

**Florentiner Predellen von 1400 bis 1530.
Form, Inhalt und Funktion**

**Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der**

Philosophischen Fakultät

der

Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Bonn

vorgelegt von

Susanne Mädger

aus

Mannheim

Bonn 2007

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

1. Berichterstatter: Professor Dr. Georg Satzinger

2. Berichterstatter: Professor Dr. Hans-Joachim Raupp

Tag der mündlichen Prüfung: 4. Februar 2004

Diese Dissertation ist auf dem Hochschulschriftenserver der ULB Bonn
http://hss.ulb.uni-bonn.de/diss_online elektronisch publiziert

Inhalt

Band 1

1. Einleitung	1
1.1. Themen- und Materialeingrenzung.....	1
1.2. Forschungsstand.....	2
1.3. Methode	7
2. Die Form der Predella	9
2.1. Die erste Hälfte des Quattrocento	9
2.1.1. Tendenzen zur Vereinheitlichung des Hauptgeschosses bei Pentaptychen und Triptychen.....	10
2.1.2. „Tavole quadrate“ mit „voltarella“ in den 1430er Jahren	17
2.1.3. Die neue Bildauffassung Albertis: Der „Fensterdurchblick“	27
2.2. Die zweite Hälfte des Quattrocento und die ersten Jahrzehnte des Cinquecento	31
2.2.1. Das Spektrum der Formate der vereinheitlichten Haupttafel	32
2.2.2. Formen der Szenentrennung in der Predella.....	36
2.2.3. Rückkehr zu additiven Strukturen: Die Sonderform des Tabernakel-Retabels.	40
3. Inhaltliche Analyse	45
3.1. Bildthemen aus dem Neuen Testament und den Apokryphen.....	47
3.1.1. Kindheit Christi	49
3.1.1.1. Christi Geburt	49
3.1.1.2. Epiphanie	55
3.1.1.3. Verkündigung	60
3.1.1.4. Darbringung Christi im Tempel.....	65
3.1.2. Passionszyklen.....	68
3.1.3. Marienzyklen	73
3.1.4. Zwischenresümee: Biblische Themen	81
3.2. Heiligen-Viten und Legenden.....	82
3.2.1. Ordensgründer und Kirchenväter	84
3.2.1.1. Hieronymus.....	84
3.2.1.2. Franziskus	90
3.2.1.3. Benedikt.....	95

3.2.1.4. Dominikus.....	101
3.2.1.5. Augustinus	106
3.2.1.6. Zwischenresümee: Ordensgründer und Kirchenväter	109
3.2.2. Apostel und Evangelisten	110
3.2.2.1. Andreas	111
3.2.2.2. Petrus	114
3.2.2.3. Johannes der Evangelist.....	118
3.2.2.4. Markus	121
3.2.2.5. Matthäus	123
3.2.2.6. Die übrigen Apostel.....	125
3.2.2.7. Zwischenresümee: Apostel.....	126
3.2.3. Weitere in Florenz wichtige Heilige.....	126
3.2.3.1. Johannes der Täufer.....	126
3.2.3.2. Nikolaus von Bari	132
3.2.3.3. Cosmas und Damian	137
3.2.3.4. Laurentius	141
3.2.3.5. Katharina von Alexandria.....	144
3.2.3.6. Maria Magdalena	147
3.2.3.7. Antonius Abbas	149
3.2.3.8. Zenobius	150
3.2.4. Zeitgenössische Heilige	153
3.2.4.1. Vinzenz Ferrer	153
3.2.4.2. Bernhardin von Siena	155
3.2.4.3. Andrea Corsini.....	156
3.2.4.4. Antonino Pierozzi	158
3.2.5. Zwischenresümee: Heilige.....	160
3.3. Mittelszenen.....	163
3.3.1. Darstellungen des Schmerzensmanns und Beweinungsszenen	163
Exkurs: Der Predellenzyklus von Paolo Uccello zum Wunder der entweihten Hostie in Urbino.....	171
3.3.2. Anbetungsszenen	173
3.3.3. Marienszenen.....	174
3.3.4. Heiligenszenen.....	174
3.4. Stifterfiguren in der Predella.....	176

3.5. Thematischer Bezug zu den übrigen Retabelregistern.....	181
3.5.1. Bezug zu den Darstellungen im Hauptregister des Retabels	181
3.5.2. Bezug zu den Darstellungen im Giebel des Retabels	186
3.5.3. Bildung von vertikalen Achsen.....	188
3.6. Die Darstellungsmodi der einzelnen Retabelregister.....	192
3.6.1. Darstellungsmodus im Hauptregister des Retabels	193
3.6.2. Darstellungsmodus im Predellenregister	196
4. Funktion der Predella	199
4.1. Retabel aus Bettelorden	202
4.1.1. Retabel aus Dominikaner-Kirchen.....	202
4.1.2. Retabel aus Franziskaner-Kirchen.....	220
4.1.3. Retabel aus Augustiner-Eremiten-Kirchen.....	228
4.1.4. Retabel aus Hieronymiten- und Jesuiten-Kirchen.....	237
4.1.5. Zwischenresümee: Bettelorden und die Rolle der Observanzbewegung.....	246
4.2. Benediktinische Reformorden.....	251
4.2.1. Retabel aus Kamaldulenser-Kirchen	251
4.2.2. Retabel aus Vallombrosaner-Kirchen.....	261
4.3. Retabel von Laien-Vereinigungen	272
4.3.1. Retabel von Confraternite und Compagnie	272
4.3.2. Retabel von Zünften	289
5. Schluß	296
6. Bibliographie	308

Band 2

1. Corpus der Retabel	1
2. Tabellenteil	107
3. Abbildungen	195
4. Bildnachweis	309

1. Einleitung

Die Predella ist „das Retabelregister des Wunderbaren, Anekdotischen und Vertrauten, das unterhält und aufgrund seines unverbildeten, volkstümlichen und menschlichen Umgangs mit dem Heiligen berührt.“¹ So die allgemein gängige Charakterisierung des Predellengeschoßes in der Formulierung von André Chastel.

Gegenstand der vorliegenden Untersuchung ist die Predella in der florentinischen Malerei des Quattro- und beginnenden Cinquecento. Die Analyse ihrer Formen und Inhalte soll zur Bestimmung der Bedeutung dieses narrativen Registers des Retabels im Kontext mit dessen übrigen Geschossen führen. Daran schließen die Fragen nach der Rolle, welche die Predella für den zeitgenössischen Betrachter spielte sowie die nach den Absichten, die verschiedene Typen von Auftraggebern mit ihren Bildprogrammen im Retabelregister Predella verfolgten, an. Dabei wird unterschieden zwischen Einzelpersonen einerseits sowie Körperschaften, wie Orden, Bruderschaften und Zünften, andererseits.

1.1. Themen- und Materialeingrenzung

Der Schwerpunkt liegt auf narrativen Predellen, da diese im Untersuchungszeitraum sowohl bezüglich ihrer Anzahl als auch ihres Innovationspotentials die Hauptgruppe darstellen. Da das Predellengeschoß formal wie inhaltlich vom Gesamretabel abhängig ist, erschließen sich einige Aspekte seiner Bedeutung erst in dessen Kontext vollständig. Hinzu kommt, daß auch der zeitgenössische Betrachter die Predella ausschließlich im Retabelverband wahrgenommen hat, so daß deren isolierte Betrachtung den historischen Gegebenheiten nicht gerecht würde. Dies bedingt eine Eingrenzung des Corpus der zu untersuchenden Retabel auf solche, die bestenfalls im originalen Rahmenverband erhalten sind, zumindest jedoch in allen Teilen sicher rekonstruiert sein müssen. Aus einer breit angelegten Recherche in Kirchen und Museen vor Ort, sowie anhand der Bestandskataloge der einschlägigen Museen und Werkver-

Die vorliegende Untersuchung wurde im Sommer 2003 abgeschlossen. Nach diesem Zeitpunkt veröffentlichte Literatur konnte nicht mehr berücksichtigt werden.

¹ „Les vicissitudes de la prédelle ne sont pas indifférentes: il s’agit d’une spécialité de l’art italien où beaucoup d’ingéniosité a été dépensée dès le Trecento pour illustrer l’esprit de la Légende dorée dans les tableaux d’autel. Il s’agit du registre merveilleux, anecdotique et familial qui amuse et qui touche par l’approche naïve, populaire et humaine du sacré. Si l’image de dévotion peut être rapprochée de la poésie lyrique, les grandes scènes du discours didactique se situent, dans l’art des prédelles, au niveau de la littérature narrative, pleines d’aimables trouvailles et d’allusions à la vie quotidienne; les petites scènes

zeichnungen einzelner Künstler ging ein Corpus von 128 Retabeln hervor, die diese Kriterien erfüllen. Nur 14 % dieser Retabel sind in situ und im Originalrahmen erhalten, weitere 35 % komplett im Originalrahmen oder in originalgetreuen Rahmenrekonstruktionen und 7 % in einem modernen Rahmen. Die übrigen 44 % sind zwar in Einzeltafeln zerlegt und häufig über Museen in aller Welt verstreut, aber dennoch sicher rekonstruiert.

Das Retabelgeschoß der Predella war im Trecento als Teil des Retabeltypus des Polyptychons entstanden.² Ein entscheidender Impuls für die weitere Entwicklung der Gattung war der Übergang vom Polyptychon zum einheitlichen Altarbild, der in den 1420er und 1430er Jahren von Florenz ausging, das auch in den folgenden Jahrzehnten auf dem Gebiet der Altarbildproduktion eine führende Rolle einnahm, weshalb die vorliegende Untersuchung auf Werke von Florentiner Malern eingegrenzt wurde. Von diesen schufen einzelne, wie beispielsweise Fra Angelico,³ Retabel mit einer narrativen Predella auch für auswärtige Aufstellungsorte, beispielsweise Cortona oder Perugia. Die obere zeitliche Grenze der Untersuchung wird durch das Verschwinden des Predellenregisters aus dem Retabelaufbau in den Jahren um 1530 vorgegeben.⁴

1.2. Forschungsstand

Bisher hat nur Arno Preiser dem Retabelregister Predella eigens eine Untersuchung gewidmet. In seiner Dissertation mit dem Titel „Das Entstehen und die Entwicklung der Predella in der italienischen Malerei“ aus dem Jahr 1973 analysiert er die im Trecento entstandenen Predellen aus Florenz und Siena. Anhand formaler Kriterien, wie der Rahmenform sowie der Gliederung der Predella, stellt er die Entwicklung zweier Typen, der Figuren- und der

peintes comme les récits des conteurs possèdent une fraîcheur, une vivacité dont on ne trouve pas ailleurs l'équivalent.“ (Chastel, 1993, S. 48)

² Zur Entstehung der Predella siehe: Hager, 1962, S. 116f. Zu deren Entwicklung im Trecento siehe: Preiser, 1973.

³ Dabei spielte beispielsweise im Falle Fra Angelicos dessen Zugehörigkeit zum Orden der Dominikaner-Observanten eine Rolle, denn seine nicht für Florenz geschaffenen Retabel entstanden vorwiegend für Konvente dieses Ordens.

⁴ Danach wurden Retabel nur noch in Ausnahmefällen mit einer narrativen Predella versehen. So zeichneten sich beispielsweise die Seitenkapellen von Santo Spirito in Florenz bezüglich des Retabeltypus durch eine homogene Ausstattung aus den Jahren zwischen 1480 bis 1510 aus, an der man sich zumindest hinsichtlich der Beibehaltung des Predellengeschoßes auch in der 2. Hälfte des Cinquecento weiterhin orientierte. Außer derartigen, durch spezielle lokale Traditionen bedingten Werken, sind nur im Œuvre von Giorgio Vasari auch nach den 1530er Jahren noch einige Retabel mit Predella zu finden, die jedoch auch aufgrund ihrer Ikonographie Einzel- und Sonderfälle darstellen und somit Gegenstand einer eigenen Untersuchung wären.

Szenenpredella, dar, ohne dabei die Bezüge des Predellengeschosses zu den übrigen Retabelregistern zu berücksichtigen. Übergeordneten Fragen bezüglich der Inhalte oder der Funktion dieses Retabelgeschosses geht Preiser nicht systematisch nach, vielmehr reiht er Einzelanalysen aneinander, in denen er stilistische und ikonographische Aspekte zusammenstellt, ohne jedoch zu einer Bewertung des umfangreichen Materials zu kommen. Dabei nehmen aufgrund der problematischen Überlieferungslage der Retabel aus dem Untersuchungszeitraum Fragen zur Rekonstruktion einzelner Werke breiten Raum ein.⁵

Die nach wie vor grundlegende Studie zu den Anfängen des italienischen Altarbildes im Due- und Trecento stammt von Hellmut Hager, der am Rande seiner Untersuchungen zu einigen wichtigen Ergebnissen bezüglich des Entstehens des Retabelregisters Predella kommt. So identifiziert er als dessen Vorstufe die Legendenstreifen am Fuß der von ihm eingehend behandelten Vita-Retabel. Da die Legendenstreifen bei diesem Retabeltypus noch nicht formal selbständig sind, kann dort noch nicht von Predellen gesprochen werden. In Simone Martinis Ludwigs-Retabel von 1317 erkennt Hager die Endstufe der Entwicklung zur Predella. Dort fehlen die für den Typus des Vita-Retabels charakteristischen seitlichen Szenen, so daß narrative Szenen nur noch im Sockelgeschoß des Retabels auftreten.⁶ Diese Lösung, die sich bei Polyptychen nachhaltiger als im Zusammenhang mit irgendeiner anderen Retabelgattung durchsetzt, behält bis zum Ende des Quattrocento und zum Teil sogar darüber hinaus ihre Gültigkeit.⁷ Hager ist der Ansicht, daß die Einführung des Predellenregisters wohl am ehesten Duccio zuzuschreiben sei.⁸

Zwei weitere Spezialstudien sind der Konstruktion des Rahmenwerks des Retabels von der Mitte des Trecento bis zur Mitte des Quattrocento gewidmet. So analysierte Monika Cämmerer-George in ihrer 1966 veröffentlichten Dissertation die florentinischen und sienesischen Retabel von 1350 bis 1440. Für unseren Zusammenhang ist vor allem das Kapitel zum Übergang vom trecentesken Retabeltypus des Polyptychons zum Renaissance-Retabel mit

⁵ Als Ausblick auf das Quattrocento verweist Preiser auf die „schönen Beispiele“ in dem Buch von Salvini und Traverso, das chronologisch aufgebaut einige Hauptwerke der europäischen Predellenmalerei zusammenstellt, zu denen unsystematisch einige Basisinformationen gegeben werden. (Preiser, 1973, S. 339; Salvini / Traverso, 1959)

⁶ Hager, 1962, S. 94–96.

⁷ Hager, 1962, S. 100.

⁸ Bereits Duccios Maestà-Kompositionen von 1302 und 1308-11 weisen eine Predella auf. (Hager, 1962, S. 116f.)

vereinheitlichtem Bildfeld von Interesse.⁹ Ihre Ausführungen wurden von Christoph Merzenich in dessen 2001 erschienener Dissertation zu Konstruktion, Material und Rahmenform der florentinischen Altarwerke der ersten Hälfte des Quattrocento aufgegriffen, weitergeführt und teilweise revidiert. Lag der Schwerpunkt bei Cämmerer-George auf den Werken des Trecento, so bestimmte Merzenich ausgehend von einer Untersuchung der arbeitsteiligen Organisation des Entstehungsprozesses mit all seinen technischen und konstruktiven Details die diversen Übergangsformen vom Polyptychon zur „tavola quadrata“ mit „all’antica“-Rahmung. Beide Autoren konzentrieren sich insbesondere auf die Entwicklung des Hauptgeschosses und gehen auf das Predellengeschöß nur am Rande ein. Dabei macht Cämmerer-George in einigen Einzelanalysen Randbemerkungen über die architektonische Wirkung der Predella als Sockelgeschöß des Retabels, während Merzenich bezüglich des Predellengeschosses dessen Entwurf und Konstruktion in den Mittelpunkt stellt.¹⁰

Die im Predellengeschöß dargestellten Inhalte wurden in der Literatur bislang allenfalls im Rahmen von Einzelanalysen untersucht und dies häufig in Verbindung mit einer stilistischen Analyse. Die umfangreichsten Angaben zu den Inhalten einzelner Predellen finden sich in Künstlermonographien. Doch geht es hier der Literaturgattung gemäß überwiegend um Fragen der Zuschreibung und Händescheidung, der Datierung und Einordnung der Werke in ein Œuvre sowie um Fragen der Rekonstruktion von in Einzeltafeln zerlegten Retabeln.

„Gattungsspezifischen“ Aspekten im Sinne einer Untersuchung des Themenspektrums und der Bildprogramme der als narratives Retabelregister aufgefaßten Predella wird in der Literatur bislang nicht Rechnung getragen.

In den 80er und 90er Jahren nahm die Forschung zu italienischen Altarwerken der Renaissance einen Aufschwung. Themen wie Stiftungsgeschichte, Morphologie, religiöse Bedeutung, visuelle Erscheinung, Rezeption und räumlicher Kontext rückten in den Mittelpunkt der Untersuchungen.¹¹ Auf das Retabelregister Predella wurde jedoch auch hier nicht näher eingegangen. Auch zwei grundlegende Studien mit lokaler Schwerpunktsetzung, die in diesen Jah-

⁹ Cämmerer-George, 1966, S. 166–192.

¹⁰ Beispielsweise Merzenich, 2001, S. 39: Die Predellenhöhe als Ergebnis der Dreieckskonstruktion.

¹¹ Daraus gingen folgende beiden Tagungsbände hervor: *The Altarpiece in the Renaissance*, hg. von Peter Humfrey / Martin Kemp, Cambridge 1990 (Conference of the Society of Renaissance Studies, Warburg Institute und Birbeck College, London, 20.-21. März 1987) sowie *Italian Altarpieces 1250–1550. Function*

ren entstanden, behandeln das Predellengeschoß nur am Rande. Dies sind die Analyse des venezianischen Renaissance-Retabels von Peter Humfrey¹² sowie die Untersuchung des sienesischen Altarbildes in den Jahren zwischen 1215 und 1460 von Henk van Os.¹³

Zur Predella als Retabelregister sind einige weiterführende Gedanken in den im Jahr 1993 posthum veröffentlichten Forschungen von André Chastel zum italienischen Renaissance-Retabel zu finden.¹⁴ Er unterteilt das Renaissance-Retabel in drei ikonographische Ebenen, die er den drei Retabelregistern, Predella, Haupttafel und Giebel, zuordnet. Obwohl alle drei Register ihre eigene Entwicklung durchmachen, wird deren hierarchische Gliederung nicht angetastet. Den Grund hierfür sieht Chastel in deren durch die Zeiten „gleichbleibenden Wirkungsabsicht, vom dogmatischen Hauptregister mit seiner theologischen Belehrung, über die narrative Predella mit ihrer unterhaltsamen Erbauung hin zum alles überhöhenden, tragischen Symbol.“¹⁵ Chastel schließt seine Bemerkungen zur Predella in den verschiedenen italienischen Regionen mit dem eingangs zitierten Hinweis auf die besondere Bedeutung der Entwicklung der Predella als einer Eigenheit der italienischen Kunst ab.¹⁶ Werden in der Literatur überhaupt Aussagen über die Predella als „Untergattung“ des Altarbildes gemacht, so stets in

and Design, hg. von Eve Borsook / Fiorella Superbi Gioffredi, Oxford 1994 (Internationales Symposium, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies at Villa I Tatti, Florenz, Juni 1988)

¹² Humfrey, Peter, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven / London 1993. Im Zusammenhang mit Predellen ist die venezianische Altarbildmalerei nur in der kurzen Phase von 1450–1475 von Interesse, als die Bellini paduanische Formen aufnahmen, angeregt durch Mantegnas San-Zeno-Altar und Donatellos Hochaltar im Santo in Padua. Später treten Predellen von venezianischen Malern nur noch in Aufträgen für die Provinz auf, während sich in Venedig die von Giovanni Bellini um 1470 gefundene Form der Pala durchsetzt. (Humfrey, 1993, S. 163–193) Bei diesem Typus erscheint das Altarbild als Durchblick in einen Nebenraum der Kirche, in dem lebensgroße Heilige agieren. Humfrey kommt zu dem Schluß, daß infolge dieser illusionistischen Auffassung auf die traditionelle Predella verzichtet werden konnte. (Humfrey, 1993, S. 547)

¹³ Os, Henk van, *Sienese Altarpieces 1215–1460. Form, Content, Function*, vor allem Bd. 2: 1344–1460, Groningen 1990. Die Untersuchung ist entsprechend der Entwicklung von Retabeltypen geordnet und bietet in diesem Rahmen Einzelanalysen von Altären, bei denen das jeweilige Programm, der Typus, die Komposition, der Aufstellungsort sowie Hintergründe zum Auftraggeber, zur Devotionspraxis und zur zeitgenössischen Frömmigkeit erläutert werden. Van Os setzt sich eine „means-to-ends-analysis“ zum Ziel, in der das Altarbild als Mittel zu einem Zweck aufgefaßt wird. (Os, 1990, S. 21) So werden Form und Ikonographie in Bezug auf die Anforderungen des Auftraggebers oder in Bezug auf die liturgische Funktion betrachtet. Seine vorangestellten Überlegungen zur Methode der Untersuchung von Altarwerken waren für meine Arbeit sehr anregend. Zur Predella als eigenständigem Retabelregister äußert sich van Os abgesehen von wenigen in seine Einzelanalysen eingebundenen Aussagen und speziellen ikonographischen Hinweisen zu einzelnen Predellen nicht.

¹⁴ Chastel, André, *La Pala ou le retable italien des origines à 1500*, hg. von Christiane Lorgues-Lapouge, Paris 1993.

¹⁵ Chastel, 1993, S. 37.

¹⁶ Siehe S. 1.

diesem Sinne. Mit welchen formalen und inhaltlichen Mitteln dies geschieht und zu welchem Zweck, wurde bislang hingegen nicht untersucht.

Auch die historischen Quellen schweigen weitgehend über Predellen. Aus den überlieferten Verträgen, Werkstattbüchern sowie den Debitoren und Kreditoren-Büchern von Zünften oder anderen Institutionen, geht hervor, daß die Künstler dem Auftraggeber in der Regel eine Zeichnung vorlegten, die Vertragsgrundlage war, insofern in ihr alle gestalterischen Details festgehalten wurden.¹⁷ Von den dieser Untersuchung zugrunde liegenden Retabeln ist jedoch keine einzige derartige Zeichnung überliefert.¹⁸ Das zu einzelnen Retabeln des Corpus erhaltene Zeichnungsmaterial erschöpft sich vielmehr in Detailstudien, vor allem in Figurenstudien, und ist deshalb für die vorliegende Untersuchung nicht relevant. In den schriftlichen Verträgen selbst wurden in erster Linie materielle Aspekte, Terminfragen sowie Modalitäten der Auftrags Erfüllung und Bezahlung festgelegt und in der Regel nur das Thema der Haupttafel genannt. Die Predella wird, wenn sie überhaupt vertragliche Erwähnung findet, in standardisierten Floskeln beschrieben, z.B. „nella predella 3 istorie chon altre figure“¹⁹ oder „dapia’ nella predella 2 o tre istorie chome v’anderanno.“²⁰

Auch in der nach dem Untersuchungszeitraum entstandenen Quellenliteratur finden sich nur vereinzelt Aussagen über Predellen, so beispielsweise in den Viten von Vasari. Dessen Äußerungen zu Predellen bestehen meist nur in summarischen Benennungen der dargestellten

¹⁷ Zu dieser Thematik zuletzt: Jacobsen, 2001, S. 151–180.

¹⁸ Vereinzelt werden derartige Zeichnungen jedoch in den Vertragsdokumenten erwähnt. Beispielsweise im Vertrag zum *Linaiuoli-Tabernakel*, der am 2. Juli 1433 zwischen den Operai der Arte dei Linaiuoli und Fra Angelico geschlossen wurde, wird ausdrücklich auf eine solche, nicht mehr erhaltene Zeichnung Bezug genommen (Auszug aus dem *Libro dei Debitori e Creditori dell’Arte de’ Linaiuoli*, transkribiert von Orlandi, 1964, S. 186, Dok. XIV,6), ebenso in dem zwischen dem Prior von Santa Maria degli Innocenti, unter Beisitz eines Jesuiten-Mönchs mit Domenico Ghirlandaio geschlossenen Vertrag zum *Innocenti-Retabel* aus dem Jahr 1486 (transkribiert von Küppers, 1916, S. 86, Dok. 1).

¹⁹ Neri di Bicci (ed. Santi), 1976, S. 305, Dok. 575, Vertrag zur *Philadelphia-Gürtelsspende* vom 4. September 1467.

²⁰ Neri di Bicci (ed. Santi), 1976, S. 371, Dok. 696, Vertrag zur *Badia a Ruoti-Marienkronung*. Die ausführlichste Beschreibung einer Predella in einem Vertragstext findet sich in dem Vertrag zur Predella des *Innocenti-Retabels*, über die mit Bartolomeo di Giovanni am 30. Juli 1488 ein separater Vertrag geschlossen wurde, nachdem Ghirlandaio seinen Verpflichtungen, eigenhändig eine Predella zu malen, nicht nachgekommen war. In diesem Vertrag werden ausnahmsweise alle Szenen einzeln in der abzubildenden Reihenfolge benannt. Dies ist bestimmt auf die spezielle Situation der Auftragsvergabe und auf die Außergewöhnlichkeit des darzustellenden Bildprogramms zurückzuführen. (Zur Transkription siehe: Küppers, 1916, S. 88, Dok. III)

Themen und allenfalls in überwiegend stereotypen Lobpreisungen.²¹ In sehr ähnlicher Weise äußern sich diesbezüglich auch die auf Vasari aufbauenden Vitensammlungen von Raffaello Borghini mit dem Titel „Il Riposo“ aus dem Jahr 1584 sowie die von Filippo Baldinucci mit dem Titel „Notizie de’ professori del disegno da Cimabue in qua“ (d.h. von 1260 bis 1670), die zwischen 1681 und 1728 erstmals erschienen. Für die Rekonstruktion ursprünglicher Aufstellungsorte sind Francesco Albertinis „Memoriale di molte Statue et Picture di Florentia“ aus dem Jahr 1510, „Il Libro di Antonio Billi“ aus den Jahren 1506 bis 1530 sowie der „Anonimo Magliabecchiano“ aus den Jahren 1536 bis 1546 aufschlußreich. Über die historischen Rahmenbedingungen der einzelnen Retabel geben hingegen Ferdinando Leopoldo del Migliores „Firenze Citta’ Nobilissima“ aus dem Jahr 1684 sowie Giuseppe Richas „Notizie istoriche delle chiese fiorentine“, die zwischen 1754 und 1762 in 10 Bänden erschienen sind, wertvolle Auskünfte, da sie zum Teil heute nicht mehr erhaltene Quellen überliefern.

1.3. Methode

Der Untersuchung liegt ein Corpus von 128 Retabeln zugrunde, die im Rahmen einer breit angelegten Recherche in Kirchen und Museen vor Ort sowie anhand der Bestandskataloge der einschlägigen Museen und der Werkverzeichnisse einzelner Künstler erhoben wurden. Da jedes einzelne dieser 128 Retabel zwischen zwei und zwölf Predellenszenen besitzt, lag es nahe, der Untersuchung eine statistische Analyse zugrunde zu legen, um Häufungen bestimmter Themen im Predellengeschoß identifizieren zu können, die nicht nur auf den spezifischen Charakter des Predellengeschoßes sondern auch auf Bevorzugungen von Seiten der Auftraggeber schließen lassen. Auf diese Weise wurde einerseits das Themenspektrum im Predellengeschoß ermittelt und andererseits die genauer zu untersuchenden, thematischen Gruppen. Nach der Analyse von Form und Inhalten der Predella ist die Frage nach deren Wirkungsabsicht der dritte Schwerpunkt der vorliegenden Untersuchung. Da die historischen Quellen zu diesem Punkt völlig schweigen, ist hier nur über Rückschlüsse zu Aussagen zu kommen. Zu diesem Zweck wurde wiederum auf statistischem Weg ermittelt, in welchen

²¹ Z.B. zur Predella des *Pisa-Retabels* von Masaccio: „nella predella, sono di figure piccole storie della vita di que’ Santi“ (Vasari, 1568 (ed. Bettarini / Barocchi), Bd. 3, 1971, S. 127), zum *San Marco-Hochaltar* von Fra Angelico: „la predella nella quale sono storie del martirio di S. Cosimo e Damiano e degl’altri è tanto ben fatta che non è possibile imaginarsi di poter mai veder cosa fatta con più diligenza, né le più delicate o meglio intese figurine di quelle.“ (Vasari, 1568 (ed. Bettarini / Barocchi), Bd. 3, 1971, S. 270) oder zum *Quaratesi-Polyptychon* von Gentile da Fabriano: „la predella di detta tavola, piena di storie della vita di San Niccolò di figure piccole, non può essere più bella né meglio fatta di quello che ell’è.“ (Vasari, 1568 (ed. Bettarini / Barocchi), Bd. 3, 1971, S. 366)

Kirchentypen und auf welchen Altartypen gehäuft Retabel mit narrativer Predella auftreten, denn der Aufstellungsort des Retabels war nicht nur ein entscheidender Faktor für die Wahl des Programms und des Formats, sondern auch für die Möglichkeiten des Stifters, auf Programm und Form Einfluß zu nehmen. Die Analyse des vom Aufstellungsort und vom Stifter abhängigen ikonographischen Aussagegehalts ermöglicht schließlich, die Wirkungsabsicht des narrativen Retabelregisters zu fassen. Die Gliederung der Untersuchung ergibt sich somit aus dem zugrunde liegenden Material, wobei stets die statistische Häufung einzelner Phänomene den Ansatzpunkt für weiterführende Fragen liefert.

Um diese statistischen Auswertungen bei der Fülle des Materials überhaupt zu ermöglichen, war es notwendig, dieses in einer Form zu erfassen, die eine Recherche nach einzelnen Kriterien, aber auch nach einer Kombination mehrerer Kriterien zuläßt, um auf diese Weise Häufungen von Phänomenen und Zusammenhängen ausfindig zu machen, die dann kritisch hinterfragt werden können. Zu diesem Zweck und um für jede Fragestellung die relevante Retabelgruppe zusammenstellen zu können, wurde eine Datenbank aufgebaut, in der jedem Retabel ein Datensatz entspricht, der unter 46 Aspekten Form, Ikonographie, ursprüngliche Aufstellungssituation, Auftraggebergeschichte sowie „technische Daten“ der einzelnen Retabel aufschlüsselt. Zur eindeutigen Identifizierung ist den einzelnen Retabeln (Datensätzen) eine Retabelnummer zugeordnet, nach der das Corpus im Anhang geordnet ist, ebenso wie auch der Abbildungsteil. Zur leichteren Benennung der einzelnen Retabel im Text wurden Kurztitel für jedes Retabel vergeben, die im Text kursiv gedruckt erscheinen und denen dort jeweils in Klammern die Retabelnummer beigegefügt ist, um dem Leser das Auffinden weiterer Informationen zum jeweiligen Retabel im Corpus-Anhang und im Abbildungsteil zu erleichtern.

Das Corpus stellt aufgrund seines Umfangs eine tragfähige Basis für statistische Untersuchungen dar, in der statistische „Ausreißer“ nicht zu grundlegenden Verzerrungen führen können. Bei Retabeln ist mit hoher Wahrscheinlichkeit ein verhältnismäßig gleichmäßiger Schwund eingetreten, da es sich um eine einzige Gattung handelt. Deshalb ist weder anzunehmen, daß verschiedenartige Formen der Nutzung der Werke innerhalb des untersuchten Corpus Unterschiede in deren Überlieferung bedingten, noch ist die Provenienzen-geschichte dieser Werke grundsätzlich verschieden, wie dies beispielsweise bei einem Vergleich von Kirchenretabeln mit privaten Andachtsbildern der Fall wäre. Die Grundgesamtheit der untersuchten Objekte ist also bezüglich der Kriterien ihrer Überlieferungslage homogen, gravie-

rende Überlieferungsbedingte Verzerrungen können ausgeschlossen werden. Aufgrund der Überlieferungslage sind absolute Zahlen jedoch nicht repräsentativ, weshalb versucht wird, die einzelnen Werte in Form von Prozentangaben abzubilden. Bei allen Einzelanalysen wird die statistische Tragfähigkeit der jeweiligen Untersuchungsmasse nochmals kritisch hinterfragt.

In der vorliegenden Untersuchung wird die Predella in ihrer Rolle des narrativen Retabelgeschosses als „Untergattung“ des Altarwerks betrachtet. Dabei wird versucht, auf einer breiten, statistisch tragfähigen Basis von Fällen, das formal, inhaltlich und bezüglich der Auftraggeber und Betrachterzielgruppen Spezifische des narrativen Retabelregisters herauszuarbeiten und vor dem Hintergrund der historischen Rahmenbedingungen des religiösen Bildes im Florentiner Quattrocento und beginnenden Cinquecento zu erklären.

2. Die Form der Predella

2.1. Die erste Hälfte des Quattrocento

Die Entwicklung der äußeren Form des Retabels im Quattrocento führte im wesentlichen zu folgenden drei großen Veränderungen:

1. Einer neuen Interpretation des Fassadenmodells des Rahmens
2. Dem Übergang von einer parataktischen Struktur, die die Figuren gegenüberstellt, zu einer syntaktischen Struktur, die die Figuren zusammenstellt
3. Der Schaffung eines einheitlichen Bildraums.²²

Für das Hauptregister des Retabels sind diese drei Aspekte eingehend untersucht,²³ in keiner Weise jedoch für die Predellenzone, was im folgenden erstmals versucht wird.²⁴ In der ersten Jahrhunderthälfte findet ein Übergang von dem trecentesken Retabeltypus des Polyptychons

²² Chastel, 1993, S. 42: „[...] l’interprétation nouvelle du modèle de façade défini par l’encadrement, le passage d’une structure paratactique ou de juxtaposition à une structure syntaxique ou de coordination des figures, et enfin, le déploiement d’un espace pictural unifié avec une refonte et un accroissement des accessoires indispensables à sa définition.“

²³ Für die erste Hälfte des Jahrhunderts ist das Standardwerk die 2001 erschienene Dissertation von Christoph Merzenich, der einen Schwerpunkt auf die Konstruktion der Rahmenwerke legt. Außerdem die Dissertation von Cämmerer-George aus dem Jahr 1966, die sich in erster Linie mit den Rahmenwerken des Trecento beschäftigte, aber wertvolle Ausblicke bis in die 1420er Jahre gibt.

²⁴ Zur Entwicklungsgeschichte der Predella im Trecento siehe: Preiser, 1973.

zur „tavola quadrata“ statt.²⁵ Welche Konsequenzen dies für die Predella hatte, die als Retabelgeschoß des Polyptychons entstanden war, gilt es im folgenden zu untersuchen. Dabei geht es nicht um die Aufstellung einer Typengeschichte des Florentiner Retabels und seiner Rahmenformen, die für die zweite Hälfte des Quattrocento nach wie vor ein Forschungsdesiderat darstellt.²⁶ Vielmehr wird hier ein das Predellengeschoß betreffender Teilaspekt behandelt, und zwar die Wirkung und Funktion von dessen Gliederung und Rahmung in Bezug auf das gesamte Retabel und dessen Realitätscharakter. Das Spektrum der äußeren Gestaltung des Predellengeschoßes reicht von plastisch gebildeten, architektonisch aufgefaßten Rahmen über illusionistisch gemalte Architekturen bis hin zu rein ornamentalen Gliederungen, die ebenfalls plastisch aufgesetzt oder gemalt sein können. Die Strukturierung des Hauptgeschoßes erfolgt ihrerseits sowohl in Form plastischer Binnenrahmen als auch mittels innerbildlicher Architekturen. Nicht die Konstruktion der Rahmenwerke im handwerklichen Sinne,²⁷ sondern die Wirkung der Rahmung bezüglich der Auffassung vom Bild und von dessen illusionistischem Charakter werden im folgenden untersucht. Primär wird dabei von den verschiedenen Arten der Predellengestaltung ausgegangen und erst in zweiter Linie auf die verschiedenen Typen von Retabelformaten eingegangen. Dabei werden ausschließlich die Retabel des Corpus zugrunde gelegt.

2.1.1. Tendenzen zur Vereinheitlichung des Hauptgeschoßes bei Pentaptychen und Triptychen

Die Predella als architektonisches Sockelgeschoß des Polyptychons. Das älteste Retabel des Corpus, die *Cortona-Marienkronung* von Lorenzo di Niccolò aus dem Jahr 1402 (Nr. 2), entspricht einem im ersten Drittel des Quattrocento sehr verbreiteten Retabeltypus, weshalb dessen Struktur hier exemplarisch besprochen wird.²⁸ Charakteristisch für diese Retabel ist

²⁵ Zu den Entwicklungen in der ersten Jahrhunderthälfte siehe der grundlegende Aufsatz „From Polyptych to Pala: Some Structural Considerations“ von Gardner von Teuffel, 1979, S. 323–343. Zum Realitätscharakter des Renaissance-Retabels im Umkreis Brunelleschis siehe: Locher, 1993, S. 487–506.

²⁶ Auch die Wechselwirkungen zwischen dem Retabel und der Kapellenarchitektur und deren Wandel im Verlauf des Jahrhunderts würden eine umfangreiche eigene Untersuchung erfordern, die hier nicht zu leisten ist. Für die erste Jahrhunderthälfte sei diesbezüglich auf den Aufsatz „Lorenzo Monaco, Filippo Lippi und Filippo Brunelleschi: Die Erfindung der Renaissancepala“ von Gardner von Teuffel aus dem Jahr 1982 verwiesen.

²⁷ Zu den handwerklichen Aspekten der Konstruktion siehe: Merzenich, 2001.

²⁸ Aus diesem Zeitraum haben sich innerhalb des Corpus 13 Triptychen mit Pentaptychon-Binnenstruktur erhalten. Das entspricht etwas mehr als einem Viertel der in diesem Zeitraum entstandenen Retabel des Corpus.

die architektonische Auffassung des Rahmenwerks.²⁹ Die vom Außenkontur gespiegelte Grundstruktur ist die eines Triptychons mit Tabernakelaufsätzen. Plastische Architekturglieder in Form von Spiralsäulen trennen die drei Achsen des Triptychons. Dessen Seitentafeln besitzen zwar ein einheitliches Bildfeld, doch ist dies aus der Zusammenziehung zweier Tafeln hervorgegangen, was an dem gekuppelten Bogen noch abzulesen ist, der sie jeweils überfängt. Auf diese Weise entsteht ein Triptychon mit der Binnenstruktur eines Pentaptychons. Das Retabel weist eine hierarchische Abstufung seiner Teile von dem überhöhten und breiteren Mitteljoch zu den schmaleren und niedrigeren Seitenjochen auf. Charakteristisch für diesen Retabeltypus ist, daß die Predella sowohl die Gliederung als auch die hierarchische Abstufung des Hauptregisters übernimmt. Sie besteht dementsprechend aus drei gleichgroßen Tafeln, deren mittlere eine einzige Szene aufnimmt, während die seitlichen je zwei Szenen beinhalten. Seitlich wird die Predella von polygonalen Pfeilersockeln eingefasst, auf denen die Seitenpfeiler aufsteigen, während die Mittelszene von plastisch aufgesetzten, ornamental bemalten Pilastervorlagen gerahmt ist, die den Spiralsäulen des Hauptgeschosses als Postament dienen. Der Unterteilung der jeweils unter einem gekuppelten Bogen zusammengezogenen Seitentafeln entspricht in der Predella eine ebenso dekorativ aufgefaßte Szenentrennung der Außentafeln in Form aufgemalter Goldbänder. Zwischen Haupt- und Predellengeschoß ist ein breites Ornamentband aus Vierpässen eingezogen, das durch seine Verkröpfungen die Triptychonstruktur vom Haupt- an das Predellengeschoß vermittelt.³⁰

²⁹ Zur Nachahmung gotischer Architekturen durch die Rahmenarchitekturen siehe: Locher, 1993, S. 487f., 492; Gardner von Teuffel, 1983, S. 324.

³⁰ Weitere Beispiele sind das *Pseudo-Ambrogio di Baldese-Polyptychon* von Lippo d'Andrea, das in das 2. Jahrzehnt des Quattrocento datiert wird (Nr. 7) und das im Jahr 1424 entstandene *Ex-Serristori-Retabel* von Mariotto di Nardo (Nr. 19). Doch nicht nur bei diesen monumentalen, dreigeschossigen Werken ist diese Struktur anzutreffen, vielmehr gibt es auch zweigeschossige Pentaptychen mit seitlichen Hängebogen, in deren Predella diese Gliederung wie beschrieben aufgegriffen wird. Ein Beispiel hierfür ist das *Cini-Polyptychon*, das Lorenzo di Niccolò im Jahr 1404 schuf (Nr. 3). In reduzierter Form ist die Gliederung bei diesem sehr viel schlichteren und kleineren Retabel dieselbe wie bei den dreigeschossigen Werken. Auch hier ist die Predella durch plastisch aufgesetzte Pilasterpostamente gemäß der Binnenrahmung des Obergeschosses dreigeteilt, während die Szenen unterhalb der Hängebogen der Seitentafeln lediglich durch aufgemalte Ornamentbänder getrennt werden. Zwischen den beiden Registern vermittelt ein Inschriftenfries, der eine plastische Dreiteilung aufweist. Anders als bei der *Cortona-Marienkrönung* (Nr. 2) sind hier die Pilastervorlagen neben der Mittelszene der Predella jedoch so breit gebildet, daß sie ein eigenes Bildfeld mit je einer Heiligenfigur aufnehmen, wodurch sie ihre architektonische Wirkung verlieren. Dasselbe geschieht auch beim *Pseudo-Ambrogio di Baldese-Polyptychon* (Nr. 7) und beim *Ex-Serristori-Polyptychon* (Nr. 19), bei denen auf den Postamente der Seitenpfeiler figürliche Malereien angebracht sind. Auf ersterem sind dort zwei Wunderheilungen Christi abgebildet, die jedoch durch die Reduktion der Darstellung auf Christus und den jeweils Geheilten und das Fehlen jeglicher Raumangaben mehr emblematischen als szenischen Charakter besitzen. Auf dem *Ex-Serristori-Polyptychon* sind an dieser Stelle statt Wappen kniende Stifterfiguren dargestellt.

Bei den Polyptychen vom Anfang des Quattrocento gibt es die Tendenz, zunehmend die Tafeln im Hauptgeschoß zusammenzuziehen. Die ursprüngliche Struktur ist in diesen Fällen nur noch an dem Vorhandensein von Hängebogen, also von der Binnenstruktur, abzulesen. Die architektonischen Strukturen des Hauptgeschosses werden bei diesen Retabeln im Predellengeschoß vorbereitet, wobei den vertikalen Stützen des Hauptgeschosses plastisch gebildete Pilastervorlagen in der Predella entsprechen, so daß letztere den Charakter eines architektonischen Sockelgeschosses gewinnt. Die Binnenstrukturen, die im Hauptgeschoß durch gekuppelte Bogen artikuliert sind, finden in der Predella nur ein ornamentales Echo in Form aufgemalter, Szenen trennender Bänder. Echte Pentaptychen, bei denen alle 5 Achsen durch Säulen getrennt werden, sind im Quattrocento hingegen selten geworden.³¹

Vereinheitlichtes Bildfeld unter Hängebogen im Trecento. Eine Vereinheitlichung aller fünf Achsen eines Pentaptychons unter Hängebogen war erstmals bereits im Trecento aufgetreten, und zwar bei dem von Orcagna für Santa Maria Novella in Florenz geschaffenen Strozzi-Retabel aus dem Jahr 1357 (Abb. 1).³² Hier wurde erstmals die additive Struktur des trecentesken Polyptychons angetastet, indem Orcagna die für Polyptychen übliche, architektonische Gliederung des Hauptgeschosses durch plastisch gebildete Spiralsäulen zugunsten nur noch punzierter Säulen aufgab.³³ Deren Basen stehen auf der Oberkante der brokatverzierten Standfläche der Figuren, die sich gleichmäßig über die ganze Tafel erstreckt, so daß diese Säulen der Bildwelt und nicht mehr der Rahmenarchitektur angehören. Die Hängebogen sind hingegen Teile des plastischen Rahmens, der den Charakter einer Baldachinarchitektur gewonnen hat. Die Figurenkomposition ist nach wie vor an die Fünfteilung des Pentaptychons gebunden, doch das für Polyptychen charakteristische, unverbundene Nebeneinanderstehen der Heiligen ist durch gestische Verbindungen und durch ein Übergreifen über die Jochgrenzen von Gewändern und Heiligenattributen überwunden. Diese Tendenz zur Vereinheitlichung des Hauptgeschosses wird auch im Predellenband aufgegriffen, indem dort die Bild-

³¹ Innerhalb des Corpus sind nur noch zwei Beispiele für diesen Typus zu finden: Die *Prato-Marienkrönung* von Pietro di Miniato aus dem Jahr 1413 (Nr. 9) und das *Quaratesi-Pentaptychon* von Gentile da Fabriano aus dem Jahr 1425 (Nr. 22).

³² Der Rahmen des Strozzi-Retabels wurde im 19. Jahrhundert weitgehend originalgetreu erneuert. (Kreytenberg, 1992, 634, 635) Siehe zu diesem Retabel ausführlich: Kreytenberg, 2000, S. 81–96; ders., 1992, S. 634–638; Wille, 1997, S. 364–381; Paoletti, 1989, S. 279–300.

³³ Punzierungen sind Prägungen ornamentaler Formen mit Hilfe von Stempeln auf Goldgrund. (Merzenich, 2001, S. 63)

spiegel in Pastiglia-Ornamentik³⁴ eingelassen sind und keine plastische Binnenrahmung auftritt. Die aus dem Trecento stammende Szenentrennung mittels Pastiglia-Ornamentik wird im Quattrocento noch bis ungefähr 1430 eingesetzt.³⁵ Statt der üblichen Zuordnung von je einem Bildfeld pro Achse des Hauptregisters, sind in der Predella des Strozzi-Retabels drei oktogonale, breitgelagerte Bildfelder gleichen Formats aneinandergereiht. Dabei werden jeweils zwei Außenachsen von einem einzigen Predellenbildfeld unterfangen. Dies und der Verzicht auf eine Betonung der Mittelszene tragen zur Vereinheitlichung der darüber stehenden Achsen bei. Nur der Inschriftenfries zwischen Predella und Hauptgeschoß greift in seiner Gliederung die Fünfteilung gemäß den Hängebogen nochmals auf.

Triptychen mit vereinheitlichter Haupttafel zu Beginn des Quattrocento. An diese Vereinheitlichung des gesamten Hauptgeschosses unter Hängebogen, die im Trecento kaum eine Nachfolge gefunden hatte,³⁶ knüpfte Lorenzo Monaco mit der 1414 datierten *Santa Maria degli Angeli-Marienkrönung* an (Nr. 10) und übertrug sie auf das Triptychon monumentalen Formats. Nur die drei Hängebogen erinnern in diesem Fall noch an dessen Struktur, denn bei Lorenzo Monaco entfallen zudem die punzierten Spiralsäulen von Orcagnas Strozzi-Retabel. Ähnlich wie dort sind Haupttafel und Predella zwischen monumentale Seitenpfeiler gespannt. Die Hängebogen sind jedoch so plastisch ausgebildet, daß sie in Breite dieser Seitenpfeiler vor die Bildebene treten und zusammen mit letzteren einen Baldachin ausbilden. Die Frontflächen der Seitenpfeiler zeigen von Pastiglia-Ornamenten eingefasste Figurenmedaillons. Eben solche Ornamentierungen weist auch die auf eine durchgehende Tafel gemalte Predella auf, in die in gleichmäßiger Reihung sechs Bildspiegel in Form breitgezogener, gotischer Vierpässe eingelassen sind. Auf diese Weise erweckt sie den Eindruck eines gleichmäßig „dahinfließenden“ Bilderbandes, das flächig anmutet. Dazu trägt auch das schmale, in diesem Fall ungegliederte Inschriftenband zwischen Hauptgeschoß und Predella bei. Der Rahmen hat bei der *Santa Maria degli Angeli-Marienkrönung* den Charakter eines Baldachins gewonnen.

³⁴ Als „pastiglia“ wird eine Relieftchnik bezeichnet, bei der das zur Tafelgrundierung verwendete Gips-Leimgemisch wiederholt aufgetragen wird. Pastiglia-Ornamentik wird als Flächendekoration in der Giebelzone und auf den Seitenpilastern von Polyptychen eingesetzt und auf Predellen als Binnenrahmung der einzelnen Bildspiegel. (Merzenich, 2001, S. 60)

³⁵ Aus den ersten drei Jahrzehnten des Quattrocento haben sich 13 Beispiele dafür im Corpus erhalten, was einem Drittel der untersuchten Retabel aus diesem Zeitraum entspricht. Danach ist nur noch ein einziges Beispiel überliefert, das *Castel San Niccolò Triptychon* aus den 1440er-Jahren (Nr. 50), das bezeichnenderweise aus der traditionalistischen Werkstatt von Bicci di Lorenzo stammt.

³⁶ Siehe zu den wenigen Nachfolgewerken im Trecento: Merzenich, 2001, S. 95f.

Die Predella ist aus der Rolle des architektonisch wirkenden Sockelgeschosses, die sie beispielsweise im Fall der *Cortona-Marienkrönung* (Nr. 2) spielte, befreit.

Dieser Typus des Triptychons mit einer vereinheitlichten Haupttafel unter Hängebogen kommt bei den Retabeln des Corpus in den Jahren zwischen 1407 und 1440 häufiger vor.³⁷ Ob damit vorwiegend eine spezielle Art der Predellengestaltung und Szenentrennung verbunden war, läßt sich nicht mehr nachweisen, da bei den meisten Retabeln dieser Gruppe der Originalrahmen verloren ist. In der Regel handelt es sich dabei jedoch nicht um so monumentale Werke wie die *Santa Maria degli Angeli-Marienkrönung*, sondern um kleinere Retabel, wie beispielsweise die *Strozzi-Epiphanie* von Gentile da Fabriano (Nr. 14).³⁸

Letztere ist für unseren Zusammenhang auch deshalb bedeutsam, da im Hauptgeschoß noch der für Polyptychen typische Goldgrund zu finden ist,³⁹ während in der Predella erstmals Landschafts- und Stadtveduten vor einem Nachthimmel bzw. in gleißendem Morgenlicht wiedergegeben werden.⁴⁰ Im Predellengeschoß bildet Gentile also erstmals natürliche Lichteffekte ab, was für die illusionistische Wirkung der Malerei entscheidend ist, weshalb dieser Aspekt hier kurz angesprochen sei. Bis dahin war die Verwendung des Goldgrunds für alle Retabelgeschosse Standard, so daß sich bei Polyptychen die vergoldeten gotischen Rahmenwerke mit den Bildfeldern zu einer optischen Einheit verbanden und die Rahmen keine optische Abgrenzung gegenüber der Bildwelt darstellten.⁴¹ Beginnend mit der *Strozzi-Epiphanie* und bis in die 1430er Jahre wird hingegen zur Regel, daß Goldgründe nur noch im Hauptgeschoß Verwendung finden, während die zugehörigen Predellenszenen vor Bildhintergründen mit Landschaftshimmel spielen. Dabei bemühen sich jedoch zunächst nur einzelne Meister

³⁷ Die Beispiele der Triptychen unter Hängebogen machen fast ein Fünftel der untersuchten Retabel aus diesem Zeitraum aus.

³⁸ Die Gesamtmaße der *Santa Maria degli Angeli-Marienkrönung* betragen 337 x 447 cm, die der *Strozzi-Epiphanie* 173 x 220 cm. (Merzenich, 2001, S. 190f.)

³⁹ Durch die extrem hochgezogene Horizontlinie auf der Haupttafel sind von dem Goldgrund jedoch nur noch schmale Streifen unterhalb der Hängebogen zu sehen und das gesamte Bild wirkt ausschließlich durch das Licht des Sterns über den Köpfen der Heiligen Familie erleuchtet.

⁴⁰ Nur Lorenzo Monaco verzichtet in den Predellenszenen seiner *Santa Maria degli Angeli-Marienkrönung* (Nr. 10), der *San Benedetto-Marienkrönung* (Nr. 5) sowie der *Bartolini-Verkündigung* (Nr. 15) schon vorher auf den Goldgrund in den Predellenszenen, den er durch gleichbleibend dunkelgetönte Hintergründe ersetzt. Darin folgte er der von Cennino Cennini geschilderten „umgekehrten“ Luftperspektive, der zufolge Raumentiefe durch zunehmend verschwärzte Farben erreicht wird. (Cennini, Cap. 88 (ed. Tempesti), 1984, S. 81: Del modo di colorire una montagna in fresco o in secco: „E quando hai a fare le montagne, che paiono più a lunghi, più fai scuri i tuo' colori; e quando le fai dimostrare più appresso, fa' i colori più chiari.“)

⁴¹ Locher, 1993, S. 490–492.

um eine naturalistische Wiedergabe von Lichtphänomenen und Landschaft.⁴² Meist wird der Himmel noch wie ein Farbgrund, ähnlich dem Goldgrund hinter die Gebäudekulissen oder die aus Felsformationen bestehenden Landschaften geblendet, deren Gestalt noch die Anweisungen aus Cennino Cenninis Malereitratat aus dem Trecento abzulesen sind.⁴³ Es finden sich jedoch auch bis in die 1440er Jahre noch Polyptychen, die in beiden Retabelgeschossen Goldgründe aufweisen.⁴⁴

Im Hintergrund der Hauptszene der *Strozzi-Epiphanie* bringt Gentile unter den drei Hängebogen Simultanszenen unter, die sich zu einer Erzählfolge reihen, ähnlich der in der Predella. Bezüglich des Verhältnisses zwischen Rahmen und Bildkomposition ist neu, daß letztere völlig unabhängig von den Hängebogen ist. Gentile entwickelt die Bildkomposition sogar gegen die vom Rahmen vorgegebene Struktur, indem er das inhaltliche Zentrum aus der Mittel- in eine Seitenachse verschiebt. Unterhalb des vereinheitlichten Bildfelds des Hauptgeschosses, wird in der Predella die durch die Hängebogen vorgegebene Triptychonstruktur wieder aufgegriffen. Dabei werden drei Bildfelder durch schmale, aufgesetzte Binnenrahmen unterteilt, die ausschließlich gliedernde Funktion besitzen. Auch in diesem Fall hat die Predella den Charakter eines friesartigen Bilderbandes, das zwischen die plastisch geformten Seitenpfeiler gespannt ist. Da auch letzteren durch schmale, mit Streublumen bemalte Bildspiegel der architektonische Charakter genommen wird, wirkt das Rahmenwerk wie ein wertvoller, fein ziselierter Schrein.

Triptychen mit monumentalisiertem Sockelgeschoß in den 1420er Jahren. Im Gegensatz dazu entstehen ebenfalls im 2. und 3. Jahrzehnt des Quattrocento einige Triptychen, bei denen die Predella die Form eines monumentalisierten, architektonisch aufgefaßten Sockelgeschosses annimmt. Eines der ersten Beispiele hierfür ist das *Johannes-Triptychon* von Giovanni dal Ponte, das in die Jahre zwischen 1410 und 1420 datiert wird (Nr. 8). Bei diesem dreigeschossigen Retabel ist die Predella gegenüber dem Hauptregister verhältnismäßig hoch. Es hat ein Wandel der Proportionen stattgefunden, der auch bei anderen Retabeln der 1420er Jahre zu

⁴² Außer Gentile da Fabrianos *Strozzi-Epiphanie* sind weitere frühe Beispiele das *Pisa-Retabel* von Masaccio (Nr. 25) sowie die drei Verkündigungstafeln von Fra Angelico, die *Prado-Verkündigung* (Nr. 24), die *Montecarlo-Verkündigung* (Nr. 32) sowie die *Cortona-Verkündigung* (Nr. 44) und das *Santa Croce-Retabel* (Nr. 28) desselben Meisters, sowie das *Ardinghelli-Kreuzreliquien-Tabernakel* von Giovanni Toscani (Nr. 18).

⁴³ Cennini, Cap. 88 (ed. Tempesti), 1984, S. 83: Il modo del ritrarre una montagna del naturale.

beobachten ist.⁴⁵ Zudem ist das ganze Retabel von sehr massiven, architektonischen Rahmenteilern durchgliedert, so treten im Hauptgeschoß sogar Bündel von Spiralsäulen auf. Die Seitenpfeiler ähneln denen der *Santa Maria degli Angeli-Marienkrönung* von Lorenzo Monaco (Nr. 10),⁴⁶ doch tritt im Gegensatz zu dort das Rahmengerüst des *Johannes-Triptychons* nicht baldachinartig gegenüber der Bildfläche hervor. Wie bei dem Werk Lorenzo Monacos dienen die Stirnseiten der Pfeilerpostamente figürlichen Darstellungen. Pastiglia-Ornamentik tritt nur noch anstelle des Inschriftenbandes auf, während die Predellenzone selbst völlig frei ist von Ornamentik. Die drei gleichbreiten und sehr hohen Predellenszenen werden von weit vorkragenden Pilastervorlagen getrennt, die ähnlich plastisch aufgefaßt sind wie die flankierenden Pfeilerpostamente. Während die Predella der *Santa Maria degli-Angeli-Marienkrönung* den Charakter einer fein ziselierten Goldschmiedearbeit hat, deren in der Fläche gleichmäßig dahinfließendes Bilderband von dem baldachinartigen Schreingehäuse nur umgeben, nicht aber durchgliedert ist, wirkt die Predella von Giovanni dal Ponte wie eine monumentale Sockelarchitektur, die logisch die darüber aufsteigende, das Bildprogramm plastisch durchgliedernde Rahmenarchitektur vorbereitet.⁴⁷

⁴⁴ So beispielsweise das *Castel San Niccolò-Triptychon* von Bicci di Lorenzo (Nr. 50).

⁴⁵ Eine ähnliche Monumentalisierung der Predella läßt sich auch für zwei wenig später entstandene Polyptychen rekonstruieren, deren Rahmen nicht mehr erhalten sind, und zwar das *Quaratesi-Polyptychon* von Gentile da Fabriano aus dem Jahr 1425 (Nr. 22) und der *San Domenico-Hochaltar* von Fra Angelico aus den Jahren zwischen 1424 und 1426 (Nr. 21). Ersteres war ein traditionelles Pentaptychon mit gotischen Rahmenformen, von denen jedoch nur die Giebel weitgehend im Originalrahmen erhalten sind. In Abweichung von der Tradition ist die Predella mit 36 cm außergewöhnlich hoch und besteht aus fünf Szenen, deren mittlere breiter ist als die seitlichen, die quadratisches Format besitzen, das hier in Florenz zum erstenmal auftritt. Die Malgrate der Predellentafeln lassen erkennen, daß sie am oberen Rand von einem gotischen Rundbogenfries abgeschlossen waren, was, bei Gentile wenig überraschend, auf venezianischen Einfluß hindeutet. Ein solcher Fries war in der Toskana unüblich. Die Höhe der Predellentafeln und die Differenz der Breitenmaße zum Hauptgeschoß läßt auf sehr breite, wahrscheinlich plastisch gebildete Binnenrahmen und somit auf ein hohes, veritables Sockelgeschoß schließen. Der *San Domenico-Hochaltar* von Fra Angelico ist hingegen als Triptychon mit Binnen-Pentaptychon-Struktur zu rekonstruieren. Doch sind die Proportionen ähnlich denen von Giovanni dal Pontes *Johannes-Triptychon* (Nr. 8) und Gentile da Fabrianos *Quaratesi-Polyptychon*. Die Höhe der Predella beträgt in diesem Fall 32 cm.

⁴⁶ Eine Beeinflussung liegt hier nahe, da der Konvent von San Giovanni Battista in Pratovecchio, aus dem das *Johannes-Triptychon* stammt, eine von Nonnen bewohnte Filiale des Hauptsitzes der Kamaldulenser in Florenz, Santa Maria degli Angeli, war. (Davies, 1961, S. 194f.)

⁴⁷ Eine in der ersten Hälfte des Quattrocento häufiger vorkommende Sonderform des sakralen Tafelbildes waren Einzelfiguren, die an Pfeilern aufgehängt wurden. Deren Aufbau entspricht dem einer isolierten Achse eines Polyptychons. Auf den Haupttafeln ist in der Regel ein thronender oder stehender Heiliger dargestellt. Gemäß ihrer Aufhängung fungieren die Rahmenelemente der Predellen solcher Pfeilertafeln keine statische Funktion des Rahmens, der in diesen Fällen auch kein Fassadenmodell nachahmt, sondern eher an der Rahmung von Figurennischen orientiert ist. Deshalb wurde bei allen im Corpus enthaltenen Pfeilertafeln bis zum Ende der 1420er Jahre eine ornamentale Pastiglia-Rahmung für die Predella gewählt. Beispiele hierfür sind die *Zenobius-Tafel* von Giovanni del Biondo, die um 1400 zu datieren ist (Nr. 1), die *Lorenzo-Tafel* von Bicci di Lorenzo aus dem Jahr 1428 (Nr. 26) sowie die *Cosmas und Damian-Tafel*, die Andrea di Giusto kurz vor 1430 malte (Nr. 29).

2.1.2. „Tavole quadrate“ mit „voltarella“ in den 1430er Jahren

Die „*tabula quadrata et sine civoriis*“. Die beschriebenen Tendenzen zur Vereinheitlichung der Haupttafel und zur Aufgabe der additiven Struktur des Retabels fanden ihren Abschluß im Format der „*tavola quadrata*“, womit eine rechteckige Haupttafel gemeint ist. Dokumentarisch greifbar wird der Begriff der „*tabula quadrata et sine civoriis*“ erstmals im Zusammenhang mit dem Bauprogramm von San Lorenzo in Florenz aus dem Jahr 1434. Dort wird für die Seitenkapellen eine einheitliche Ausstattung mit Retabeln gefordert, die eine rechteckige Haupttafel besitzen und im Gegensatz zu Polyptychen keine Giebel und Fialen mehr aufweisen sollten. Zudem sollten diese Tafeln die einzige malerische Ausstattung der Kapellen sein, es sei denn, das Kapitel habe eine Sondergenehmigung für weitere Malereien gegeben.⁴⁸ Von einer Rahmung „*all’antica*“, die sich durch die Verwendung eines ausschließlich antikisierenden Formenrepertoires auszeichnet, ist dort nicht die Rede.⁴⁹ Das älteste erhaltene Retabel, das die Forderung nach dem rechteckigen Format der Haupttafel ohne Giebel- und Fialaufsätze erfüllt, scheint jedoch schon viel früher entstanden zu sein, wenn man der gängigen Lesung von dessen inschriftlicher Datierung glauben darf. Es handelt sich um die *Budapester-Katharinenhochzeit* von Giovanni dal Ponte, aus deren Inschrift das Jahr 1421 herausgelesen wird (Nr. 13).⁵⁰ Im Hauptgeschoß wird dort auf jegliche Binnengliederung verzichtet. Die Figuren stehen vor einer punzierten Stoffdraperie, vor die als oberer Abschluß ein Bogen gesprengt geblendet ist.⁵¹ Die drei Bildfelder der Predella in Form oblonger Vielpässe sind bei diesem Retabel in ein hohes Band aus Pastiglia-Ornamentik eingelassen. Die Gestaltung der Predella ähnelt der der *Santa Maria degli Angeli-Marienkrönung* (Nr. 10), wobei die Ornamentik hier jedoch gegenüber den viel größeren Bildfeldern etwas zurücktritt. Letztere wirken ähnlich in die Ornamentik aus Pastiglia eingewoben, wie die Heiligen des Hauptbildes in die Ornamentik der gemalten Draperie, welche die Szene hinterfängt. Dadurch ist hier auf

⁴⁸ Siehe zur Transkription des Bauprogramms vom 3. Juni 1434: Ruda, 1978, S. 361. Dort auch eine kritische Diskussion dieses Dokuments: S. 358–361. Ebenfalls zu diesem Dokument: Saalman, 1978, S. 361–364.

⁴⁹ Gardner von Teuffel stellte 1982 die These auf, daß die *San Lorenzo-Verkündigung*, als einziges erhaltenes Retabel, das zu Brunelleschis Lebzeiten für eine von ihm gebaute Kirche in Auftrag gegeben wurde, der Prototyp der „*tavola quadrata et sine civoriis*“ sei, die in dem Brunelleschi zugeschriebenen Bauprogramm von 1434 für San Lorenzo als Ausstattung der Altäre gefordert wurde. (Gardner von Teuffel, 1982, S. 1–30). Dem widerspricht Schmidt, der Brunelleschi die Autorschaft an dem Kapellenausstattungsprojekt abschreibt und damit auch dessen Verbindung mit der *San Lorenzo Verkündigung* in Frage stellt. (Schmidt, 1992, S. 451–461) Zu dem Aspekt der „*all’antica*“-Rahmung siehe unten: Anm. 53.

⁵⁰ Zur Lesung der Datierung in der Inschrift siehe: Pigler, 1967, S. 555; Guidi, 1968, S. 32–34.

⁵¹ Der darüber ergänzte Dreiecksgiebel ist nicht original. Ursprünglich schloß die *Budapester-Katharinenhochzeit* oben mit einer „*voltarella*“ ab, einer oblongen, angeschnittenen Tonne, die in Florenz in

sehr unkonventionelle Weise eine Angleichung in der Wirkung von Haupt- und Predellengeschoß erreicht. Der Rahmen, der aus massiven Seitenpfeilern,⁵² zwischen deren Sockeln das Predellenband gespannt ist, sowie der „voltarella“ mit vorgeblendetem Gesprenge besteht, gewinnt hier gehäuseartigen Charakter. Entscheidend für die Wirkung dieses Retabels ist jedoch, daß sowohl die Darstellung auf der Haupttafel als auch die Predellenszenen noch vor Goldgrund spielen und völlig der Fläche verhaftet sind. Darin steht die *Budapester-Marienkronung*, die zwar äußerlich schon dem modernen Format entspricht, bezüglich der Gesamtwirkung dennoch Polyptychen viel näher.

Die Retabelform der „tavola quadrata“, die sich durch ein vereinheitlichtes Hauptgeschoß in rechteckigem Format und durch den Wegfall von Giebelaufsätzen auszeichnet, wurde zur Wende vom 3. zum 4. Jahrzehnt des Quattrocento für Florentiner Retabel zur Standardform. Der Zusatz „sine civoris“ bedeutet zunächst nur den Wegfall von Giebelaufsätzen. Dies ist jedoch nicht gleichbedeutend mit einer „all’antica“-Rahmung,⁵³ vielmehr gibt es zunächst eine Übergangsform, und zwar den Typus der „tavola quadrata“ mit „voltarella“ und figürlich bemalten Seitenpfeilern. Dieser war in den 1430er Jahren die Standardform für die „tavola quadrata“ und kommt abgesehen von der *Budapester-Katharinenhochzeit* ausschließlich in diesem Jahrzehnt vor.⁵⁴

Das Thema der Verkündigung im Format der „tavola quadrata“. Diesem neuen Typus entsprechen auch die drei im Corpus enthaltenen, zwischen 1425 und 1435 entstandenen Verkündigungs-Retabel von Fra Angelico. Charakteristisch für die frühen Beispiele der „tavola quadrata“ ist, daß die gemalte, innerbildliche Architektur noch die Struktur eines Polypty-

den 1430er Jahren zum Standard für „tavole quadrate“ wurde. (Merzenich, 1996, S. 139; ders., 2001, S. 107)

⁵² Die seitlichen Pfeiler zeigen übereinander stehende Heiligenfiguren in nischenartig in die Fläche eingetieften Rundbogenfeldern, die durch wasserschlagartige Gesimse getrennt werden.

⁵³ Zum Begriff der „all’antica“-Rahmung siehe: Merzenich, 2001, S. 106. Innerhalb des Corpus sind bis in die 1460er Jahre bei „tavole quadrate“ Seitenpfeiler mit figürlicher Bemalung nachzuweisen, so beispielsweise auch bei der im Auftrag der Medici in der Nachfolge Fra Angelicos entstandenen *Avignon-Hieronymus-Pala* von Zanobi Strozzi aus den Jahren 1455–1457 (Nr. 62). Allein dies spricht gegen eine wesentlich frühere Verbreitung der „all’antica“-Rahmung. (Merzenich, 2001, S. 109) Neri di Bicci beschreibt in seinem Eintrag in den Ricordanze zum *Santa Felicità-Retabel* von 1464 was genau unter einer „all’antica“-Rahmung zu verstehen ist: das Retabel sei „fatta formata al’antica, c[i]oè predella da pie’ e quando di sopra e da lato cholonne a canali e di sopra chornic[i]one chon dentegli“(Neri di Bicci (ed. Santi), 1976, Nr. 446, S. 227f.) Bestandteile einer „all’antica“-Rahmung waren also eine Predella, kannelierte Pilaster sowie ein Architrav mit Zahnschnittfries.

chons suggeriert, im Falle der genannten Verkündigungs-Retabel die eines Diptychons bzw. eines Triptychons.⁵⁵ Das einzige im Originalrahmen erhaltene Retabel dieser Serie ist die *Cortona-Verkündigung* (Nr. 44). Deren Haupttafel ist seitlich von zwei korinthischen Pilastern eingefasst, die keine figürliche Bemalung mehr besitzen, was ebenso wie das sehr niedrige Gebälk, das das Retabel oberhalb der „voltarella“ bekrönt, eine Weiterentwicklung in Richtung einer Rahmung „all’antica“ darstellt. Zwischen Haupt- und Predellengeschoß ist ein reich profiliertes Gesims geschoben, das in diesem Fall keine Inschrift trägt. Die Seitenpilaster ruhen in der Predellenzone auf leicht vorkragenden Eckpostamenten, die jeweils ein von schlichten Goldstreifen eingefasstes, hochrechteckiges Bildfeld tragen. Zwischen diese ist ein aus fünf gleichbreiten Szenen bestehendes Predellenband gespannt, dessen Szenen sich ohne jegliche Trennung wie auf einem Fries aneinander reihen. Lediglich anhand der wechselnden Bildhintergründe sind sie voneinander zu unterscheiden. Die kompositionelle Dreiteilung der Haupttafel durch die innerbildliche Architektur hat auf die formale Gestaltung der Predella keine Auswirkungen. Letztere stellt vielmehr zum erstenmal einen ununterbrochenen Fries dar, in den sogar die Pilastersockel einbezogen sind. Auf diese Weise wird jegliche statische oder architektonische Aufgabe des Predellengeschoßes negiert.⁵⁶ Erstmals sind auf diesem Retabel die Bildfelder der Haupttafel und der Predella gleichermaßen vereinheitlicht, was zu einer formalen Unabhängigkeit der beiden Retabelgeschosse voneinander führt. Eine

⁵⁴ Diesem Typus entsprechen 10 der untersuchten Retabel, und somit die Hälfte der Altarwerke des Corpus aus diesem Jahrzehnt.

⁵⁵ Die erste Version, die Fra Angelico von diesem Thema malte, ist die *Prado-Verkündigung* aus den Jahren 1425–1430 (Nr. 24). Von deren Rahmung ist nur der ursprüngliche Innenrahmen erhalten. (Gordon, 1998, S. 518) Die zweibogige Loggienarchitektur der Verkündigungsdarstellung und der links anschließende Paradiesgarten mit der Darstellung des Sündenfalls teilen die Haupttafel in drei nicht ganz gleichbreite Achsen. Die auf eine durchgehende Tafel gemalte Predella besteht hingegen aus 5 Bildfeldern mit abgeschrägten Ecken, die durch Streifen von Pastiglia-Ornament getrennt werden. Zusammenhänge zwischen der Gliederung des Bilderbandes der Predella und der Bildkomposition der Haupttafel bestehen in diesem Fall nicht. Die formale Eigenständigkeit des Retabelregisters wird auch durch den eingeschobenen ungliedert durchlaufenden Inschriftenfries unterstrichen. Neben derartigen vereinheitlichten Tafeln mit innerbildlicher Triptychonstruktur entstanden „tavole quadrate“, deren Bildarchitektur sich an Diptychen orientierte, beispielsweise die im Originalrahmen erhaltene von einer „voltarella“ bekrönte *Baltimore-Verkündigung* von Bicci di Lorenzo vom Anfang der 1430er Jahre (Nr. 33). Die Gestaltung von deren Predella ist an der der *Prado-Verkündigung* orientiert, was für die von Zeri vorgeschlagene, frühe Datierung spricht. (Zeri, 1976, S. 32–35) Dem widerspricht Merzenich, der aufgrund von kompositionellen Entsprechungen der Haupttafeln der Ansicht ist, daß das Vorbild die um 1440 zu datierende *Montecarlo-Verkündigung* (Nr. 32) gewesen sei, und somit auch die *Baltimore-Verkündigung* aus dieser Zeit stamme. (Merzenich, 2001, S. 100f.) Bezüglich der Predella ist entscheidend, daß deren Gliederung wie dort keine Bezüge zu der des Hauptgeschoßes aufweist. Über Fra Angelicos *Montecarlo-Verkündigung* lassen sich keine Aussagen mehr machen, da deren Einzeltafeln in einem modernen Rahmen nach dem Vorbild der *Cortona-Verkündigung* (Nr. 44) montiert sind.

Nachfolge fand dieser Verzicht auf jegliche Szenentrennung innerhalb der Predella jedoch nur in Ausnahmefällen.⁵⁷

Trecenteske Polyptychen in den 1430er und 1440er Jahren. Zur gleichen Zeit als Fra Angelico mit der *Cortona-Verkündigung* (Nr. 44) eine „tavola quadrata“ mit „voltarella“ und Predellenfries schuf, entstand jedoch auch Bicci di Lorenzos 1435 datiertes *Bibbiena-Triptychon* (Nr. 42), ein Triptychon mit Seitentafeln unter gekuppelten Bogen, das in der Giebelzone sogar noch trecenteske Aufsätze in Form von Vierpässen aufweist. Dem Typus des Triptychons mit der Binnenstruktur eines Pentaptychons entsprechend, wird hier die Gliederung des Hauptgeschosses in der Predella strukturell vorbereitet.⁵⁸ Auch in den 1440er Jahren malte Bicci di Lorenzo noch Triptychen, die sich in allen Retabelregistern durch eine additive Reihung und hierarchische Durchgliederung mittels des Rahmens auszeichnen, beispielsweise das *Vertine-Triptychon* (Nr. 30) oder das *Castel San Niccolò-Triptychon* (Nr. 50). In deren Predellen treten sogar die für die 1410er und 1420er Jahre charakteristischen Pastiglia-Binnenrahmungen und Bildfelder mit abgeschrägten Ecken wieder auf. Doch nicht nur in dieser traditionalistischen Werkstatt, sondern auch bei höchst innovativen Meistern sind noch sehr spät Rahmenformen zu finden, die überholten, trecentesken Typen entsprechen, worüber sich Maler wie Fra Angelico oder Piero della Francesca jedoch in ihrer Bildauffassung und Malweise hinwegzusetzen wußten. Beispiele hierfür sind das *Guidalotti-Polyptychon* von Fra Angelico aus den Jahren 1437–1448 (Nr. 48), das dem Typus des Triptychons mit Pentaptychonstruktur entspricht, oder Piero della Francescas *Misericordia Retabel* aus den Jahren 1445–1462 (Nr. 67), bei dem der Maler durch eine „modo et forma“-

⁵⁶ An dieser Wirkung ändert auch die leichte Absetzung der Seitenszenen auf den Pilastersockeln nichts. Diese treten minimal über die Linie des übrigen Predellenbandes hinaus und sind seitlich von schmalen Goldstreifen eingefasst.

⁵⁷ Ein erstes Beispiel hierfür könnte man in Bicci di Lorenzos nur ein Jahr später entstandener *San Giovannino-Natività* von 1435 sehen (Nr. 43). Allerdings sind dort die Pilastersockel wieder traditionell mit den Stifterwappen besetzt, und damit wird Fra Angelicos neuartige Loslösung der gesamten Predellenzone aus der architektonischen Struktur des Retabels nicht konsequent mitvollzogen. Zudem erübrigt sich in diesem Fall eine Szenentrennung, da Bicci di Lorenzo eine auf Goldgrund gemalte Mittelszene mit zwei Szenen vor Farbgrund einfaßt, wodurch die Szenen klar getrennt sind. Vereinzelt spätere Beispiele des Verzichts auf jegliche Szenentrennung kommen Fra Angelicos Lösung hingegen näher. Dies sind Giovanni di Francescos Predella des *Cavalcanti-Tabernakels* aus den Jahren von 1455–1459 (Nr. 63), das *Santa Felicità-Retabel* von Neri di Bicci aus dem Jahr 1467 (Nr. 71), zwei Einzelfafeln von Domenico di Michelino und zwar die *Trinitäts-Tafel* aus den 1460er Jahren (Nr. 69) und die zwischen 1477 und 1484 datierte *Laurentius-Tafel* (Nr. 82), sowie vom Ende des Jahrhunderts die Andrea-Corsini-Predella von einem unbekanntem Florentiner Maler um 1500 (Abb. 6) Siehe hierzu: Holmes, 1999, S. 102; Berti, 1992, S. 145, 284, 352f.

Klausel⁵⁹ vertraglich auf ein trecenteskes Vorbild verpflichtet wurde.⁶⁰ An diesen Beispielen wird deutlich, daß die Retabelformen keinesfalls einer linearen Entwicklung unterlagen.

Formale Symbiose von „tavola quadrata“ und Triptychon. Nachgerade eine formale Symbiose der beiden Retabelformen des Triptychons und der „tavola quadrata“, die jedoch noch von einer additiven Struktur geprägt ist, findet sich ebenfalls in den 1430er Jahren. Dabei handelt es sich um „tavole quadrate“ mit „voltarella“, denen ein Triptychon einbeschrieben ist, beispielsweise die *Sant'Andrea a Ripalta-Pala* von Andrea di Giusto aus dem Jahr 1436 (Nr. 45). Das Hauptgeschoß dieses in einen rechteckigen Außenrahmen eingebundenen Triptychons ist mittels Spiralsäulen und Hängebogen über den Seitentafeln gegliedert. Bekrönt wird das Retabel von einem vorkragenden Gesprenge, das auf schlichten, mit Wappen bemalten Pilastern aufsitzt. Die quadratische Haupttafel wird im Bereich des Binnen-Triptychons durch Spiralsäulen gegliedert, über denen vorgelegte Pilaster aufsteigen, so daß die ganze Tafel in vertikaler Richtung bis unter das Gesprenge in drei Achsen aufgeteilt ist. In der Predella wird diese Dreiteilung getreu mitvollzogen.⁶¹

Die Sacra Conversazione im Rahmentypus des Triptychons mit Hängebogen. Eine ganz neue Auffassung vom Verhältnis des Rahmens zur innerbildlichen Architektur zeigt hingegen Filippo Lippi im Jahr 1437 begonnenes *Barbadori-Retabel* (Nr. 47), mit dem für das Thema der Sacra Conversazione nochmals der Typus der vereinheitlichten Haupttafel unter drei runden Hängebogen in monumentalem Maßstab aufgegriffen wird.⁶² Die große Neuerung bei

⁵⁸ Die fünf Predellenszenen sind über drei Tafeln verteilt, die durch vorkragende Pilaster getrennt werden, die flankierenden Pilastersockel mit Heiligenfiguren bemalt.

⁵⁹ Zu der weit verbreiteten „modo et forma“-Klausel siehe: Merzenich, 2001, S. 19f.

⁶⁰ Dazu: Banker, 1995, S. 21–23.

⁶¹ Eine Weiterentwicklung dieses Typus stellt die ein Jahr später datierte *Accademia-Gürtelspende* von demselben Künstler dar (Nr. 46), bei der allerdings der Bildraum des integrierten Triptychons unter Hängebogen vereinheitlicht ist und ebenso die niedriger gewordene Zone zwischen diesem und dem oberen Retabelabschluß, der die Form einer „voltarella“ mit Gesprengerand hat. Der zwischen Hauptgeschoß und Predellengeschoß eingezogene Inschriftenfries läuft hier ohne Untergliederung durch. Die Predella ist bezüglich ihres Rahmens identisch aufgebaut wie die der *Sant'Andrea a Ripalta-Pala*, zeigt jedoch keine Simultanszenen mehr. Ähnlich wie die *Sant'Andrea a Ripalta-Pala* ist der *Sant'Agnese-Flügelaltar*, den Bicci di Lorenzo wohl zwischen 1425 und 1435 schuf, aufgebaut (Nr. 23). Dieses Retabel ist, abgesehen von dem in jeder Beziehung einmaligen *Linaiuoli-Tabernakel* (Nr. 38), der einzige Flügelaltar innerhalb des Corpus. In geöffnetem Zustand erscheint der *Sant'Agnese-Flügelaltar* wie eine „tavola quadrata“ mit einbeschriebenem Triptychon. Die Predella besteht aus vier gleichgroßen Szenen, die von schlichten, profilierten Rahmen eingefasst sind. Zwischen Hauptzone und Predella ist ein über alle drei Tafeln laufender Inschriftenfries eingeschoben.

⁶² Die Tafel besitzt heute einen neo-klassizistischen Rahmen, dessen Hängebogenkonsolen zu weit rechts angebracht wurden, um die Asymmetrie in der Bildkomposition auszugleichen. (Ruda, 1993, S. 106)

diesem Retabel ist, daß Filippo Lippi die innerbildliche Architektur der Rahmenstruktur explizit entgegengesetzt. Der mit einer Muschelnische abschließende Madonnenthron ist in die rückwärtige Wand eines zentralperspektivisch konstruierten Raums integriert, dessen steil fluchtende Seitenwände stark vom Bildrand überschritten werden, wodurch die Szenerie näher an den Betrachter zu rücken scheint. Dieser Effekt wird noch verstärkt durch eine illusionistisch gemalte, angeschnittene Schwelle am unteren Bildrand, die gleichsam die Schwelle zum Betrachtterraum darstellt und auf allen im Corpus enthaltenen Retabeln Filippo Lippis zu finden ist (Nr. 47, 52, 55). Durch diese formalen Mittel steigert der Maler die bewegte Wirkung der Madonnenfigur, die hier neuartiger Weise vor dem Thron steht und sogar einen Schritt in Richtung des Betrachters zu machen scheint. Oberhalb des Abschlußgesimses der durch Kassettierungen gegliederten Wände der Bildarchitektur öffnet sich der Bildraum zum Himmel, während eine Fensteröffnung in der linken Seitenwand den Blick auf eine Berglandschaft freigibt. Eine dominante, das Bildfeld dreiteilende Rolle spielen zwei die Thronwangen flankierende, gemalte Marmorsäulen, die jedoch an den Konsolen der Hängebogen des Retabelrahmens seitlich vorbeilaufen. Auf diese Weise werden die Rahmenarchitektur des Retabels und die komplizierte, aus mehreren hintereinander gestaffelten Raumschichten bestehende innerbildliche Architektur explizit gegeneinander gestellt.⁶³ Zudem ist die Figurenkomposition leicht aus dem Bildzentrum nach rechts verschoben. Ähnliche Asymmetrien sind auch in der Mittelszene der Predella zu beobachten. Der Fluchtpunkt dieser in zwei verbundenen Räumen spielenden Szene ist aus der Mitte nach links gerückt und liegt etwas rechts oberhalb der Kerze, die Gabriel der Madonna überreicht, am oberen Bildrand und damit genau unterhalb des ebenfalls aus der Mitte gerückten Christuskindes im Hauptgeschoß. Wahrscheinlich fiel dieser Fluchtpunkt mit dem Kreuzungspunkt der Bischofsstäbe der vor der Madonna knienden heiligen Interzessoren zusammen, die auf diese Weise hinweisenden Charakter bekommen. Die Predella folgt in ihrem äußeren Aufbau zwar der damals bereits überholten Form der Dreiteilung gemäß den drei Hängebogen des Hauptgeschosses, doch wird diese äußerlich vorgegebene Struktur in beiden Retabelgeschossen von der innerbildlichen Architektur und Komposition negiert. Zudem ruft Filippo Lippi, indem er die Figurenkomposition gegen die innerbildliche Architektur verschiebt, Asymmetrien hervor, durch

⁶³ Über die ursprüngliche Rahmenarchitektur ist nur bekannt, daß sie bezüglich ihrer Proportionen und ihrer Formensprache mit der Architektur von Brunelleschis Sakristei in Santo Spirito, für die das Retabel bestimmt war, korrespondieren sollte. (Ruda, 1993, S. 517, Doc. 4.II.11, Transkription des Memorandums der Capitani di Orsanmichele, der Testamentsvollstrecker des Stifters Gherardo di Bartolomeo Barbadori, vom 7. Juli 1433)

die der Eindruck des Momenthaften der Darstellung gesteigert wird. Predella und Hauptgeschoß sind nicht mehr formal mittels der Rahmenformen verbunden, sondern mittels Bezügen zwischen einzelnen Bildelementen und Fluchtpunkten.

Die Sacra Conversazione im Format der „tavola quadrata“. Hatte sich Filippo Lippi beim *Barbadori-Retabel* (Nr. 47) über die vom Triptychon-Rahmen vorgegebenen Strukturen gänzlich hinweggesetzt, so führte Fra Angelico für dasselbe Sujet, die Sacra Conversazione, fast zeitgleich das Format der querrrechteckigen „tavola quadrata“ mit vereinheitlichtem Bildraum ein, bei dem der Rahmen nicht mehr gliedernd in die Bildorganisation eingreift. Das *Annalena-Retabel* (Nr. 41) und der *San Marco-Hochaltar* (Nr. 49) von Fra Angelico gelten als die ersten erhaltenen Vertreter dieses Typs. Uneinigkeit herrscht allerdings über deren Datierung. Beide haben ihren Originalrahmen verloren⁶⁴ und die zugehörigen Predellen sind in Einzelfafeln zersägt über zahlreiche Museen verteilt. Die jüngere Forschung datiert das *Annalena-Retabel* überwiegend in die Mitte der 1430er Jahre und den *San Marco-Hochaltar* um 1440.⁶⁵

Obwohl auch bei dem älteren der beiden Retabel, dem *Annalena-Retabel* (Nr. 41), keine äußere Gliederung mehr durch den Rahmen vorgegeben wird, ist in diesem Fall durchaus noch kein völliger Bruch mit dem älteren Typus des additiv strukturierten Polyptychons vollzogen. Vielmehr finden sich noch starke Anklänge an die Strukturen eines Triptychons mit der Binnenstruktur eines Pentptychons. Dabei spielt die seitlich des Marienthrons über einer Stoffdraperie ansetzende Arkatur auf zusammengezogene Seitentafeln unter einem Hängebogen an, während die Thronarchitektur dem überhöhten, von Säulen getragenen Mittelbogen

⁶⁴ Für beide Retabel wurde eine „all’antica-Rahmung“, bestehend aus antikischen Pilastern und Gebälk, angenommen. (Zu dem Begriff und seiner Anwendung siehe: Merzenich, 2001, S. 106) Für das *Annalena-Retabel* erscheint eine solche aufgrund des frühen Entstehungsdatums und der in der Bildarchitektur noch deutlich anklingenden Polyptychonstruktur noch unwahrscheinlicher als bei dem wenige Jahre später entstandenen *San Marco-Hochaltar*. Mit hoher Wahrscheinlichkeit besaß jedoch auch der *San Marco-Hochaltar* noch die für das Ende der 1430er Jahre typische „voltarella“. (Merzenich, 1996, S. 141; ders., 2001, S. 108f.)

⁶⁵ Datierung des *Annalena-Retabels*: Miller, 1987, S. 12, Anm. 19: um 1435; Hood, 1993, S. 102: um 1434–1435; Spike, 1997, S. 218: um 1430; Bonsanti, 1998, S. 134: um 1434–1435; Merzenich, 2001, S. 103: um 1435. Der *San Marco-Hochaltar* muß zwischen 1438, als Cosimo de Medici die Patronatsrechte über die Chorkapelle von San Marco übernahm, und der Altarweihe im Jahr 1443 entstanden sein. Die meisten Forscher gehen davon aus, daß der *San Marco-Hochaltar* im Jahr 1440 vollendet war, da zu diesem Zeitpunkt dessen Vorgängerretabel, die *Cortona-Marienkronung* (Nr. 2) nach San Domenico in Cortona überführt wurde.

eines Triptychons entspricht.⁶⁶ In Form der Punzierung des goldenen Brokatstoffs hinter den Heiligen und der ebenfalls golden gefaßten Rückenlehne des Marienthrons liegt hier sogar noch eine Anspielung auf den für Polyptychen üblichen Goldgrund vor. Die Predella des *Annalena-Retabels* bestand aus 9 Szenen, die zu einem verhältnismäßig niedrigen Bilderband gereiht waren, das nur 4 cm schmaler ist als die Haupttafel.⁶⁷ Deshalb ist anzunehmen, daß Fra Angelico wie bei der in den gleichen Jahren entstandenen *Cortona-Verkündigung* (Nr. 44) die Szenen nur mittels der innerbildlichen Architektur trennte oder allenfalls wie bei der um 1430⁶⁸ entstandenen *Louvre-Marienkrönung* (Nr. 40) ganz feine Goldlinien zwischen den Szenen einzog.⁶⁹ Die Predella hatte also auch in diesem Fall den Charakter eines Frieses, der zwischen die Pilastersockel gespannt ist.

Monumentalisierung und Lösung der Predella von der „tavola quadrata“. Ganz andere Proportionen als das *Annalena-Retabel* besaß der *San Marco-Hochaltar* (Nr. 49), dessen einzelne Predellenszenen bei annähernd gleichen Maßen der Haupttafel fast doppelt so groß sind wie die des *Annalena-Retabels*. Auch gibt es auf der Haupttafel des *San Marco-Hochaltars* keine innerbildlichen Anspielungen mehr auf die Struktur eines Polyptychons.⁷⁰ Die Architektur des Marienthrons besteht hier aus einer antikischen Nischenarchitektur in einem Pilaster-Gebälk-Rahmen. Der Thron wird von Stoffdraperien in einer Weise verschleiert, daß sein oberer Abschluß wie ein Baldachin über der Madonna zu schweben scheint. Die Heiligen sind hingegen von Stoffgehängen hinterfangen, die vor eine Parklandschaft gespannt sind. Weder die Bildarchitektur noch die sonstige Hintergrundgestaltung haben in diesem Retabel noch gliedernde Funktion. Die seitlich herabhängenden, gerafften Vorhänge und die gespannten Girlanden lassen sogar an eine Bühneneinfassung denken, durch die man auf die *Sacra Conversazione* schaut. Die Darstellung ist streng zentralperspektivisch konstruiert und ähnlich wie beim *Barbadori-Retabel* (Nr. 47) führen zwei kniende Interzessoren in das Bild ein. Durch die trompe l'œil-artig gemalte Kreuzigungstafel, die in der Mitte am unteren Bild-

⁶⁶ Dazu ausführlich: Merzenich, 2001, S. 103.

⁶⁷ Maße je Predellentafel *San Marco-Hochaltar*: 38 x ca. 45 cm; *Annalena-Retabel*: 20 x 22 cm
Maße der Haupttafel *San Marco-Hochaltar*: 220 x 227 cm; *Annalena-Retabel*: 180 x 202 cm.

⁶⁸ Über die Datierung herrscht in der Forschung Uneinigkeit: Pope-Hennessy, 1977, S. 216: nach 1450; Wohl, 1980, S. 167: um 1434–35; Baldini, 1986, S. 239: um 1434–1435; Spike, 1997, S. 118: um 1434; Hood, 1993, S. 309: späte 1420er Jahre bis Anfang der 1430er Jahre; Strehlke, 1998, S. 24: kurz nach dem Tod von Masaccio; Bonsanti, 1998, S. 128: um 1430. Die jüngere Forschung tendiert zu einer Datierung um 1430.

⁶⁹ Die Trennung der Predellenszenen mittels feiner Goldlinien ist eine in den 1420er bis in die 1460er Jahre häufiger anzutreffende Lösung. Innerhalb des Corpus gibt es hierfür 12 Beispiele.

rand vor dem Bild zu stehen scheint, wird jedoch gleichzeitig eine klare Trennung zwischen Bild- und Betrachtterraum vorgenommen.

Problematisch ist bei diesem Retabel nach wie vor die Rekonstruktion der in Einzelszenen zersägten Predella. Überwiegend werden ihr neun ikonographisch zusammengehörige Tafeln gleichen Formats zugerechnet, deren Gesamtbreite die der Haupttafel jedoch um 178 cm überragen würde. Dieses Dilemma führte sogar zu der Annahme einer Doppelpredella. Die Diskussion schien abgeschlossen, nachdem Baldini aufgrund technischer Untersuchungen eine siebenteilige Predellenfront rekonstruiert und die beiden verbleibenden Szenen⁷¹ auf deren Schmalseiten des Predellenkastens untergebracht hatte.⁷² Bis auf letztere ist diese Rekonstruktion schlüssig. An den Tafelrändern der sieben auseinander gesägten Szenen von der Frontseite des Predellenkastens sind noch heute in Gold aufgemalte, ionische Säulen zu erkennen und auch das Durchlaufen von Holzmaserung und Rissen auf den Rückseiten der einzelnen Tafeln beweist deren ursprüngliche Einheit.⁷³ Für die Anbringung der beiden Szenen an den Schmalseiten gibt es hingegen weder physische noch sonstige Nachweise.⁷⁴ In Florenz wurden derartige Seitenflächen üblicherweise farbig gefaßt, vergoldet oder allenfalls mit ornamentalen Mustern verziert. Umso unwahrscheinlicher wird die dortige Anbringung derart großer Szenen wie der in Frage stehenden.⁷⁵ Zudem werden gegen die Zugehörigkeit dieser beiden Szenen überzeugend stilistische Unterschiede gegenüber den gesicherten Tafeln angeführt.⁷⁶ Aus diesen Gründen ist für den *San-Marco-Hochaltar* mit hoher Wahrscheinlichkeit ein verhältnismäßig hoher Predellenkasten mit sieben Szenen auf der Frontseite, die durch goldfarbene aufgemalte, ionische Säulen getrennt werden, zu rekonstruieren. Erstmals wird in

⁷⁰ Siehe auch: Merzenich, 2001, S. 104.

⁷¹ Bei den beiden Szenen, die an den Schmalseiten angenommen werden, handelt es sich um die Tafel mit der Heilung der Palladia (Washington, National Gallery of Art, Samuel Kress Collection, Inv. Nr. 790.K1387) und um die mit der Heilung des Diakons Justinianus (Florenz, Museo di San Marco).

⁷² Baldini, 1970, S. 101.

⁷³ Bei folgenden Szenen sind die aufgemalten, szenentrennenden Säulen noch zu erkennen: Beweinung Christi; Cosmas, Damian und ihre Brüder auf dem Scheiterhaufen; Begräbnis der Heiligen; Enthauptung der Heiligen. Bei den drei folgenden Münchner Tafeln sind sie hingegen übermalt: Die Heiligen vor Lysias; Die Errettung aus dem Meer; Die Kreuzigung der Heiligen.

⁷⁴ Nur bei einem einzigen toskanischen Retabel, und zwar dem Hochaltar-Retabel des Doms von Montepulciano, das Taddeo di Bartolo im Jahr 1401 vollendete, sind an den Schmalseiten des Predellenkastens szenische Darstellungen erhalten. Ein anderes Beispiel, das *Colle Valdelsa-Retabel* von Pier Francesco Fiorentino aus der Zeit um 1475 (Nr. 79), weist dort zwar Darstellungen von Evangelisten, aber keine Szenen auf.

⁷⁵ Dies hätte eine Tiefe des Predellenkastens von 45 cm mit sich gebracht. Merzenich hat hingegen nachgewiesen, daß sich die Predellentiefe auch bei größeren Retabeln in einem Spielraum zwischen 20 und maximal 30 cm bewegte. (Merzenich, 2001, S. 34 Anm. 188)

dieser Predella ein architektonisches Stützelement, das der Szenentrennung dient, nur aufgemalt, wobei durch die filigrane Ausführung dessen rein dekorativer und lediglich gliedernder Charakter unterstrichen wird. Diese hier erstmals auftretende Form der Szenentrennung fand in unterschiedlichen Ausprägungen das ganze Quattrocento hindurch Nachfolge.

Die Predella des *San Marco-Hochaltars* ist zu einem von der Rahmenarchitektur gänzlich befreiten, monumentalen Bilderband geworden, das sich nun bis zu den Rändern des Predellenkastens erstreckt und nicht mehr von Postamenten eingefasst wird, auf denen die Seitenpilaster des Retabelrahmens aufsteigen. Eine derartige Lösung zeichnete sich bereits in der *Cortona-Verkündigung* ab (Nr. 44). Diese neue Auffassung der Predella findet ihre direkte Nachfolge in dem noch monumentaleren Predellenkasten, den Fra Angelicos Schüler Benozzo Gozzoli um 1450 für sein erstes selbständig geschaffenes Hochaltarretabel, die *Montefalco-Gürtelspende*, malte (Nr. 58). Bei diesem im Originalrahmen erhaltenen Retabel erhebt sich die querrrechteckige Haupttafel über einem mit einem massiven, vorkragenden Gesims abschließenden Predellenkasten. Die noch figürlich bemalten Seitenpilaster besitzen nur eine flache Basis, die auf der Deckfläche des Predellenkastens aufsitzt. Dem Außenkontur nach besitzt das Retabel quadratisches Format. Die Predella stellt sich als Bilderband aus sechs annähernd quadratischen Szenen dar. Diese werden nur von schmalen Ornament-Bändern unterteilt, die wie eine malerische Nachahmung eines filigranen Pastiglia-Ornaments wirken. Plastisch ausgeführte Pastiglia-Ornamentik schmückt hingegen noch die Faszien des oberen Architravs, was ebenso wie die figürliche Bemalung der Seitenpilaster gänzlich unantikisch ist. Die Szenentrennung in der Predella mittels gemalter Ornamentik entwickelte sich in der zweiten Jahrhunderthälfte bis zum Einsatz von Grottesken weiter. Ebenso wie beim *San Marco-Hochaltar* (Nr. 49) ist die Predella der *Montefalco-Gürtelspende* sowohl bezüglich der Konstruktion als auch bezüglich ihrer Gliederung ein unabhängiger, monumentaler Predellenkasten, auf dessen Front sich die szenische Bemalung bis zu den Ecken erstreckt. In beiden Fällen ist die Gliederung der Predella von der Bildkomposition des Hauptgeschosses völlig unabhängig.

⁷⁶ Syre, 1996, S. 24.

2.1.3. Die neue Bildauffassung Albertis: Der „Fensterdurchblick“

Um 1435/36 wandte sich Leon Battista Alberti mit der italienischen Ausgabe seines Traktats über die Malkunst an die Künstler.⁷⁷ Von seinen theoretischen Ausführungen ist in Hinblick auf das Predellengeschoß die Definition des Bildes als Schnittfläche durch die Sehpyramide von besonders großer Bedeutung, die Alberti durch den berühmten Vergleich des Bildes mit dem Blick durch ein Fenster anschaulich machte.⁷⁸ Die neue Definition war verbunden mit der perspektivischen Konstruktion der Bildräume, die gleichsam die Voraussetzung für den Wandel in der Wirkung des Bildes bildete. Letzteres wurde nicht mehr als Blick in einen Kastenraum aufgefaßt, sondern erweckte die Illusion eines Ausblicks auf einen Ausschnitt einer Realität, die der Welt des Betrachters nachempfunden ist, dabei jedoch einer anderen Daseinssphäre angehört. Der Rahmen wird dabei zur architektonisch wirkenden Abgrenzung der Bildwelt von der Kapellenarchitektur und vom Betrachterraum⁷⁹ Beim Polyptychon waren die Bildwelten aller Retabelregister auf derselben „Realitätsebene“ angesiedelt gewesen. Dies änderte sich bereits in den 1420er Jahren, als im Hauptgeschoß der Goldgrund noch beibehalten wurde, während im Predellenregister Szenen mit naturalistischen Darstellungen von Landschaft und Lichtphänomenen entstanden, was erstmals bei Gentile da Fabriano's *Strozzi-Epiphanie* greifbar wird (Nr. 14). Damit wurde in den Erzählungen der Predella eine Realität abgebildet, die der der Betrachterwelt ähnelte, während die hieratische Darstellung im Hauptgeschoß weiterhin entrückt erschien. Dies trifft selbst auf Retabel wie die *Montefalco-Gürtelspende* von Benozzo Gozzoli aus den Jahren 1450-1452 noch zu (Nr. 58), deren Hauptszene noch vor Goldgrund spielt. Für die kurze Zeitspanne zwischen den 1420er Jahren und der Mitte der 1440er Jahre ist die Predella das Register des Retabels, in dem die neuesten Entwicklungen der Malerei und Bildauffassung früher ihren Niederschlag finden als im Hauptgeschoß.

Der Ansatz von Filippo Lippi. In der Mitte der 1440er Jahre setzten sich dann sowohl Filippo Lippi in seiner *Medici-Noviziats-Pala* (Nr. 55) als auch Domenico Veneziano in seinem *Lucia-Retabel* (Nr. 54) mit der neuen Bildauffassung von Giovan Battista Alberti auseinander. Die *Medici-Noviziats-Pala* von Filippo Lippi, deren Predella von Pesellino stammt,

⁷⁷ Zu den verschiedenen überlieferten Fassungen und deren Adressaten siehe: Alberti (ed. Bätschmann / Gianfreda), 2002, S. 3–6.

⁷⁸ Zu dem Fenstervergleich siehe: Alberti (ed. Bätschmann / Gianfreda), 2002, S. 92f.

wird auf die Jahre um 1445-50 datiert, während die Predella wohl erst später ergänzt wurde.⁸⁰ Die Bildarchitektur dieser Sacra Conversazione ist genau wie die von Michelozzo errichtete Noviziatskapelle von Santa Croce, in der das Retabel aufgestellt war, in reinen Renaissanceformen gehalten. Der Bildausschnitt erweckt nicht mehr den Eindruck eines Bühnenraums wie beim *San Marco-Hochaltar* (Nr. 49), sondern den eines Durchblicks durch ein Fenster auf eine Architektur, die sich seitlich des abgebildeten Bildausschnitts fortsetzt. Diese Illusion wird hervorgerufen durch die seitlich vom Rahmen des Retabels stark überschrittenen Muschelnischen der Hintergrundarchitektur. Die den Marienthron flankierenden Heiligen haben sich aus der innerbildlichen Rahmung durch den gemalten Architekturhintergrund gelöst und bewegen sich nun frei vor dessen Nischenarchitektur. Obwohl der Originalrahmen des Retabels verloren ist, ist aufgrund des stilistischen Gleichklangs von Kapellen- und Bildarchitektur und aufgrund derselben Entstehungszeit der Kapelle und des Retabels mit großer Wahrscheinlichkeit davon auszugehen, daß sich auch der Retabelrahmen der gleichen Formensprache bediente wie Michelozzos Kapellenarchitektur. Es ist also eine „all’antica“-Rahmung anzunehmen, die mit einem Architrav in durchgängig antikischen Formen und nicht etwa mit einer Voltarella abschloß. Die Haupttafel ist bei diesem Retabel nicht mehr quereckig, sondern hat tatsächlich quadratisches Format und wird von der auf eine durchgehende Tafel gemalten Predella seitlich überragt. Es muß sich also ähnlich wie bei den Sacra Conversazioni von Fra Angelico um einen gegenüber dem Hauptgeschoß eigenständigen Predellenkasten gehandelt haben, auf dem die Basen der Seitenpilaster aufsaßen. Die fünf Bildfelder der oben mit einem Klötzchenfries abschließenden Predella haben abgeschrägte Ecken und sind durch Goldbänder getrennt. Die beiden äußeren und die mittlere Szene sind etwas breiter als die beiden dazwischen liegenden. Außer der Tatsache, daß jeder Figur im Hauptgeschoß jeweils eine Predellenszene zugeordnet ist, bestehen keine formalen Bezüge zwischen den Retabelgeschossen, vielmehr schuf Pesellino eine strukturell von der Haupttafel völlig unabhängige Sockelzone. Dies offenbart deutlich die Unmöglichkeit, im Predellengeschoß den Illusionscharakter der Haupttafel von Filippo Lippi aufrecht zu erhalten. Allein durch ihr Vorhandensein sowie durch ihre Kleinteiligkeit zerstört die Predella die in der Haupttafel aufgebaute Illusion des Durchblicks durch einen Fensterrahmen auf eine dahinter liegende Realität.

⁷⁹ Siehe hierzu: Locher, 1993, S. 497–499.

Der Ansatz von Domenico Veneziano. Mit dieser Problematik, die aus der von Alberti formulierten Auffassung des Bildes als illusionistischem Durchblick durch ein Fenster resultiert, hatte sich kurz vor dem Entstehen der *Medici-Noviziats-Pala* auch Domenico Veneziano in seinem um 1445 gemalten *Lucia-Retabel* (Nr. 54) beschäftigt, kam dabei jedoch zu einer ganz anderen Lösung. Auch bei diesem Retabel handelt es sich um eine *Sacra Conversazione* in quadratischem Format. Die Predella besteht aus fünf Szenen, deren mittlere genau doppelt so breit ist wie die seitlichen.⁸¹ Jede Einzelszene war umgeben von einem gemalten Innenrahmen.⁸² Letztere sind in dem gleichen rötlichen Ton gehalten wie die Arkaden der Bildarchitektur der Haupttafel und beziehen sich zudem auf denselben Fluchtpunkt wie diese.⁸³ Das Licht fällt auf alle gemalten Architekturteile, also sowohl die Hintergrundarchitektur der Haupttafel als auch die Binnenrahmen der Predellenszenen, einheitlich von rechts oben. Auf diese Weise hat Domenico Veneziano einen gemeinsamen und konsistent illusionistischen Rahmen für alle Teile des Retabels geschaffen. Die Predellenszenen sind im Gegensatz zur *Medici-Noviziats-Pala* (Nr. 55) auf der gleichen illusionistischen Ebene angesiedelt wie die *Sacra Conversazione* des Hauptgeschosses. Durch illusionistische Fensterdurchbrüche im rosa Stein, schaute man auf die Szenen dahinter. Die Bildarchitektur der Haupttafel hat Domenico Veneziano ähnlich vielschichtig konzipiert wie Filippo Lippi in seinem *Barbadori-Retabel* (Nr. 47). Sie ist nicht zu vergleichen mit den einschichtigen, parallel zur Bildfläche aufgebauten Hintergrundarchitekturen Fra Angelicos (Nr. 41, 49). Unter dem Mittelbogen der dreibogigen Loggia thront auf dem *Lucia-Retabel* (Nr. 54) die Madonna, während vor den seitlichen Bogenstellungen je ein Heiligenpaar steht. Darin liegt durchaus noch eine Anspielung auf die strukturelle Dreiteilung eines Triptychons, die hier jedoch auf unterschiedliche Raumschichten verteilt ist. In der polygonal gebrochenen, rückwärtigen Nischenarchitektur, ist sogar eine Fünfteilung zu erkennen, die sich über die in die Bildfläche projizierten verschiedenen Tiefenschichten der Architektur erstreckt. Die in die Fläche projizierten Maßverhältnisse dieser Fünfteilung greift Domenico Veneziano in der Predellengliederung wieder auf. De Marchi legt überzeugend dar, daß die Predella seitlich bündig mit der Haupttafel abschloß, so daß zwischen den einzelnen Predellenszenen nur ein sehr schmaler Streifen verblieb, der keine plastische Szenentrennung zuließ. Zwischen den Szenen standen folglich nur die rosa

⁸⁰ Ruda, 1993, S. 416.

⁸¹ De Marchi, 1994, S. 36f.

⁸² Bei den Tafeln mit dem „Johannesknaben in der Wüste“ und dem „Wunder des San Zanobi“ haben sich diese gemalten Innenrahmen komplett erhalten, bei den übrigen Szenen nur fragmentarisch.

⁸³ Celazzi Dini, in: Bellosi (Hg.), 1992, S. 94.

Stein imitierenden Rahmen, so daß die Predella wie eine durchfensterte Wand wirkte.⁸⁴ Diese Auffassung der gemalten Rahmung, welche die Bildarchitektur der Haupttafel und die Rahmung der Predellenszenen auf dieselbe illusionistische Ebene hebt, hat über Jahrzehnte keine Nachfolge gefunden. Erst gegen Ende des Quattrocento knüpften Künstler vereinzelt wieder an diese Erfindung Domenico Venezianos an.

Der einheitliche, konsistente Bildraum und die syntaktische Bildstruktur des Hauptgeschosses waren bedingt durch die Auffassung des Bildes als Durchblick durch eine Fensteröffnung auf eine dahinter liegende Realität. Das Rahmenwerk besaß nun einen Eigenwert als architektonische Abgrenzung sowohl gegenüber der umgebenden Kapellenarchitektur als auch gegenüber der Bildwelt. Es wird gleichsam zur Schwelle zwischen dem Kapellenraum und dem illusionistisch aufgefaßten, ebenfalls architektonisch gegliederten Bildraum.⁸⁵ Dabei zeigte sich jedoch auch in aller Klarheit, daß eine narrative Predella mit dieser Auffassung des Hauptbildes nicht vereinbar ist, da bereits ihr Vorhandensein die vom Hauptbild erzeugte Illusion zerstört. Entscheidend für die Bedeutung der Predella ist, daß dies keineswegs zu ihrem sofortigen Verschwinden aus dem Retabelaufbau führte.

Der Sonderfall des Linaiuoli-Tabernakels. Einen einmaligen Sonderfall stellt das *Linaiuoli-Tabernakel* dar, das Fra Angelico 1434 für die Zunfthalle der Florentiner Arte dei Linaiuoli malte (Nr. 38). Es besitzt einen von Lorenzo Ghiberti 1432 geschaffenen Tabernakelrahmen aus Stein, der eine rundbogige Tafel sowie eine aus drei Szenen bestehende Predella umschließt. Das Hauptgeschoß, das eigentliche Madonnentabernakel, kann mit zwei Flügeln, die mit Standfiguren bemalt sind, geschlossen werden. In geöffnetem Zustand erscheint das Retabel als „Triptychon“ mit beweglichen Flügeln,⁸⁶ während bei geschlossenen Flügeln der Eindruck eines Figurenpaars in einer Nische mit Predella entsteht.⁸⁷ Darin ist eine Rückgriff auf Vorbilder aus der Skulptur zu sehen,⁸⁸ und zwar insbesondere auf die Tabernakel, die im Auf-

⁸⁴ De Marchi, 1994, S. 37.

⁸⁵ Siehe hierzu auch Locher, 1993, S. 496–499.

⁸⁶ Retabel mit beweglichen Flügeln, die sog. Wandelaltäre, waren nur im Norden üblich. Von einem toskanischen Künstler ist mir nur ein weiteres monumentales Retabel mit beweglichen Flügeln bekannt, und zwar der *Sant’Agnese-Flügelaltar*, das Bicci di Lorenzo zwischen 1425 und 1435 für Sant’Agnese in Porta Sant’Angelo in Perugia malte (Nr. 23). Ansonsten kommen bewegliche Flügel an Retabeln von florentinischen Künstlern nur bei Reisealtären, also bei kleinen Formaten, vor.

⁸⁷ Haupttafel und Predella werden vom Tabernakelbogen gleichermaßen umschlossen, eine Formulierung, die bei den rundbogigen Palen der 2. Jahrhunderthälfte wieder aufgegriffen wird.

⁸⁸ Zu den Bezügen des *Linaiuoli-Tabernakels* zur Skulptur siehe: Alexander, 1977, S. 154–163.

trag der Florentiner Zünfte in den ersten beiden Jahrzehnten des Quattrocento für die Fassade von Orsanmichele entstanden waren.⁸⁹ Die bei einigen dortigen Tabernakeln zu beobachtende Überschreitung der Gattungsgrenzen von Skulptur und Malerei ist mit anderen Vorzeichen auch bei Fra Angelicos *Linaiuoli-Tabernakel* zu beobachten. So erinnern die Engel im Rahmengewände des Mittelbildes an Gewändefiguren aus der Portalskulptur und das Tabernakel wirkt in geschlossenem Zustand wie ein belebtes, da farbiges Figurentabernakel, ähnlich den genannten Werken der Bildhauerei von Orsanmichele. Die Predella ist hingegen ein ursprünglich aus der Altarbildmalerei stammendes Element, das von den Bildhauern für die Tabernakel an Orsanmichele übernommen worden war, wobei sie sich direkt an den vom Ende des Trecento stammenden Pfeilertafeln aus dem Innenraum derselben Kirche orientieren konnten.⁹⁰

2.2. Die zweite Hälfte des Quattrocento und die ersten Jahrzehnte des Cinquecento

In der zweiten Hälfte des Quattrocento war das vereinheitlichte Hauptgeschoß zum Standard geworden. Damit stellt sich die Frage nach den formalen Zusammenhängen zwischen dem Predellen- und dem Hauptgeschoß ganz neu. Bei der Analyse der Predellenformen der ersten Hälfte des Jahrhunderts wurde die Predella in Abhängigkeit von Gliederung und Form sowie dem Illusionscharakter des darüber stehenden Hauptgeschosses betrachtet. Da der Prozeß der formalen Verselbständigung des Predellengeschosses bereits in der ersten Hälfte des Jahrhunderts einen Abschluß gefunden hatte, erübrigt sich dieser Ansatz für die Zeit nach der Jahrhundertmitte. Auch der Außenkontur der Haupttafel hat auf die Form und Gliederung der Predella in diesem Zeitraum keinen Einfluß. Damit erklärt sich, weshalb die von Fra Angelico

⁸⁹ Ein für Fra Angelico inspirierendes Beispiel war die von Nanni di Banco um 1414–16 geschaffene Figurengruppe der Santi Quattro Coronati, unter denen sich eine szenische Predella befindet, die noch in der aus der Antike inspirierten Technik des Halbreliciefs gearbeitet ist. (Poeschke, 1990, S. 84) Dort tritt beispielsweise hinter der Statuengruppe das Vorhangmotiv auf, das Fra Angelico in abgewandelter Form im *Linaiuoli-Tabernakel* erstmals hinter einer thronenden Madonna verwendete. Bei dem ebenfalls für Orsanmichele geschaffenen Georgstabernakel mit der um 1417 entstandenen Predellenszene des Drachenkampfs des Heiligen hat Donatello seine neue Reliefttechnik, das sog. „rilievo schiacciato“, angewandt. Dabei werden im Flachrelief malerische Werte in die Bildhauerei gebracht. (Rosenauer, 1993, S. 19; Poeschke, 1990, S. 91f.) Ein weiteres Beispiel einer Figurennische von Orsanmichele ist die um 1417–18 von Nanni di Banco geschaffene Nische mit der Skulptur des heiligen Eligius und der Darstellung von dessen Beschlagswunder im Predellenrelief. Nanni hat sich bei diesem Werk von Donatellos Georgstabernakel inspirieren lassen. (Poeschke, 1990, S. 84f.)

⁹⁰ Beispielsweise folgende aus dem letzten Viertel des Trecento stammende Tafeln: Giovanni del Biondo, Der thronende Evangelist Johannes mit der Darstellung von dessen Himmelfahrt in der Predella (Florenz, Galleria dell'Accademia, Inv. Nr. 444, 446) oder Lorenzo di Bicci, Der thronende Martin mit der Szene von dessen Mantelspende in der Predella (Florenz, Galleria dell'Accademia, Inv. Nr. dep.174), aber auch die *Zenobius-Tafel* von Giovanni del Biondo aus den Jahren um 1400 (Nr. 1).

entwickelte Predellenauffassung eines vom Hauptgeschoß unabhängigen Bilderbandes, dessen Szenen durch ornamental verwendete „Stützelemente“ gegliedert sind (Nr. 49), zunächst die breiteste Nachfolge fand. Erst gegen Ende des Quattrocento kommt ein Retabeltypus auf, der, wenn auch mit anderem Formenvokabular, zu einer additiven Struktur, wie sie für das gotische Polyptychon charakteristisch war, zurückkehrt. Infolgedessen mußte auch der Charakter des Predellengeschosses wieder neu definiert werden. Zu diesem Zeitpunkt bekam der Ansatz von Domenico Veneziano erneut Bedeutung.

Obwohl sich um die Jahrhundertmitte die Unvereinbarkeit des Predellengeschosses mit dem neuen Illusionscharakter des Hauptgeschosses herausgestellt hatte, entstanden dennoch weiterhin Retabel mit narrativer Predella. Um die Rolle dieser Predellen im Gesamtretabel genauer zu bestimmen, sei zunächst versucht, einen kurzen Überblick über das im Corpus der untersuchten Retabel vertretene Spektrum der Formate der vereinheitlichten Haupttafeln sowie die Formen von deren innerbildlicher Gliederung in der zweiten Hälfte des Quattrocento zu geben.⁹¹ Dabei werden ausschließlich die Retabel des Corpus zugrunde gelegt.

2.2.1. Das Spektrum der Formate der vereinheitlichten Haupttafel

Die „tavola quadrata“ im querrechteckigen Format. Der für die Florentiner Renaissance charakteristische Typus der „tabula quadrata sine civoriis“ findet sich erstmals bei den Verkündigungs-Retabeln von Fra Angelico (Nr. 24, 32, 44) und war von demselben Maler wenige Jahre später auch für das Thema der Sacra Conversazione (Nr. 41, 49) verwendet worden. Diese Retabel von Fra Angelico zeichneten sich durch eine „voltarella“ und häufig durch figürlich bemalte Seitenpfeiler aus, die die querrechteckigen Haupttafeln einfaßten. Diese Übergangsform wurde auch in Fra Angelicos direkter Nachfolge in der Mitte des Jahrhunderts favorisiert. Querrechteckige Haupttafeln waren insbesondere für das Sujet der Sacra Conversazione ein geeignetes Format, bei der zahlreiche Heilige vor einer vielfältig gestalteten, rückwärtigen „Schränkenarchitektur“ aufgestellt werden konnten. Da letztere seitlich an den zentralen Madonnenthron anschließt und den Blick in den Bildgrund verstellt, entsteht ein bühnenartiger Bildraum. Dieser Rahmen- und Bildtypus, der letztlich in der Tradition der in

⁹¹ Diese Thematik ist für die Florentiner Malerei in der Literatur bislang nicht systematisch aufgearbeitet. Einige allgemeine, die Regionen übergreifende Aussagen treffen Chastel, 1993, S. 40-63 und Humfrey, 1986, S. 538-550.

den 1430er Jahren für die Medici entstandenen *Sacre Conversazioni* von Fra Angelicos steht⁹² und mit Lorenzo di Credis zwischen 1478 und 1485 datiertem *Madonna di Piazza-Retabel* (Nr. 83) eine viel rezipierte Weiterentwicklung erfuhr, ist noch bis um 1500 anzutreffen.⁹³ So beispielsweise in den 1480er Jahren bei Domenico Ghirlandaio aber auch bei Botticelli.⁹⁴ Obwohl diese Retabel alle ihre originale Rahmung verloren haben, ist davon auszugehen, daß sie einen Architrav und ab den 1450er Jahren keine figürlich bemalten Seitenpilaster mehr besaßen, ähnlich den ab 1482 für Santo Spirito entstandenen Retabeln, die jeweils im Originalrahmen erhalten sind.⁹⁵

Die quadratische oder hochrechteckige „tavola quadrata“. Zeitgleich wurde überwiegend für narrative Themen, wie beispielsweise die Verkündigung, die Geburt Christi oder die Kreuzabnahme, das Format der „tavola quadrata“ mit tatsächlich quadratischer Haupttafel verwendet.⁹⁶ Bei diesen Tafeln wurde die Illusion des Durchblicks durch ein Fenster am konsequentesten verwirklicht, ebenso wie bei der ab den 1480er Jahren innerhalb des Corpus auftretenden Abwandlung dieses Formats, die in einer leichten Streckung der Haupttafel in vertikaler Richtung bestand.⁹⁷ Retabel mit ausgeprägt hochrechteckigem Format finden sich im Corpus bis auf eine Ausnahme hingegen nicht.⁹⁸ Das hochrechteckige Format wurde ab dem 2. Jahrzehnt des Cinquecento zum Standardformat,⁹⁹ doch besaßen diese Retabel keine szenischen Predellen mehr. Den erhaltenen Rahmenwerken der „tavole quadrate“ ist gemeinsam, daß sie in der Regel reich mit gemalter oder geschnittener Ornamentik überzogen waren,

⁹² Dies sind der *San Marco-Hochaltar* (Nr. 49) und das *Annalena-Retabel* (Nr. 41).

⁹³ Siehe auch: Dalli Regoli, 1984, S. 213–220.

⁹⁴ Beispiele sind der um 1483 datierte *San Giusto alle Mura-Hochaltar* von Domenico Ghirlandaio (Nr. 86) oder dessen um 1486 datierte *San Marco-Pala* (Nr. 90), ebenso wie Botticellis *Barnaba-Retabel* aus der Zeit um 1487 (Nr. 92).

⁹⁵ Beispiele aus Santo Spirito für eine „all’antica“-Rahmung mit kannelierten Pilastern sind Cosimo Rossellis *Corbinelli-Sacra Conversazione* aus dem Jahr 1482 (Nr. 85) und das ungefähr 5 Jahre später entstandene *Monika-Retabel* von Francesco Botticini (Nr. 93). Rahmen mit ornamentierten Seitenpilastern weisen hingegen in derselben Kirche das *Corbinelli-Bartholomäus-Retabel* von Donnino e Agnolo di Domenico del Mazziere aus den Jahren um 1495 (Nr. 105) sowie die 1505 datierte *Segni-Pala* von Raffaellino del Garbo auf (Nr. 116).

⁹⁶ Z.B. die *Empoli-Beweinung* von Raffaello Botticini (Nr. 117), die *Baglioni-Grablegung* von Raffael (Nr. 118), die *Louvre-Natività* von Fra Diamante (Nr. 72), die *Frescobaldi-Natività* von Pietro e Polito del Donzello (Nr. 119) oder die *I-Tatti-Verkündigung* von einem Florentiner Meister aus dem Umkreis Neri di Bicci (Nr. 57), ebenso wie die rund 70 Jahre später entstandene *San Giuseppe-Verkündigung* von Ridolfo del Ghirlandaio (Nr. 125).

⁹⁷ So beispielsweise Domenico Ghirlandaios *Lucca-Dom-Retabel* aus der Zeit um 1479 (Nr. 80), der *Innocenti-Altar* desselben Malers von 1488 (Nr. 95) und Botticellis *Pala delle Convertite* von 1490–94 (Nr. 101).

⁹⁸ Es handelt sich um die *Pala del Pugliese* von Piero di Cosimo aus dem Jahr 1485 (Nr. 89).

⁹⁹ Locher, 1994, S. 36.

was ihnen den streng architektonischen Charakter, der den „all’antica“-Rahmungen eigen war, wieder nahm. Der Rahmen fungiert in diesen Fällen weniger als illusionistische Fenster-rahmung als vielmehr als dekorative Abgrenzung der Bildwelt gegenüber der umgebenden Architektur und dem Betrachterraum.

Die rundbogige Pala. Mit Domenico Ghirlandaios *Narni-Marienkrönung* (Nr. 87) wird erstmals das für das Cinquecento zukunftsweisende Format der rundbogigen Pala greifbar.¹⁰⁰ Die Hierarchien im Bild drücken sich nun nicht mehr ausschließlich in einer Staffelung von den seitlichen Bildrändern zur Mitte hin aus, sondern werden vor allem anschaulich gemacht durch eine Trennung der irdischen Zone, der die Heiligen angehören, von der himmlischen Zone, die der Madonna sowie der Dreifaltigkeit vorbehalten ist. Das Format der rundbogigen Pala war ab den 1490er Jahren voll entwickelt und hatte sich gegenüber dem Altarwerk von Ghirlandaio erheblich gelängt.¹⁰¹ Bei Retabeln dieses Formats, die von Nebenaltären stammen, paßte sich die Haupttafel an den steinernen Rahmen in Form eines rundbogigen, vor die Kirchenwand geblendeten „Halbziboriums“ an.¹⁰² Auf diese Weise war der Rahmen tatsächlich als illusionistischer Fensterrahmen aufgefaßt, weshalb es nicht überrascht, daß auch bei diesem Retabelformat erzählende Predellen extrem selten sind.¹⁰³

Gestaltung und Charakter des Bildraums. Nach dieser kurzen Benennung der bei den Retabeln des Corpus in der 2. Hälfte des Quattrocento vorkommenden Formate, sei ebenso knapp die bildinterne Gliederung der entsprechenden Haupttafeln vorgestellt. Im Zuge der Vereinheitlichung des Bildfeldes der Haupttafel waren seit der Mitte der 1430er Jahre die Aufgaben der Unterteilung und hierarchischen Gliederung, die bei Polyptychen den plastischen Binnenrahmen zugekommen waren, der innerbildlichen Architektur zugefallen. Letztere verstellte in der Regel den Blick in den Bildgrund, so daß bühnenartige Bildräume entstanden, die nach den Regeln der Zentralperspektive konstruiert wurden. Die rahmende und gliedernde Funktion gemalter Architekturmotive wurde, wie oben dargelegt, in den

¹⁰⁰ Auf den Seitenpilastern dieses Retabels treten noch Heiligenfiguren auf, was in starkem Kontrast steht zu der Innovationskraft, die ansonsten aus dem Werk spricht.

¹⁰¹ Beispiele sind die *Sant’Eligio-Marienkrönung* von Botticelli (Nr. 98), das *Sant’Ambrogio-Retabel* von Cosimo Rosselli (Nr. 106) aber auch die *Albertinelli-Heimsuchung* von Mariotto Albertinelli (Nr. 113) und Raffaels *Gavari-Kreuzigung* (Nr. 115).

¹⁰² Zu dieser Rahmenform siehe: Locher, 1994, S. 40f.

¹⁰³ Beispiele sind das *Sant’Ambrogio-Retabel* von Cosimo Rosselli (Nr. 106) und die *Gavari-Kreuzigung* von Raffael (Nr. 115).

1440er Jahren von Filippo Lippi auf der *Medici-Noviziats-Pala* (Nr. 55) und Domenico Veneziano auf dem *Lucia-Retabel* (Nr. 54) in Frage gestellt. Zur gleichen Zeit und in denselben Werkstätten wurde die Auffassung des Bildes als Durchblick durch ein Fenster auf eine dahinter liegende Realität auf die Altarbildmalerei angewandt, was häufig mit der Verwendung des quadratischen Formats für die Haupttafel einherging. Die Lösung von den architektonischen Hintergründen auf den Haupttafeln ging in der Folgezeit schrittweise vor sich. Zunächst gab es nur vereinzelte Durchblicke in eine Fernlandschaft, und dies nur bei „narrativen“ Themen, beispielsweise der *Louvre-Natività* von Fra Diamante (Nr. 72). Bei *Sacre Conversazioni* wurde hingegen die Architekturschranke mit integriertem Marienthron, die Fra Angelico als hinteren Abschluß des bühnenartigen Bildraums eingeführt hatte, bis um 1500 beibehalten. Erst um die Wende zum Cinquecento verschwand dieser meist mit dem quereckigen Format der Haupttafel verbundene Typus.¹⁰⁴ Der architektonische hintere Abschluß des Bildraums wurde zunehmend mit fiktiven Öffnungen versehen, die den Durchblick auf eine Fernlandschaft zuließen, so beispielsweise beim *Madonna di Piazza-Retabel* von Lorenzo di Credi (Nr. 83) oder weniger prominent beim *San Giusto alle Mura-Hochaltar* von Domenico Ghirlandaio (Nr. 86). Beim *Volpaia-Retabel* von Cosimo Rosselli (Nr. 84) wird die von zwei Heiligen flankierte Madonna hingegen von drei in eine dicke Mauer gebrochenen Bogenöffnungen hinterfangen, durch die man auf eine Fernlandschaft sieht. Diesen Darstellungen der *Sacra Conversazione* ist gemeinsam, daß die Hierarchien der dargestellten Figuren stets mittels der Hintergrundgestaltung unterstrichen wird. So wird die Madonna nach wie vor stets auf einem Thron erhöht und meist von einem Hoheitsmotiv in Form eines Bogens oder einer Nische hinterfangen dargestellt.¹⁰⁵ Dies gilt für den ganzen Untersuchungszeitraum. Erst ab den 1490er Jahren treten innerhalb des Corpus Retabel auf, die auf jegliche Architekturdarstellung im Bildhintergrund verzichten und die Heiligen vor einer Fernlandschaft zeigen. Doch auch diese wird anfänglich noch hierarchiebildend eingesetzt, indem die göttlichen Personen oder Maria stets vor dem freien Himmel erscheinen, während die Heiligen von Hügel- oder Felsformationen hinterfangen werden und die göttliche Erscheinung als übernatürliches Ereignis erleben. Dies ist beispielsweise bei der *Pala delle Convertite* von

¹⁰⁴ Letzte Beispiele aus dem Corpus sind das *Corbinelli-Bartholomäus-Retabel* aus den Jahren um 1495 (Nr. 105) sowie die *Segni-Pala* von 1505 (Nr. 116), beide aus Santo Spirito.

¹⁰⁵ Beispielsweise beim *Volpaia-Retabel* (Nr. 84) thront die Madonna erhöht vor dem Mittelbogen, durch den man in den Himmel sieht, wodurch sie klar der himmlischen Sphäre zugeordnet wird, während die beiden Heiligen nicht nur auf niedrigerem Niveau stehen, sondern zudem von einem Durchblick auf eine Fernlandschaft hinterfangen werden, der sie der irdischen Zone zuweist.

Botticelli (Nr. 101), der *Corbinelli-Trinität* von Donnino e Agnolo di Domenico del Mazziere (Nr. 104) oder bei Cosimo Rossellis *Sant' Ambrogio-Retabel* (Nr. 106) der Fall. Damit ist die horizontale Gliederung in Abschnitte, auf die man sich mit der Gliederung der Predella hätte beziehen können, abgelöst durch eine vertikale Aufteilung in die Zonen der himmlischen Erscheinung einerseits und die der heiligen Mediatoren, die vor der Fernlandschaft stehen, andererseits. Beispiele hierfür sind die *Sant' Eligio-Marienkrönung* Botticellis (Nr. 98) oder auch Raffaels *Oddi-Marienkrönung* (Nr. 114).

2.2.2. Formen der Szenentrennung in der Predella

Ähnlich wie bei den Haupttafeln bildeten sich in der zweiten Hälfte des Quattrocento auch für die Gestaltung des Predellengeschoßes bestimmte zeittypische Formen aus, die jedoch in keinem ursächlichen Zusammenhang mit den genannten Veränderungen des Formats und der innerbildlichen Struktur der Haupttafel standen. Vielmehr gab es hier verschiedene Formen der Szenentrennung, welche die Ansätze von Fra Angelico und Domenico Veneziano aufgriffen und modifizierten. Die Szenentrennung war in den Jahrzehnten zwischen 1440 und 1500 meist gemalt. Sie gehört weder der Bildwelt noch der Rahmenarchitektur an. Bis in die 1430er Jahre und erneut ab den 1510er Jahren gab es hingegen plastisch aufgesetzte Binnenrahmen.

Gemalte Säulen als Szenentrennung. In den 1450er und 1460er Jahren wurde der Ansatz Fra Angelicos, der die Predellenszenen des *San Marco-Hochaltars* durch Säulen trennte, noch verschiedentlich aufgegriffen.¹⁰⁶ Dabei haben die Säulen stets die Funktion, die Brüche in der Hintergrundgestaltung zwischen Szenen, die vor einer Landschaft und solchen, die in einem Interieur spielen, zu verdecken, ohne jedoch Teil der Bildwelt zu sein. Am getreuesten folgt Zanobi Strozzi auf der Predella der *Avignon-Hieronymus-Pala* (Nr. 62)¹⁰⁷ dem Vorbild von Fra Angelicos *San Marco-Hochaltar* (Nr. 49), indem er lediglich dessen ionische Säulen durch korinthische ersetzt.¹⁰⁸ Auf der Predella des *Margareta-Retabels*, das Domenico di Michelino in den 1450er Jahren malte (Nr. 59), stellen die korinthischen steinfarbenen Säulen hingegen nicht nur die Szenentrennung dar, sondern bilden auch jeweils die vorderste Säule

¹⁰⁶ Im Corpus sind sieben Beispiele für Säulen als Szenentrennung enthalten.

¹⁰⁷ Das Retabel hat im wesentlichen seinen Originalrahmen behalten, der nur partiell im 19. Jahrhundert rekonstruiert worden ist. (Mognetti, 1983, S. 60)

¹⁰⁸ Ein weiteres derartiges Beispiel aus den Jahren 1468–1469 ist das *Barbara-Retabel* von Cosimo Rosselli (Nr. 75).

einer Loggienarchitektur, die in jeder Szene wiederkehrt und sich jeweils in den Bildgrund verjüngt. Auf diese Weise bekommen sie einen ambivalenten Charakter zwischen innerbildlicher Architekturkulisse und rein dekorativem Gliederungselement.

Gemalte Baluster als Szenentrennung. Seit den 1460er Jahren wurden die gemalten Säulen durch ebensolche Baluster ersetzt, die dieselbe Funktion hatten wie erstere und schnell zu einer der Standardformen der Szenentrennung in der Predella wurden.¹⁰⁹ Eine neue Form des Einsatzes von Balustern war, diese vor einen hinter allen Szenen einheitlich durchlaufenden Landschaftsgrund zu stellen. Das erste Beispiel hierfür aus dem Corpus ist die im Jahr 1467 von Neri di Bicci vollendete *Philadelphia-Gürtelspende* (Nr. 73).¹¹⁰ Während die Funktion dieser Baluster stets dieselbe ist, verändert sich jedoch deren Form, die sich zunehmend verfeinert. So wirken sie beispielsweise auf der Predella von Cosimo Rossellis zwischen 1475 und 1485 gemaltem *Volpaia-Retabel* wie vor die Landschaft geblendete Goldschmiedearbeiten (Nr. 84).¹¹¹ Die Tendenz, die szenentrennenden Baluster immer filigraner und rein dekorativ zu gestalten, fände eine logische Weiterentwicklung in deren völligem Wegfall, was jedoch bei den Retabeln des Corpus nur einmal zu finden ist.¹¹² Vereinzelt sind auch szenentrennende Baluster auf den Predellen des Corpus zu finden, die so massiv ausgebildet sind, daß sie wie gedrechselt wirken. Ein Beispiel hierfür bietet die Predella des *Corpus Domini-Retabels* von Paolo Uccello aus den Jahren zwischen 1467 und 1468 (Nr. 74). Dort erinnern sie entfernt an Uccellos isometrische Perspektivzeichnungen. Doch auch bei der *Sant'Eligio-Marienkrönung*, die Botticelli in den Jahren 1488–90 malte (Nr. 98), finden sich noch derartige Baluster. Wenig überzeugend ist die Variante, die Neri di Bicci in der Predella seiner 1489 vollendeten *San Giovannino dei Cavalieri-Marienkrönung* bietet (Nr. 98). Indem die illusionistisch gemalten Baluster in diesem Fall Schatten werfen, bekommen sie trompe-l'œil-Charakter,¹¹³ und werden auf die gleiche Realitätsebene gestellt wie die gleichermaßen Schatten werfenden Figuren der Bildwelt. Der illusionistische Charakter wird in diesem Fall

¹⁰⁹ Für Szenentrennung durch Baluster sind im Corpus 17 Fälle erhalten.

¹¹⁰ Weitere Beispiele aus dem Corpus für eine derartige Predellengestaltung sind die *Montecarlo-Marienkrönung* von Neri di Bicci aus den Jahren 1472–75 (Nr. 78) oder die *Corbinelli-Trinität* von Donnino e Agnolo di Domenico del Mazziere von ca. 1495 (Nr. 104).

¹¹¹ Ähnlich filigrane Baluster setzte derselbe Maler auf dem zwischen 1498 und 1501 entstandenen *Sant'Ambrogio-Retabel* ein (Nr. 106). Ein weiteres Beispiel ist die um 1495 von Donnino und Agnolo di Domenico del Mazziere gemalte *Corbinelli-Trinität* (Nr. 104).

¹¹² Es handelt sich um das *Santa Felicità-Retabel* von Neri di Bicci aus dem Jahr 1464 (Nr. 71). Im Gegensatz zu Florenz waren völlig ungegliederte Predellenfriese, auf denen sich die Szenen vor durchlaufenden Landschaftsgründen aneinander reihen in Ferrara und Bologna in den 70er und 80er Jahren durchaus üblich.

jedoch dadurch wieder gebrochen, daß die Baluster Bildfelder verschiedenster illusionistischer Realitätsebenen trennen, die sich nicht zuletzt in Unterschieden im Figurenmaßstab zwischen den einzelnen Szenen ausdrücken. So haben die Figuren in der repräsentativen Darstellung des Schmerzensmanns einen größeren Maßstab als die in den narrativen Szenen aus den verschiedenen Heiligenleben.¹¹⁴

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß alle besprochenen Trennelemente, die in der Nachfolge der von Fra Angelico erstmals auf dem *San Marco-Hochaltar* eingesetzten Säulen stehen, zwar dem Formenschatz von architektonischen Stützelementen entstammen, aber als Szenentrennung ausschließlich dekorativen Charakter haben und nur in Ausnahmefällen einen illusionistischen Bezug zur innerbildlichen Architekturkulisse aufnehmen.

Ornament als Szenentrennung. Dieselbe Auffassung liegt den zahlreichen Predellen zugrunde, deren Szenen durch ornamentverzierte Bänder oder Flächen unterteilt werden. In diesen Werken wird gewissermaßen akzeptiert, daß ein überzeugender Illusionismus im Predellengeschoß nicht zu erreichen ist, so daß man direkt zu rein malerischen Dekorationselementen greift. Die Ornamentik variiert von Rankenformen ähnlich denen, die Anfang des Quattrocento in Pastiglia-Ornamenten verwendet wurden, bis hin zu Grottesken, die Ende des Quattrocento als dem Zeitstil entsprechende Dekorationsform auftreten. Die Predella wird in diesen Fällen zum reinen Bilderband.

Gemaltes Ornamentband kam erstmals um 1450 in der Predella der *Montefalco-Gürtelspende* von Benozzo Gozzoli (Nr. 58) als Szenentrennung zum Einsatz, wurde dann aber ab den 1480er Jahren verschiedentlich wieder aufgegriffen, so beispielsweise von Piero di Cosimo auf der Predella der *Pugliese-Pala* aus den Jahren um 1485 (Nr. 89).¹¹⁵ Auch Raffael verwen-

¹¹³ Thomas, 1997, S. 103f.

¹¹⁴ Diese Variationen des Figurenmaßstabs, die noch der bedeutungsperspektivischen Darstellungsweise verhaftet sind, sind vor allem in der ersten Hälfte des Quattrocento noch häufig anzutreffen. Ein besonders prominentes Beispiel hierfür ist die Predella des *San Marco-Hochaltars* (Nr. 49).

¹¹⁵ Dort spielen zwar alle drei Predellenszenen vor einem Landschaftshintergrund, doch setzt der sich nicht kontinuierlich hinter allen Szenen fort, was ein weiteres Zeichen dafür ist, daß jeglicher Illusionismus vermieden werden sollte. Diese Auffassung zeigt sich auch in der Gesamtkomposition dieser Predella. Die beiden Außenszenen sind ihrem Aufbau nach fast identisch. Da auch die Mittelszene fast spiegelsymmetrisch um eine Mittelachse komponiert ist, erscheint die ganze Predella wie an einer Mittelachse gespiegelt, wie es in dieser Strenge bei keiner anderen Predella des Corpus der Fall ist.

dete in der auf 1504 datierten Predella¹¹⁶ der *Oddi-Marienkronung* (Nr. 114) noch breite Ornamentbänder, die jedoch auf schwarzem Grund rote Grottesken in Form von Kandelabern zeigen. Diese erinnern an die antiken Vorbilder der Grottesken aus der Domus Aurea.¹¹⁷ Insbesondere in der Werkstatt Ghirlandaios wurden die Predellenszenen häufig durch Ornamente getrennt,¹¹⁸ so bei der *San Marco-Pala* aus der Zeit um 1485 mit Feldern aus Rankenornament (Nr. 90).¹¹⁹ Grottesken setzte auch Botticelli auf der Predella des *Montelupo-Retabels*, das kurz nach 1499 entstand, ein (Nr. 107). Deren Gliederung wird durch 5 Figurenmedaillons vorgegeben, zwischen denen Bildfelder liegen, deren mittlere beiden je eine Szene aus einer Heiligenvita zeigen, während die äußeren beiden mit Grottesken dekoriert sind.¹²⁰ Dabei besitzen die beiden Szenen überhaupt keine eigene Binnenrahmung, vielmehr reicht deren illusionistisch dargestellte Bildarchitektur bis an die Medaillonrahmen heran, als seien die Medaillons vorgeblendet.

Die Auffassung der Predella als durchfensterte Wand. Die besprochenen Lösungen für die Gestaltung der Predella zeichnen sich alle durch ihren dekorativen Charakter aus und führen damit die Tradition der von Fra Angelico eingeführten Auffassung fort. Im Gegensatz hierzu hatte Domenico Veneziano versucht, die neue Bildauffassung mit der älteren, vom Typus des Polyptychons stammenden, additiven Struktur in Einklang zu bringen, indem er bei seinem *Lucia-Retabel* die Binnenrahmung der Predella als Wand interpretierte, hinter deren „Fensterausschnitten“ die einzelnen Szenen spielen. Auf diese Weise korrespondiert die illusionistisch gemalte Rahmenarchitektur einerseits mit der innerbildlichen Architektur der Haupttafel und stellt andererseits eine logisch vorgetragene, von einer einheitlichen Lichtquelle beleuchtete Architektur dar.

¹¹⁶ Krems, 1996, S. 112.

¹¹⁷ Dacos, 1969, S. 100. Auch auf dem Ornamentfries der *Baglioni-Grablegung* aus den Jahren 1505–07 finden sich Grottesken, die an denen antiker Gebälke orientiert sind. Dazu ausführlich: Locher, 1994, S. 95f.

¹¹⁸ Ornamentscheiben treten hingegen bei dem kurz nach 1479 entstandenen *San Giusto alle Mura-Hochaltar* (Nr. 86) und ebenso auf dem *Rimini-Retabel* aus den Jahren 1493–94 auf (Nr. 103). Bei letzterem beinhalten die Scheiben jeweils eine goldene Sonne mit dem Christusmonogramm und sind jeweils von einem Band eingefasst, das auch den oberen und unteren Rand der Predellentafel bildet. In der gleichen Weise setzte Bartolomeo della Gatta auf der Predella des *Castiglione-Florentino-Retabels* aus dem Jahr 1486 runde Blüten- und Blätterkränze ein (Nr. 91).

¹¹⁹ Dabei spielt dessen Kenntnis der ersonianischen Fresken aus der Domus Aurea, die Ghirlandaio wahrscheinlich während seines zweiten Aufenthalts in Rom in den Jahren 1481/82 gezeichnet hatte, und die um 1493/94 von einem seiner Schüler im Codex Escorialensis kopiert worden waren, eine wichtige Rolle. (Dacos, 1969, S. 61) Zuletzt schrieb Benzi die Grottesken im Codex Esurialensis Baccio Pontelli zu (Benzi, 2000, S. 487) und datiert sie auf den Anfang der 1480er Jahre. (ebd., S. 492)

Das gemalte Rahmenwerk als illusionistischer Fensterrahmen. Ebenso einmalig war die Lösung, die Raffael zwischen 1504 und 1507 mit der *Baglioni-Grablegung* (Nr. 118) fand, um der Forderung nach der Illusion eines Durchblicks durch ein Fenster gerecht zu werden. Er setzte den gemalten Retabelinnenrahmen und die Predella illusionistisch einer steinernen Fensterrahmung gleich, deren Predella in Grisaille-Malerei gleichsam als skulptierte Fensterbrüstung fungiert. Jede der drei Predellentafeln zeigt in der Mitte einen Tondo, in dem eine Tugendpersonifikation dargestellt ist. Flankiert werden diese Tondi von illusionistisch gemalten, halbrunden Nischen, in denen je ein Putto steht. Doch werfen sowohl die Personifikationen als auch die Putti Schatten, als handle es sich um vollplastische, lebende Figuren und nicht um Reliefs, wie zunächst durch die monochrome Malerei vorgegeben wird.¹²¹ Durch diese malerische Auffassung wird die Treue der Imitation von Skulptur im Medium der Malerei in Frage gestellt. Raffael inszeniert hier einen „Paragone“ der Gattungen Skulptur und Malerei, indem er die Skulptur durch die Mittel der Malerei verlebendigt, so daß letztere erstere übertrifft. Dieses Werk ist ebenso wie das *Lucia-Retabel* von Domenico Veneziano ein höchst originelles Einzelstück und fand keine kongeniale Nachfolge.

2.2.3. Rückkehr zu additiven Strukturen: Die Sonderform des Tabernakel-Retabels

Gegen Ende des Quattrocento kam neben der vereinheitlichten, als Fensterdurchblick aufgefaßten Tafel ein Retabeltypus auf, der sich erneut, ähnlich dem Polyptychon, auch außerhalb des Predellengeschosses durch eine additive Bildstruktur auszeichnet. Dieser Retabeltypus tritt innerhalb des Corpus seit den 80er Jahren des 15. und bis in die 20er Jahre des 16. Jahrhunderts auf und faßt ähnlich einem Tabernakel stets ein besonderes Bildwerk ein, das auf diese Weise überhöht wird. Bezüglich der Art dieser Bildwerke sind innerhalb des Corpus folgende Varianten überliefert: „Bildtabernakel“, die ein meist älteres, verehrungswürdiges Bild, das gemeinhin als Einsatzbild bezeichnet wird, in ein zeitgenössisches Altarwerk einbinden, „Figurentabernakel“, die eine Skulptur mit Malerei einfassen, oder „Sakramentstabernakel-Retabel“, bei denen das Sakramentstabernakel in ein gemaltes Retabel integriert ist.¹²²

¹²⁰ Thiem /Thiem, 1961, S. 19f. erkannten darin eine Verwendung einer Zeichnung aus dem Codex Escorialensis, fol. 41 recto.

¹²¹ Locher, 1994, S. 25f., Anm. 28 S. 129.

¹²² Zu „Bild-“ und „Sakraments-Tabernakeln“ siehe: Warnke, 1968, S. 61–72. Zu der in der Forschung nach wie vor unscharfen Terminologie für diesen Retabeltypus, ebd. S. 61f.

Entwicklung des neuen Typus aus gemalten „Thron-Schranken-Architekturen“. Bei diesen monumentalen Retabeln erscheinen die Rahmenarchitekturen nicht als Fassadenmodelle, wie dies bei Polyptychen der Fall ist, sondern vielmehr als durchbrochene Schrankenwände oder Bogenarchitekturen. Letztere sind nicht der Monumentalarchitektur entlehnt, sondern gattungsimmanent aus gemalten „Thron-Schranken-Architekturen“ abgeleitet, wie sie beispielsweise beim *Madonna di Piazza-Retabel* (Nr. 83) auftreten. Die Wurzeln dieses Motivs sind die Bildhintergründe, die Fra Angelico für seine Darstellungen der *Sacra Conversazione* eingeführt hatte. Die innerbildliche Architektur, mittels derer bei den frühen vereinheitlichten Tafeln die Rahmenarchitektur des Polyptychons in eine gemalte Struktur übersetzt wurde, erscheint beim *Sebastians-Tabernakel* von Botticini (Nr. 81)¹²³ den Proportionen getreu in eine plastische Rahmenarchitektur zurückverwandelt. Dabei entspricht der gemalten, von einem Bogen überhöhten Thronarchitektur eine Muschelnische für die Heiligenstatue, und den seitlich an den Thron anschließenden Schranken hochrechteckige Bildfelder. Auch in den Einzelformen sind zahlreiche Parallelen zu finden. Aus diesen Gründen scheint mir die gattungsimmanente Herleitung dieser Rahmenform zutreffender als die Annahme einer Orientierung an der Monumentalarchitektur. Vom *Sebastians-Tabernakel* leitete Francesco Botticini das *Sakraments-Tabernakel* (Nr. 88) ab. Diese beiden Werke werden in der Literatur als wegbereitende Vorformen des Retabeltypus mit Triumphbogenmotiv angeführt, das von Andrea Sansovino mit dem Sakramentstabernakel für die Familie Corbinelli in Florenz eingeführt wurde.¹²⁴ Sansovinos skulptiertes Retabel fand wiederum in gemalten Werken, wie beispielsweise dem *Nicola da Tolentino-Retabel* von Franciabigio (Nr. 120) in derselben Kirche eine direkte Nachfolge.¹²⁵

Die Predellen von Tabernakel-Retabeln: Zwischen Bilderfries und Sockelarchitektur.

Nach diesen Überlegungen zur architektonischen Struktur der Hauptgeschosse stellt sich die Frage, wie die zugehörigen Predellen artikuliert sind. Die Predella des ältesten dieser Retabel, des *Sebastians-Tabernakels* (Nr. 81), besteht aus vier gleichbreiten, mittels filigraner Gold-

¹²³ Das *Sebastians-Tabernakel* ist das erste innerhalb des Corpus greifbare Beispiel für den neuen Retabeltypus.

¹²⁴ Lisner, 1987, S. 251f.

¹²⁵ Capretti, in: Tempesti (Hg.), 1996, S. 51–53. Die Malerei dieses Retabels stammt von Franciabigio, die Skulptur aus der Mittelnische sowie das Rahmenwerk von Nanni Unghero. Von dem Rahmen ist nur noch das Hauptgeschoß erhalten, während die Predella in Einzelfeldern zerlegt über zahlreiche Museen verteilt ist. Über das ursprüngliche Aussehen des Retabels gibt jedoch eine Zeichnung im Cabinet des Dessins du Louvre Aufschluß. (Dazu ausführlich: Cecchi, 1990, S. 39, 45 Anm. 89)

baluster getrennten Szenen, deren Gliederung in keinem Bezug zu der des Hauptgeschosses steht. Die Malerei bildet einen Fries, der sich bis zu den Ecken des Predellenkastens erstreckt, da die Seitenpilaster erst oberhalb des Abschlußgesimses des Predellenkastens ansetzen und keinen plastischen Unterbau im Predellengeschoß besitzen. Auf diese Weise entsteht für die Sockelzone ein schwebender Eindruck, der stark kontrastiert zur vollplastischen Nischenarchitektur des Obergeschosses.

Von diesem Werk leitete Francesco Botticini das in den Jahren 1484-91 entstandene *Sakraments-Tabernakel* (Nr. 88) ab, das erstmals eine in allen Geschossen plastisch hervortretende Mittelnische in Form einer vollplastisch ausgebildeten rundbogigen Ädikula besitzt. Das Predellengeschoß vollzieht deren Ausgreifen in den Raum mit. Im Gegensatz zum *Sebastians-Tabernakel* liegt hier kein vom Hauptgeschoß unabhängiger Predellenfries mehr vor, sondern die Predella besteht aus drei getrennten Bildfeldern, die in eine monumentale Sockelarchitektur eingelassen sind. Das mittlere Bildfeld, das den Sockel für das Sakramentsbehältnis zielt, springt über die Flucht des Retabels hervor. Die Ecken dieser Mittelachse und die Retabelecken unterhalb der Seitenpilaster sind in Form plastischer, vertikal gestellter Voluten gestaltet, auf denen Wappenschilder angebracht sind. Den Charakter eines tragenden Sockelgeschosses hat diese Predella folglich nur ihrer Struktur nach, nicht jedoch in den Einzelformen, denn letztere sind rein dekorativ aufgefaßt. Auf den zurückgesetzten Seitentafeln der Predella ist je eine Szene dargestellt, auf dem vorspringenden Mittelteil drei, die durch gemalte Ornamentbänder getrennt sind.¹²⁶

Dem *Sakraments-Tabernakel* in der Auffassung eng verwandt ist auch das *Crocifisso di Castelveccchio-Tabernakel* aus dem Jahr 1529 (Nr. 128). Hier ist der vorspringende Mittelteil in drei Achsen aufgeteilt, deren mittlere die Nische des verehrten Kruzifixes aufnimmt, während die beiden seitlichen zwei übereinander liegende Bildfelder beherbergen. Die Gliederung dieses Mittelteils entspricht der von Andrea Sansovinos Sakrament-Retabel in Santo Spirito, bis auf die beiden Tondi, die bei dem späteren Werk in quadratische Bildfelder umgewandelt

¹²⁶ Die Formulierung der über die Flucht vorspringenden Mittelachse zeigt auch das *Bigallo-Retabel*, dessen Predellenmalereien Ridolfo Ghirlandaio 1515 schuf, während dessen zeitgleich entstandenes Rahmenwerk von Noferi di Antonio Noferi im Hauptgeschoß Skulpturen von Alberto Arnoldi einfaßt (Nr. 121). Letzteres besteht aus einer monumentalen, vollplastisch ausgebildeten Ädikula mit hohem Gebälk und Segmentgiebel, die die nur in Relief artikulierten Seitenachsen weit überragt. Alle drei Achsen beinhalten

sind. Die Artikulation des von einem monumentalen Dreiecksgiebel zusammengefaßten Mittelteils ist wie dort vollplastisch, während die Rahmenarchitektur der beiden Außenachsen, die Andrea Sansovinos Retabel nicht besitzt, nur in Relief gegeben ist und jeweils eine rundbogige Tafel umschließt. Zwischen die bemalte Predella und das Hauptgeschoß ist eine Zwischenzone eingezogen, die als architektonischer Sockel des Hauptgeschosses fungiert, indem sie dessen Vor- und Rücksprünge mitvollzieht. Die architektonische Wirkung dieser „Sockelzone“ wird jedoch in Frage gestellt durch deren reiche Schnitzverzierung in Form von Grottesken, die die Struktur dieses Geschosses völlig überspielt. Dadurch ist raffiniert vom architektonisch aufgefaßten Hauptgeschoß übergeleitet zu dem eigentlichen Predellenkasten, der lediglich den Vorsprung des Mittelteils mitvollzieht. Die plastisch gebildeten Postamente des Zwischengeschosses, auf denen im Hauptgeschoß die Säulen aufsitzen, werden dort jedoch in illusionistisch gemalte Postamente übersetzt, zwischen denen die gemalten Szenen spielen.

Eine andere Variante dieses wieder architektonisch aufgefaßten Retabeltypus mit additiver Struktur besitzt plane Predellen, auf denen ausschließlich im Medium der Malerei der Illusionismus von durchbrochenen und gegliederten Wänden aufgegriffen wird. Darin liegt ein Rückbezug auf die Lösung, die Domenico Veneziano mit dem *Lucia-Retabel* in die Predellenmalerei eingeführt hatte. Ein Beispiel hierfür ist das *Bini-Tabernakel* aus der Zeit um 1525 (Nr. 126). In dessen fingierte Wandfläche ist unterhalb der vier Säulenpostamente des Hauptgeschosses je eine ebensolche Inschrifttafel eingelassen. Zwischen diesen öffnet sich die „Wand“ zu drei zentralperspektivisch konstruierten Räumen. Deren schmaler Bodenstreifen sowie die reliefartig gegliederten, monochromen Rückwände lassen diese Räume wie breite Nischen erscheinen, in denen die buntfarbigen Figuren wie auf einer Bühne agieren. Derselbe Illusionismus liegt der Gestaltung des Hauptgeschosses zugrunde, in dem die buntfarbenen, und dadurch lebendig wirkenden Heiligen in fingierten, steinernen Rundnischen stehen. Sehr ähnlich ist wohl auch Andrea del Sartos *Pala Vallombrosana* aus dem Jahr 1528 zu rekonstruieren (Nr. 127).¹²⁷ Die Architekturauffassung in dessen Predella ist dieselbe wie beim

Muschelnischen, in denen Skulpturen aufgestellt sind. Die Predella hat eine dem *Sakraments-Tabernakel* von Botticini vergleichbare Struktur und Gliederung.

¹²⁷ Sie diente ebenfalls als Bildtabernakel für eine verehrte, alte Madonnentafel. Aus einem Stich und einer Beschreibung des 18. Jahrhunderts geht hervor, daß das Retabel ebenfalls drei Joche besaß, dessen mittleres in der oberen Hälfte das verehrte Kultbild beherbergte, während sich darunter eine zeitgenössische Tafel befand. (Ausst. Kat. Florenz 1986, S. 144–148)

Bini-Tabernakel, mit dem Unterschied, daß zwischen den einzelnen Szenen keine Schrifttafeln eingefügt sind, sondern die Wand durch illusionistisch gemalte Schmuckreliefs belebt ist. In den Predellen dieser monumentalen Altarwerke wird ausschließlich im Medium der Malerei eine in Stein gebaute Architektur fingiert. Derartige monumentale Tabernakelretabel, deren Aufbau das Triumphbogen-Motiv zugrunde liegt, wurden seit den 1490er Jahren bis zum Ende der 1520er Jahre geschaffen.

Nachdem die Predella ihre Rolle als architektonisches Sockelgeschoß verloren hatte, und nachdem sie seit der Mitte des Quattrocento sogar den neuen Illusionscharakter des Retabels störte, wurde die Predella dennoch über weitere rund 80 Jahre beibehalten. Da sie ab diesem Zeitpunkt keine formalen Bezüge mehr zum Hauptgeschoß aufwies und sowohl ihrer Gliederungs- als auch ihrer Sockelfunktion enthoben war, müssen die Gründe für ihre nachhaltige Beibehaltung beim Typus der „tavola quadrata“ und dessen Varianten in den Inhalten und der Funktion der Darstellungen auf Predellen liegen. Deshalb werden im folgenden zunächst die Inhalte des narrativen Retabelregisters analysiert, um daraus Rückschlüsse auf dessen Funktion zu ziehen.

3. Inhaltliche Analyse

Die Untersuchung des Themenspektrums auf Predellen erfordert aufgrund des Umfangs des zugrundeliegenden, 128 Retabel umfassenden Corpus eine statistische Auswertung. Die sich daraus ergebenden thematischen Häufungen legen zunächst eine Analyse der biblischen und apokryphen Themen und anschließend eine Untersuchung von Heiligenviten nahe. Letztere lassen sich aufgrund des überlieferten Predellenbestandes zu folgenden Gruppen zusammenfassen: Ordensgründer, Apostel, weitere für Florenz wichtige Heilige, sowie zeitgenössische Heilige. Die Auswahl erfolgt nach einem Bewertungssystem, das sich aus der Anzahl der überlieferten Predellenzyklen, der in Predellen überlieferten Einzelszenen sowie der Häufigkeit des Auftretens des jeweiligen Heiligen im Hauptregister der untersuchten Retabel ergibt.¹ Die Zusammenstellung der Szenen innerhalb der Zyklen wird in Abhängigkeit von den Schriftquellen betrachtet.²

Die Predellenzyklen werden zudem mit anderen florentinischen Bildzyklen gleichen Themas, vor allem Freskenzyklen, verglichen und die Übereinstimmungen bzw. Unterschiede in der Szenenzusammenstellung deutlich gemacht. Soweit es die Überlieferungslage zuläßt, werden Übernahmen bzw. Modifizierungen von Fassungen aus der Monumentalmalerei für den Predellenkontext aufgezeigt.³

¹ Siehe: Tabelle 1: Heiligen-Zyklen, Einzelszenen von Heiligen und deren Auftreten auf Haupttafeln.

² Textkritische Untersuchungen über die historische Genese und den tatsächlichen historischen Wahrheitsgehalt der Legenden werden dabei nicht berücksichtigt, da sie späteren Erkenntnissen entspringen, vielmehr geht es um die zeitgenössische Bedeutung und Auslegung der Texte.

³ Als Vorbilder kamen für die Predellenmalerei Freskenzyklen, Werke der Buchmalerei sowie Darstellungen auf Cassoni und Spalliere in Frage. Bei Freskenzyklen ist davon auszugehen, daß sie aufgrund ihrer öffentlichen Zugänglichkeit allgemein bekannt waren. Es bestanden mit Sicherheit zu Beginn des Quattrocento auch ikonographische wie erzähltechnische Wechselwirkungen zwischen Predellen- und Buchmalerei. Diese Annahme wird schon allein von der Tatsache nahegelegt, daß einige Maler auf beiden Gebieten tätig waren, so beispielsweise der Kamaldulenser Lorenzo Monaco und der Dominikaner Fra Angelico. Die Buchmalerei kann im folgenden jedoch nicht berücksichtigt werden, da im Gegensatz zur Freskomalerei nicht nachvollziehbar ist, welche Werke dieser Gattung dem jeweiligen Predellenmaler zugänglich waren. Zudem ist die Buchmalerei nur sehr punktuell aufgearbeitet und ediert. Daneben wäre auch von Beziehungen zwischen der Cassone- bzw. der Spallieramalerei und der Predellenmalerei auszugehen, doch hat sich gezeigt, daß in diesen beiden Gattungen vor allem mythologische oder allenfalls moralisierend aufgefaßte, alttestamentarische Stoffe erzählt wurden. (Siehe zu Spalliere ausführlich: Anne B. Barriault, *Spalliera Paintings of Renaissance Tuscany. Fables of Poets for Patrician Homes*, University Park (Pa.) 1994; zu Cassoni: Graham Hughes, *Renaissance Cassoni. Masterpieces of Early Italian Art – Painted Marriage Chests 1400–1550*, London 1997) Für die Predellenmalerei sind sowohl Cassoni als auch Spalliere folglich irrelevant. Über das vergleichbare Format gehen ihre Ähnlichkeiten mit Predellen nicht hinaus.

Auf Predellen wird jedoch nicht nur in Zyklen erzählt. Nur rund die Hälfte der untersuchten Retabel gehört zu dieser Gruppe. Fast ebenso häufig treten narrative Predellen auf, in denen die Einzelszenen aus den Viten der im Hauptgeschoß darüber dargestellten Heiligen additiv aneinandergereiht sind.⁴ Deshalb ist es auch aufschlußreich zu betrachten, welche Episoden aus den verschiedenen Viten als für den jeweiligen Heiligen repräsentative Einzelszene ausgewählt wurden. Eine eigene Kategorie der Einzelszenen bilden die Mittelszenen auf Predellen. Sie sind nicht nur durch ihre zentrale Positionierung und durch ihr häufig breiteres Format hervorgehoben, sondern es kommt ihnen im Vergleich zu den bei Zyklen in der Mitte stehenden Szenen eine größere inhaltliche Bedeutung zu. Deshalb werden die Mittelszenen gesondert behandelt. Dabei stellt sich die Frage, welche Szenen für die Predellenmitte ausgewählt wurden und ob sie dort anders dargestellt wurden als sonst. Gesondert zu untersuchen ist darüber hinaus die Darstellung von Stiftern innerhalb des Predellenregisters. Dies ist jedoch nur im Vergleich zu ihrer Darstellung im Retabelhauptregister sinnvoll.

Natürlich wurde die Predella in ihrem ursprünglichen Kontext nicht isoliert vom übrigen Retabel wahrgenommen. Deshalb werden auch die inhaltlichen Zusammenhänge des Predellenregisters mit den übrigen Retabelregistern, dem Hauptgeschoß und, soweit vorhanden, der Giebelzone untersucht. Die Hypothese ist, daß jedem Retabelregister ein eigener Themenbereich vorbehalten war und für jeden Themenbereich ein eigener Darstellungsmodus existierte. Das Predellenregister wird gemeinhin als der Ort der Narration innerhalb des Retabels angesprochen. Inwieweit dies tatsächlich zutrifft und wie die Darstellungsmodi im Gesamtretabel verteilt sind und eventuell voneinander abhängen, gilt es zu untersuchen. Nicht nur bezüglich der einzelnen Retabelregister lassen sich Wechsel im Darstellungsmodus feststellen, sondern auch innerhalb des Predellenregisters. Die daran anschließende zentrale Frage zielt auf die Bedeutung der Darstellungsmodi für das Retabel und innerhalb des Predellenregisters.

Das inhaltliche Spektrum der untersuchten Predellen umfaßt Heiligenlegenden und biblische Themen, die zum Teil auf den Evangelien, zum Teil aber auch auf apokryphen Texten fußen. Der Vita Christi sind 21 % der Zyklen gewidmet und der Marienvita 14 %. Den entscheidenden Hauptanteil bestreiten die Heiligenzyklen mit 64 % aller Zyklen der untersuchten

⁴ 60 Predellen aus Einzelszenen / 68 Predellenzyklen.

Retabel. Einen einmaligen Ausnahmefall stellt der Predellenzyklus zur Legende des Hostienraubs von Paolo Uccello dar, der keiner dieser Gruppen zuzuordnen ist.⁵

3.1. Bildthemen aus dem Neuen Testament und den Apokryphen

Das Corpus beinhaltet weder einen Zyklus noch Einzelszenen aus dem Alten Testament, obwohl sich die additive Struktur von Polyptychen hervorragend für eine typologische Erzählweise geeignet hätte. Auf diese Möglichkeit verzichtete man, wie die Untersuchung zeigen wird, aus Gründen, die in der Funktion der Predella liegen. Diese These wird zudem durch die Tatsache gestützt, daß alttestamentarische Themen auch auf trecentesken Predellen unüblich waren. Gäbe es im Trecento Beispiele typologischer Erzählung auf Retabeln, könnte die Ursache für deren Fehlen im Quattrocento auch in einem Wandel des Erzählstils von einem Jahrhundert zum nächsten liegen, doch dies ist nicht der Fall.⁶

Die auf den untersuchten Predellen abgebildeten biblischen Themen stammen ausschließlich aus dem Neuen Testament, machen jedoch nicht mehr als 21 % der insgesamt untersuchten Predellenzyklen aus. Diesen verhältnismäßig geringen Anteil neutestamentarischer Themen gilt es zu erklären. Offensichtlich diente das Predellenregister nicht in erster Linie der narrativen Darstellung der Evangelien.

Betrachtet man die Abschnitte aus der Vita Christi, die für Predellenzyklen ausgewählt wurden, so ergibt sich eine weitere Einschränkung. Der Themenkreis der Kindheit Christi überwiegt entschieden.⁷ Etwa halb so oft treten Passionszyklen auf.⁸ Der Abschnitt des öffentlichen Lebens Christi,⁹ also die Szenen von seiner Taufe durch Johannes bis zur Auferweckung des Lazarus sowie die Phase der Verherrlichung,¹⁰ welche die Ereignisse von der Auferstehung bis zur Himmelfahrt umfaßt, kommen auf Predellen fast nie zur Darstellung.¹¹

⁵ Diese Predella wird aufgrund ihres eucharistischen Themas im Anschluß an die Darstellungen des Schmerzensmanns behandelt.

⁶ Aus dem Florentiner Trecento ist mir nur ein einziges Beispiel einer alttestamentarischen Predella bekannt, ein Triptychon aus Santa Maria degli Angeli (ursprünglich Dini-Kapelle im Kapitelsaal, heute: Florenz, Galleria dell'Accademia, Inv. Nr. 170 dep.) von einem Nachfolger Nardo di Cione, das um 1365 datiert wird. Hier ist in drei Szenen die Hiobs-Vita dargestellt. (Dazu: Offner / Steinweg, sec. IV, vol. 2, 1960, S. 85f., 94–96)

⁷ Sieben Zyklen zur Kindheit Christi sind im Retabelzusammenhang erhalten. (Siehe: Tabelle 2: Kindheit Christi-Zyklen).

⁸ Vier Zyklen sind im Retabelzusammenhang erhalten (siehe: Tabelle 3: Passion Christi-Zyklen).

⁹ Nur Raffaello Botticini zeigt auf der Predella der *Empoli-Beweinung* (Nr. 117) Christus und die Samariterin, die Vertreibung der Händler aus dem Tempel und den Einzug in Jerusalem. Das Retabel stammt aus den Jahren 1506–1508, als die Themenvielfalt insgesamt zunahm.

¹⁰ Eine berühmte Ausnahme ist die Predella vom *San Domenico-Hochaltar* (Nr. 21) aus Fiesole, auf der Fra Angelico den triumphierenden Christus umgeben von himmlischen Scharen sowie Heiligen und Seligen darstellte. Doch geht es hier nicht um Narration sondern um eine Vergegenwärtigung des Christus

Im folgenden werden vor allem die *Meditationes Vitae Christi*¹² und die *Legenda Aurea*¹³ als wichtigste, weil am häufigsten und von den breitesten Kreisen rezipierte Textquellen herangezogen. Die *Meditationes Vitae Christi* wurden Anfang des Trecento in der Toskana verfaßt. Ihr Autor ist nicht, wie lange angenommen, Bonaventura, sondern ein anonymer franziskanischer Mönch. Fiktive Adressatin war eine Klarisse, der die *Meditationes* als Anleitung für die Andachtsübungen dienen sollten. Die *Meditationes Vitae Christi* waren bis ins 15. Jahrhundert die verbreitetste Fassung des Evangeliums. Es existieren noch heute über 200 Handschriften. Die wichtigste Quelle für die *Meditationes* waren die Schriften Bernhards von Clairvaux, von dem viele Interpretationen übernommen wurden.¹⁴ Daneben ist die *Legenda Aurea* mit ihren rund 150 Heiligenviten und etwa 30 Kapiteln zu den christologischen und mariologischen Hauptfesten, die gemäß ihrer Abfolge im Kirchenjahr geordnet sind, die wichtigste Textquelle für Predellenerzählungen. Dieses Werk, das der Dominikaner Jacobus de Voragine zwischen 1252 und 1265 kompilierte, ist in über 1000 lateinischen Handschriften überliefert und erschien während des 15. Jahrhunderts in 97 lateinischen Druckausgaben. Die *Legenda Aurea* war einem Großteil der Bevölkerung vertraut, denn sie war einerseits als Predigtgrundlage für Priester und Prediger verfaßt worden, wodurch sie sich auch mündlich verbreitete, andererseits aber auch als Erbauungslektüre für des Lateinischen mächtige Laien

triumphans, umgeben von den himmlischen Heerscharen, denen auf den Pilastersockeln, an der Stelle also, wo normalerweise die Stifterwappen oder gar Stifterfigürchen auftreten, als Ersatz dafür je eine Gruppe von heiligen Dominikanermönchen bzw. -nonnen abgebildet ist.

¹¹ Problematisch ist die Abgrenzung zwischen Zyklen zur Kindheit Christi und Marienzyklen, denn bezüglich der im Neuen Testament enthaltenen Szenen handelt es sich bei beiden im wesentlichen um dasselbe Repertoire mit gewissen Variationen. Ob eine Szene vorwiegend der Kindheit Christi oder der Marienvita zuzurechnen ist, liegt häufig nur an einer durch die Szenenkombination bedingten Schwerpunktsetzung bei der Auslegung der einzelnen Szene. Darauf wird bei der Besprechung einzelner Szenen jeweils eingegangen. Die Kindheit Christi umfaßt die Ereignisse von der Verkündigung an Maria bis zum Auftreten des 12-jährigen Christus unter den Schriftgelehrten. Die Verkündigung kann in manchen Fällen als Auftakt der Erzählung auch in der Haupttafel dargestellt sein. Diese Szenenfolgen werden als Kindheit-Christi-Zyklen angesprochen, obwohl im Zuge der wachsenden Marienverehrung im 14. und 15. Jahrhundert schließlich alle Szenen, in denen die Gottesmutter anwesend ist, auch als Marienszenen interpretiert wurden (Schiller, Bd. 1, 1966, S. 44). Beinhaltet der Zyklus zusätzlich zu den Szenen der Kindheit Christi auch Szenen aus der Marienvita vor der Verkündigung der Geburt Christi oder den Marientod, so wird er im folgenden als Marienzyklus angesprochen.

¹² Die *Meditationes Vitae Christi* werden im folgenden nach der Übersetzung ins Englische von Isa Ragusa und Rosalie B. Green aus dem Jahr 1977 mit dem Kurztitel „*Meditationes Vitae Christi* (ed. Ragusa / Green)“ zitiert, da sich diese Ausgabe allgemein durchgesetzt hat. (Siehe zu den Editionen auch Ragusa, 1997 (1999), S. 145–150)

¹³ Die *Legenda Aurea* wird im folgenden nach der Übersetzung ins Deutsche von Richard Benz von 1955 in der 13. neugesetzten Auflage von 1999 mit dem Kurztitel „*Legenda Aurea* (ed. Benz)“ oder nach dem toskanischen „*volgarizzamento*“ aus dem Trecento, das von Arrigo Levasti erstmals 1924–26 herausgegeben wurde, in der Bearbeitung von 2000 als „*Legenda Aurea* (ed. Levasti)“ zitiert.

¹⁴ *Meditationes Vitae Christi* (ed. Ragusa / Green), S. XXI–XXIII, XXVII.

geschrieben worden. Hinzu kamen die vielen „volgarizzamenti“, Übersetzungen in die Volkssprache, die die Verbreitung in noch weiteren Kreisen förderte.¹⁵

3.1.1. Kindheit Christi

Es wäre nicht sinnvoll, alle Szenen der Kindheit Christi im einzelnen zu analysieren. Die statistische Auswertung des Materials legt vielmehr eine Auswahl anhand zweier Kriterien nahe, der Häufung einzelner Szenen einerseits, sowie deren hervorgehobener Positionierung innerhalb der Predella andererseits. Dem entsprechend hält sich die folgende Analyse nicht an die historische Abfolge der biblischen Ereignisse, sondern erfolgt nach der Bedeutung der einzelnen Szenen für den Gesamtzusammenhang der Predellenerzählung. Als erstes werden die beiden Szenen der Geburt Christi und der Epiphanie untersucht, da sie mit 21 bzw. 19 Beispielen am häufigsten und zudem stets in der Predellenmitte hervorgehoben auftreten. Es folgen gemäß der Häufigkeit ihres Auftretens die Szenen der Verkündigung mit 13 und der Darbringung Christi im Tempel mit elf Beispielen.¹⁶

3.1.1.1. Christi Geburt

Von den 128 untersuchten Predellen beinhalten 21 eine Darstellung der Geburt Christi.¹⁷ Ein Teil dieser Darstellungen ist in Zyklen zur Kindheit Christi¹⁸ integriert, die grundsätzlich entweder die Geburt Christi oder die Anbetung der Könige oder auch beide Szenen umfassen. Zwei weitere Geburtsdarstellungen sind in Marienzyklen eingebunden. Nur ein einziges Mal wird eine Darstellung der Geburt Christi in einen Heiligenzyklus eingebettet.¹⁹ Hinzu kommen 14 Geburtsdarstellungen als Mittelszenen von Predellen aus Einzelszenen. Nur zwei Darstellungen der Geburt sind erhalten, die sich nachweislich nicht in der Predellenmitte befinden.²⁰ Bei einigen Einzelfafeln, deren Retabelzusammenhang nicht überliefert ist, läßt sich folglich vermuten, daß es sich um Mittelszenen handelte.²¹

¹⁵ Legenda Aurea (ed. Levasti), Bd. 1, S. 11, 23–28.

¹⁶ Ein Ausblick auf die Freskomalerei ist bei den neutestamentarischen Themen aufgrund der Fülle der Vergleichsbeispiele nicht möglich, sondern wäre Stoff für eine eigene Untersuchung. Da die neutestamentarischen Themen jedoch vereinzelt auch auf den untersuchten Haupttafeln dargestellt wurden, erfolgt ein ikonographischer Vergleich der Darstellungen auf Predellen mit letzteren.

¹⁷ Siehe: Tabelle 4: Geburt Christi-Einzelszenen.

¹⁸ Siehe: Tabelle 2: Kindheit Christi-Zyklen.

¹⁹ *Badia a Ruoti-Marienkrönung* von Neri di Bicci, 1471–72 (Nr. 76).

²⁰ Die eine ist die Anfangsszene der Predella der *Strozzi-Epiphanie* von Gentile da Fabriano (Nr. 14), bei der sich die Szenenanordnung aus der Chronologie der Erzählabfolge ergibt. Die andere befindet sich auf der Predella der *Badia a Ruoti-Marienkrönung* von Neri di Bicci. (Nr. 76) Sie ist aus der Mitte gerückt, die dem von Engeln angebeteten, eucharistischen Kelch vorbehalten ist, und in einen Benedikts- bzw. Romualds-Zyklus integriert.

²¹ Beispiele sind: Filippo Lippi-Umkreis vom Anfang der 1430er Jahre, Washington, National Gallery of Art, Kress Collection, Inv. Nr. 390 / Giovanni di Francesco, Geburt und Anbetung der Könige, um 1453–55,

Im Quattrocento hat sich auf Predellen vollends der Anbetungstypus der Geburtsdarstellung durchgesetzt,²² bei dem Maria vor ihrem auf dem Boden oder in der Krippe liegenden Kind kniet. Nur in wenigen Fällen des ausgehenden Trecento und beginnenden Quattrocento hält die Gottesmutter, der älteren Darstellungstradition entsprechend, auf dem Boden sitzend das Kind noch zärtlich in den Armen oder an sich gedrückt.²³ Joseph sitzt meist abgewandt oder schlafend, gegenüber von Maria, auf der anderen Seite der Krippe. Sein Schlaf weist ihn als Personifikation des Alten Bundes aus. Besonders eindringlich und symbolträchtig hat Gentile da Fabriano in seiner *Strozzi-Epiphanie* (Nr. 14) den schlafenden Joseph dargestellt. Er zeigt den alten Mann in seiner „Gottabgewandtheit“, denn Joseph lehnt vom Kind abgewandt an einem verdorrten Baum, einem alten Sinnbild der Sterblichkeit. Der Schlaf wird im übertragenen Sinne zum „Todesschlaf“.²⁴ Die räumliche Trennung Josephs von der Gruppe Mariens mit dem Kind verweist auf die klare Trennung von Altem und Neuem Bund.²⁵ Besonders deutlich wird diese Trennung auf Lorenzo Monacos Predellentafel unter der *Strozzi-Kreuzabnahme* (Nr. 20). Der alte Mann sitzt in diesem Fall sogar außerhalb des Stalls und verfolgt Mariens Anbetung des Kindes nur durch eine Fensteröffnung. In anderen Predellenbildern hat Joseph eine Hand in einem Redegestus erhoben.²⁶ Ist dies nicht der Fall, weist seine Haltung häufig einen kontemplativen Zug auf. Sein Blick richtet sich nur in wenigen Fällen tatsächlich auf das Christuskind, meist geht er ungerichtet ins Leere, im übertragenen Sinne nach innen.²⁷ Diese Darstellungsform Josephs steht in der Tradition nachdenklicher Trauerfiguren aus der Sepulkralkunst. Joseph denkt „über das Schicksal des Neugeborenen nach und nimmt mit der

Paris, Musée du Louvre, MI 523 / Bicci di Lorenzo, um 1440, Cambridge Mass., The Fogg Art Museum, Inv. Nr. 1920.19 / Neri di Bicci, um 1470, Cambridge Mass., The Fogg Art Museum, Inv. Nr. 1958.294 / Neri di Bicci, Altenburg, Museum Kat. Nr. 4844 / Neri di Bicci, um 1470, Florenz, Sammlung Berenson, Villa I Tatti / Ghirlandaio-Werkstatt (Mainardi?), um 1487–88, Rotterdam, Boymans-van Beuningen Museum, Inv. Nr. 2553.

²² Die letzte Geburtsszene in einem Predellenzyklus, in der Maria im Stall liegend gezeigt wird und Maria Salome das Kind in den Armen hält, während Joseph schlafend vor dem Stall kauert, stammt aus den Jahren 1355–60 von Giovanni da Milano aus der unteren Predella des Triptychons aus dem Ospedale della Misericordia in Prato, das die Madonna zwischen den Heiligen Katharina von Alexandria, Bernhard, Bartholomäus und Barnabas zeigt. (Prato, Museo Civico, Inv. Nr. 1307) Siehe hierzu: Mannini, 1990, S. 59–61.

²³ Beispielsweise Bicci di Lorenzo, *Porciano-Verkündigung* von 1414 (Nr. 11) / Bicci di Lorenzo, Predella des *San-Salvi-Triptychons* aus dem Jahr 1423 mit Hauptgeschoß von Bernardo Daddi (Nr. 16).

²⁴ Heublein, 1998, S. 72–74 / Davisson, 1973, S. 329.

²⁵ Heublein, 1998, S. 82.

²⁶ Beispielsweise: Lorenzo Monaco, *Santa Maria degli Angeli-Marienkrönung* (Nr. 10) / Lorenzo Monaco, *Strozzi-Kreuzabnahme* (Nr. 20).

²⁷ Beispielsweise: Bicci di Lorenzo, *Porciano-Verkündigung*, 1414 (Nr. 11) / Nachfolger von Neri di Bicci, *I Tatti-Verkündigung*, Mitte 1400 (Nr. 57) / Bicci di Lorenzo, *Bibbiena-Triptychon*, 1435 (Nr. 42) / Benozzo Gozzoli, *Montefalco-Gürtelspende*, 1450 (Nr. 58) / Donnino e Agnolo di Domenico del Mazziere, *Corbinelli-Trinität*, um 1495 (Nr. 104).

Gebärde der Trauer und der Meditation bildlich den Leidensweg und Kreuzestod Christi vorweg.²⁸

Ein anderer Typus der Geburtsdarstellung, der sich eng an eine spätere Stelle der *Meditationes Vitae Christi* hält,²⁹ ist die Anbetung des Kindes nicht nur durch Maria sondern auch durch Joseph, der nun ebenfalls vor dem Kind niederkniet. Entweder ist der alte Mann in diesen Darstellungen parallel zur Bildebene, vis a vis der Jungfrau, als Spiegelbild der Haltung und „pietas“ der Gottesmutter wiedergegeben,³⁰ oder er kniet diagonal im Bildraum, wobei seine Figur meist sogar den unteren Bildrand überschneidet. Auf diese Weise führt er den Betrachter in das Bildgeschehen ein.³¹ In letzterem Fall stützt er sich, als sei er gerade angekommen, auf seinen Wanderstab oder trägt den Stab mit dem Reisebündel noch über der Schulter.³²

Vereinzelt sind in der Anbetungsszene getreu der Erzählung der *Legenda Aurea* die Wöchnerinnen, Zebel und Salome dargestellt.³³ In der *Strozzi-Epiphanie (Nr. 14)* von Gentile da Fabriano lehnt sich eine der beiden Wöchnerinnen aus einem seitlichen Durchgang hervor, um das Kind zu schauen, während die andere, Salome, die an der Jungfräulichkeit der Geburt zweifelte, wie ein Pendant Josephs, in Schlaf versunken und vom Kind abgewandt auf dem Boden sitzt. Der Meister der *Castello-Geburt* greift um 1460 als einziger das Motiv der Wöchnerinnen wieder auf (Nr. 56). Eine von ihnen sitzt hinter Maria als Rückenfigur vor einem Kamin und trocknet am offenen Feuer ein Tuch. Hier ist die Aufforderung und Anleitung der *Meditationes Vitae Christi* zur Meditation über das Mysterium der Inkarnation ins Bild umgesetzt. Dort heißt es ausdrücklich, daß der Gläubige sich wie Maria selbst um das Christuskind kümmern solle, es lieblosen solle wie die Mutter und dieser zur Hand gehen solle.³⁴

Bezeichnend für die betont gefühlvolle Mutter-Kind-Beziehung ist der liebevolle Blick, den Maria auf dem Kind ruhen läßt. Daß die Gottesmutter auf dem Boden kniet, ist Ausdruck

²⁸ Heublein, 1998, S. 33.

²⁹ *Meditationes Vitae Christi* (ed. Ragusa / Green), S. 34f.

³⁰ Beispielsweise: Lippo d'Andrea, 1410er Jahre, *Pseudo Ambrogio di Baldese-Triptychon* (Nr. 7) / Mariotto Albertinelli, 1503, *Albertinelli-Heimsuchung* (Nr. 113).

³¹ Diese Aufforderung an den Betrachter ergeht in den *Meditationes Vitae Christi* ganz ausdrücklich: „You too, who lingered so long, kneel and adore your Lord God, and then His mother, and reverently greet the saintly old Joseph.“ (*Meditationes Vitae Christi* (ed. Ragusa / Green), S. 38)

³² Filippo Lippi, *Medici-Noviziats-Pala*, um 1445–50 (Nr. 55) / Meister der *Castello-Geburt*, *Pala di Faltignano*, um 1460 (Nr. 56).

³³ *Legenda Aurea* (ed. Benz), S. 38.

ihrer „humilitas“, die nach Bernhard von Clairvaux die wesensbestimmende Tugend der Maria war. Meist liegt das Christuskind auf etwas Stroh oder auf dem blanken Boden und nur in seltenen Fällen,³⁵ gemäß dem Text, in der Krippe. Letztere steht in Form eines schlichten, steinernen Troges in der Regel direkt hinter dem Christuskind. Spielt sich die Szene zudem vor der dunklen Öffnung der Geburtshöhle ab, so ist darin eine Anspielung auf die Grabeshöhle und den Sarkophag zu sehen.³⁶ Dergleichen Anspielungen auf die Passion sind außer in diesem Motiv und in der meditativ, trauernden Gestalt des Joseph auch in anderen Details zu finden. So wurde das Stroh, auf dem Christus liegt, eucharistisch ausgedeutet. Fressen Ochs und Esel davon, sah man darin ein Sinnbild für die sakramentale Teilhabe an Christus.³⁷ Überdies wird das Christuskind häufig mit einem Kreuznimbus gezeigt.³⁸ Besonders augenfällig wird der Verweis auf die Passion in der Darstellung des Meisters der Castello-Geburt, der Maria mit einem weißen Schleier in der Hand zeigt, der an das Grabestuch gemahnt (Nr. 56). Ochs und Esel knien fast immer nieder und wurden auch dahingehend gedeutet, daß man in ihnen die Sinnbilder der Juden und der Heiden sah, die dem auf Erden erschienenen, inkarnierten Heiland huldigen.³⁹

Im Hintergrund wird in fast allen Predellenszenen der Geburt Christi simultan die Verkündigung an die Hirten gezeigt,⁴⁰ von denen einige auch schon herbeigeeilt sein können, um ihrerseits das Kind anzubeten und damit das Wunder der Inkarnation zu bezeugen. Die Einbeziehung der Hirtenanbetung wurde vor allem durch die franziskanische Frömmigkeit ausgelöst, ist doch die Armut eine der franziskanischen Tugenden. In den franziskanischen *Meditationes Vitae Christi* wird entsprechend betont, daß sich Christus bei der Geburt als erstes den Hirten, dem Inbegriff der Armen, als Gottessohn offenbarte.⁴¹ Im Quattrocento ist diese simultane Hintergrundszene zum Standard geworden. In den Geburtsdarstellungen spiegeln die Hirten die „pietas“ der Gottesmutter und werden gleichsam als innerbildliche Pendants des gläubigen

³⁴ *Meditationes Vitae Christi* (ed. Ragusa / Green), S. 39.

³⁵ Beispielsweise: Lorenzo Monaco, *Strozzi-Kreuzabnahme*, 1424–25 (Nr. 20) / Bicci di Lorenzo, *Bibbiena-Triptychon*, 1435 (Nr. 42).

³⁶ Davisson, 1973, S. 309.

³⁷ Schiller, Bd. 1, 1966, S. 85.

³⁸ Beispielsweise: Benozzo Gozzoli, *Montefalco-Gürtelspende*, um 1450 (Nr. 58) / Meister der Castello-Geburt, *Pala di Faltignano*, um 1460 (Nr. 56) / Donnino e Agnolo di Domenico del Mazziere, *Corbinelli-Trinität*, um 1495 (Nr. 104) / Mariotto Albertinelli, *Albertinelli-Heimsuchung*, 1503 (Nr. 113).

³⁹ Schiller, Bd. 1, 1966, S. 71; *Legenda Aurea* (ed. Benz), S. 41.

⁴⁰ Ausnahmen ohne diese Simultanszene sind: Pesellino, *Medici-Noviziats-Pala*, 1445–50 (Nr. 55) / Donnino e Agnolo di Domenico del Mazziere, *Corbinelli-Trinität*, um 1495 (Nr. 104) / Mariotto Albertinelli, *Albertinelli-Heimsuchung*, 1503 (Nr. 113).

⁴¹ *Meditationes Vitae Christi* (ed. Ragusa / Green), S. 46f.

Betrachters begriffen, dem sie ein Vorbild in der Anbetung bzw. im Streben nach „conformitas“ bieten. Entsprechend wird diese Episode gerne erzählerisch ausgeschmückt, indem die Herden gezeigt werden und die Blendung der Hirten durch die Lichterscheinung des verkündenden Engels. Ein weiteres übliches Detail der Szene ist der Engelschor über dem Stall, der die Geburt des Herrn mit der Hymne des „Gloria in Excelsis Deo“ preist.⁴² Der Lobgesang des „Gloria“ wird in der Messe im Einzugsritus vor dem Kyrie gesungen.⁴³ Es ist also ein direkter Bezug zur Messfeier gegeben. Eine seltener aufgegriffene Symbolik bietet die Geburtszene von Lorenzo Monaco aus den Jahren 1424–25 für die Strozzi-Kapelle in Santa Trinità (Nr. 20). Die Szene spielt auf einer kargen Bergkuppe, auf der isoliert der Stall steht, und ist von einer roten Mauer mit Zinnen und Türmen umgeben.⁴⁴ Die Mauer ist ein mariologisches Sinnbild der Jungfräulichkeit (murus virginitatis) und die Türme Sinnbild ihrer Demut (turre humilitatis), wie aus den Worten des Bernhard von Clairvaux hervorgeht.⁴⁵

In den Darstellungen, in denen der trecenteske Goldgrund schon überwunden ist, haben die Künstler während der ersten Hälfte des Quattrocento, getreu den Textquellen, fast immer die Nachtdarstellung gewählt, so beispielsweise Lorenzo Monaco. Dennoch beleuchtet er die Szene durch eine außerbildliche Lichtquelle von oben. Der erste, der die Nachtszene wirklich konsequent gemäß den realen Lichtphänomenen zeigte, war Gentile da Fabriano in der *Strozzi-Epiphanie* von 1423 aus Santa Trinità (Nr. 14). Seine Hauptlichtquelle ist das heilige Licht, das vom Christuskind ausstrahlt und in der Verkündigung an die Hirten von dem Engel, der die Botschaft überbringt. Die zweite, viel schwächere Lichtquelle sind die Sterne des Nachthimmels, deren Schein auf der Wand des Stalls Schattenwürfe hervorruft. Eine ähnlich konsequente Nachtdarstellung findet sich in der Geburtsszene der *Montefalco-Gürtelsspende* von Benozzo Gozzoli (Nr. 58). In diesen Darstellungen wird die Geburt des Kindes als historisches Ereignis geschildert, während in den späteren Fassungen, ab den 1480er Jahren, auf

⁴² Beispiele sind: Bicci di Lorenzo, *San Salvi-Triptychon*, 1423 (Nr. 16) / Nachfolger des Neri di Bicci, *I Tatti-Verkündigung*, Mitte '400 (Nr. 57) / Lippo d'Andrea, *Pseudo Ambrogio di Baldese-Triptychon*, um 1410–1420 (Nr. 7) / Lorenzo Monaco, *Santa Maria degli Angeli-Marienkönig*, 1414 (Nr. 10). In den *Meditationes* wird diese Szene folgendermaßen kommentiert: „I think it is pleasant to contemplate this scene of the angels, regardless of the truth of the matter.“ (*Meditationes Vitae Christi* (ed. Ragusa / Green), S. 38)

⁴³ Podhradsky, 1962, Sp. 124.

⁴⁴ Eine ganz ähnliche rote Stadtmauer befindet sich im Hintergrund der Anbetung der Könige in der Predella der *Montecarlo-Verkündigung* von Fra Angelico. (Nr. 32)

⁴⁵ Salzer, 1967, S. 288: Bernhard von Clairvaux, *Salve Reg. Sermo 4. 3.*: „Tu sancta, tu es castellum, in quod Iesus entravit, habens turrum humilitatis et murum virginitatis; murum certe fortissimum, quippe qui nec ante partum nec in partu nec post partum potuit violari. Lapides muri disciplina tua fuerunt et contententia, sine quibus nunquam constans est virginitatis murus.“

die Nachtszenerie verzichtet wird. Diese Entfernung von den Textquellen führt dazu, daß die Darstellung der Geburt zu einer überzeitlichen Anbetungsszene gesteigert wird.

Die außergewöhnlichste Darstellung der Geburt findet sich indes auf der Predella des Hauptaltars von Santa Maria in Lecceto aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios (Abb. 7).⁴⁶ Hier kniet der Stifter Filippo Strozzi in gleicher Größe wie Maria und Joseph, vollkommen in die Szene integriert, betend vor dem Christuskind. Auf dessen anderer Seite kniet die Gottesmutter ebenfalls in Anbetung des Kindes. Das Christuskind wendet sich Filippo Strozzi zu, indem es sich seitlich auf einen Arm aufstützt. Filippo Strozzi ist nicht etwa wie ein florentinischer Kaufmann aus der Renaissance gekleidet, sondern wie ein Hirte, der seinen Wanderstab abgelegt hat. Hinter ihm liegt sein Hund. Die Szene wird hinterfangen von einer Stadtansicht von Florenz. Auf diese einmalige Art der Stifterdarstellung wird an späterer Stelle noch eingegangen.⁴⁷

Sehr selten, nämlich nur in drei der untersuchten Retabel, wurde die Geburt Christi auf der Haupttafel dargestellt. Wie auch auf den meisten Predellenszenen erscheint in diesen Fällen die Verkündigung an die Hirten als simultane Szene im Hintergrund. In der frühesten dieser drei Fassungen des Themas, die von Bicci di Lorenzo stammt, kniet links die betende Maria (Nr. 43). Hinter ihr erscheint der gemäß der Bedeutungsperspektive kleiner wiedergegebene Stifter in derselben Haltung wie die Gottesmutter, gleichsam ihre „pietas“ imitierend. Rechts der sarkophagartigen Krippe, die auf den Opfertod Christi anspielt, sitzt Joseph in Gedanken versunken. Die Hirten nähern sich aus der Ferne und weisen auf das Kind hin. Diese Komposition zeichnet sich durch einen ausgesprochenen „horror vacui“ aus. Scharen von Engeln, die alle ein Pallium über ihrem Gewand tragen, verleihen der Szene nahezu liturgischen Charakter. Im Hintergrund sind kleine Ortschaften zu sehen.

Ganz anders ist die Auffassung bei Fra Diamantes ungefähr 30 Jahre später entstandener *Louvre-Natività*. (Nr. 72) Hier ist nichts mehr mystisch aufgefaßt, kein heiliges Licht strahlt mehr und keine himmlischen Heerscharen bevölkern mehr den Himmel. Vielmehr hat Fra Diamante in gesuchtem Detailrealismus die Szenerie eines ruinösen Stalls vor einer Fernlandschaft wiedergegeben, in der sich höchst erzählfreudig das Hirtenleben abspielt. Das betende

⁴⁶ Von der Predella dieses Hauptaltars ist nur die Mittelszene mit der Darstellung der Geburt Christi erhalten. (Rotterdam, Boymans-van Beuningen Museum, Inv. Nr. 2553). Dazu: Kleeman / Willner, 1993, S. 66–68.

⁴⁷ Siehe hierzu im Kapitel: Stifterfiguren in der Predella.

Elternpaar ist monumental an den vorderen Bildrand gerückt. Zwischen ihnen liegt das nackte, dickliche Kind auf dem Boden. Es hat die Beinchen wie zufällig strampelnd gekreuzt, was durch die ebenso zufällig wirkende Anwesenheit eines auf einem Mauervorsprung sitzenden Stieglitz, einem vor allem in Madonnendarstellungen verbreiteten Passionssymbol, als Hinweis auf den Kreuzestod zu deuten ist. In gesuchter perspektivischer Verkürzung sind zwei diagonal im Bildraum über der Szene schwebende Engel dargestellt. Fra Diamante führt auf dieser Tafel wie auf einem Musterstück sein malerisches Können vor, was von den eigentlichen Inhalten ablenkt. Dergleichen ist auf Predellentafeln mit der Geburt Christi nicht zu beobachten. Selbst wenn letztere innovative Formulierungen des Themas zeigen, wie die Werke von Gentile da Fabriano oder dem Meister der Castello-Geburt, so wird doch stets getreu der Textquellen erzählt. Wie diese Beispiele verdeutlichen, sollen die erzählerischen Details auf Predellen allenfalls einen Ausgangspunkt für die Meditation bieten, und höchstens in zweiter Linie die Bravour des Malers vorführen.⁴⁸

3.1.1.2. Epiphanie

Auf 19 der untersuchten Predellen ist die Anbetung der Könige vertreten,⁴⁹ die alternativ oder ergänzend zur Geburt Christi in der Predellenmitte dargestellt wurde. Beide Szenen werden an dieser Stelle äquivalent eingesetzt. Die Anbetung der Könige wurde im Gegensatz zur Geburt Christi jedoch nicht nur in neutestamentarische Zyklen integriert, sondern tritt vereinzelt auch als Mittelszene von Heiligenzyklen⁵⁰ oder als Teil eines Marienzyklus auf. In zwölf Fällen stellt die Anbetung der Könige eine unter mehreren Einzelszenen der Predella dar, ohne in deren Zentrum zu stehen.

In den *Meditationes Vitae Christi* wird die Bedeutung der Epiphanie genau beschrieben. Es wird betont, daß sich Jesus bei seiner Geburt nur wenigen Hirten, die als Stellvertreter für alle Juden stehen, als Gottessohn offenbarte, während er sich an Epiphantias den „gentiles“ oder „magi“, den heidnischen Herrschern bzw. Weisen, also der ganzen Welt, offenbarte. Damit begründete er die Kirche, die zudem am selben Tag durch die 29 Jahre später stattfindende Taufe Christi „wahrhaft mit ihm verbunden“ wurde. Durch die Taufe werden die „Seelen mit

⁴⁸ Die dritte der untersuchten Haupttafeln, die *Frescobaldi-Natività* (Nr. 119), ist von geringem Interesse, da Pietro und Polito Donzello für den Entstehungszeitpunkt um 1509 eine vergleichsweise langweilige, ausdruckschwache Standardlösung bieten, die ikonographische Allgemeinplätze wiederholt.

⁴⁹ Siehe: Tabelle 5: Anbetung der Könige-Einzelszenen.

⁵⁰ Innerhalb einer Benedikts-Vita bei Lorenzo Monaco sowohl bei der *San Benedetto-Marienkrönung* (Nr. 5) als auch bei dessen *Santa Maria degli Angeli Marienkrönung* (Nr. 10) und bei Fra Angelico innerhalb der Markus-Predella des *Linaiuoli-Tabernakels* (Nr. 38).

Christus vermählt“ und die „Gesamtheit der Getauften stellt die Kirche“ dar, weshalb Epiphania das Fest der Kirche ist.⁵¹ Die Wahl der Opfer, die die Könige Christus darbrachten, wird in der *Legenda Aurea* unter Berufung auf andere Autoren in verschiedensten Varianten ausgedeutet: „Sie opferten Gold zu einem Zins, da er der oberste König war, Weihrauch zu einem Opfer, da er Gott war, Myrrhen zu einem Begräbnis, da er ein sterblicher Mensch war. Oder [sic!] Gold bezeichnet göttliche Liebe, Weihrauch ein andächtig Gebet, Myrrhen die Ertötung des Fleisches: also sollen wir geistlich Christo opfern.“⁵²

Im Mittelpunkt der Szene steht die Anbetung des göttlichen Kindes durch die Herrscher der Welt, wobei auf Predellen im Quattrocento die Szene psychologisiert und besonders gefühlsbetont dargestellt wird. In der Regel kniet der älteste der Könige vor dem Kind, küßt zärtlich dessen Füße und sieht andächtig zu ihm auf. Das Christuskind antwortet mit dem Segensgestus. Häufig steht Joseph mit dem Goldgeschenk des ältesten Königs neben Maria oder nimmt das Geschenk des zweiten Königs gerade entgegen, wobei es sich jedoch nur um eine Nebenszene handelt. Der Nachvollzug der gefühlsbetonten Anbetung des Kindes wird als Meditationsübung auch ausführlich in den *Meditationes Vitae Christi* beschrieben, ebenso wie der Segen, mit dem das Christuskind antwortet.⁵³

Im Quattrocento gibt es zwei Darstellungstraditionen der Anbetung der Könige, und zwar die volkreiche, die die Reise und Ankunft der Heiligen Drei Könige mit einbezieht, und die auf die eigentliche Anbetung beschränkte Darstellung mit wenigen Figuren. Letztere wurde von Lorenzo Monaco bevorzugt. Der verbreitetere Darstellungstypus auf Predellentafeln ist jedoch die volkreiche Szene, wohl nicht zuletzt weil sie sich für das breite Format einer Mittelszene hervorragend eignet, da man den langen Zug des Gefolges hier in seiner ganzen Pracht und exotischen Vielfalt ausbreiten kann. Sehr selten wird bei der volkreichen Darstellung als simultane Nebenszene auch die vom Stern geleitete Reise der Magier gezeigt.⁵⁴

Gemäß den Textquellen fand die Anbetung in der Geburtshöhle statt,⁵⁵ die jedoch nur in noch stark der trecentesken Darstellungstradition verhafteten Fällen tatsächlich wiedergegeben

⁵¹ *Meditationes Vitae Christi* (ed. Ragusa / Green), S. 45–47.

⁵² *Legenda Aurea* (ed. Benz), S. 85.

⁵³ *Meditationes Vitae Christi* (ed. Ragusa / Green), S. 51.

⁵⁴ Lorenzo di Niccolò, *Cortona-Marienkrönung*, von 1402 (Nr. 2) / Fra Diamante, *Louvre-Natività*, um 1466–1470 (Nr. 72).

⁵⁵ *Meditationes Vitae Christi* (ed. Ragusa / Green), S. 50.

wird.⁵⁶ Bei der Geburtsdarstellung zählte die Höhle hingegen, wie oben beschrieben, auch im Quattrocento zum Standardhintergrund. Lorenzo Monaco begann in seiner Fassung der Anbetung der Könige, den Stall durch eine städtische Architektur zu ersetzen und hinter Maria eine Türöffnung zu plazieren (Nr. 10). Zu deren wesentlicher christlicher Bedeutung als Eingang zur nächsten Welt, also dem Paradies, bzw. dem Himmlischen Jerusalem, die aus den Psalmen (118, 19–27) hergeleitet wird, kommt eine spezielle Bedeutung im Zusammenhang mit der Liturgie der Totenmesse: Das Portal steht als Sinnbild für den triumphalen Eintritt der Seele in die Himmlische Stadt.⁵⁷ Diese eschatologische Lesart der Tür hinter Maria dürfte vor allem für die Darstellungen in Grabkapellen die vordergründige gewesen sein. Die Tür öffnet sich stets hinter der Gottesmutter, die dadurch auch in ihrer Rolle als „Tor zu Gott“ gezeigt wird. Maria wird als Personifikation der Kirche gesehen, deren Einsetzung, wie oben erläutert, neben der Offenbarung Christi an die Herrscher aller Welt, die zweite große Bedeutung der Epiphanie ist. Diese Rolle Mariens findet unter anderem darin ihren Ausdruck, daß sie bei der Epiphanie nicht mehr, wie noch in den Geburtsszenen in ihrer „humilitas“, auf dem Boden sitzend gezeigt wird, sondern vielmehr durch besondere Würdezeichen ausgezeichnet ist. Fast immer sitzt sie erhöht, manchmal thront sie sogar regelrecht, wie beispielsweise bei Masaccio, der sie in Anlehnung an weltliche Herrscherikonographie auf einem Faldistorium mit Löwenköpfen darstellt.⁵⁸ Ähnliche Hoheitszeichen finden sich bereits in der Predella der *Cortona-Marienkronung* von Lorenzo di Niccolò (Nr. 2). Dort sitzt Maria zwar unter dem Stalldach, aber erhöht auf einem Podest. Als wolle er der Madonna besonders nahe sein, hat der Maler genau auf diesem Podest seine Künstlerinschrift hinterlassen. Dabei handelt es sich um die einzige innerhalb einer Predellenszene angebrachte Künstlerinschrift. Die Rückwand des Stalls besteht in dieser Darstellung entgegen den historischen Umständen aus wertvollem, geädertem Marmor. Lorenzo Monaco geht sogar soweit, den Stall in eine Art Palastinnenhof umzugestalten,⁵⁹ doch bleibt er mit dieser Lösung ohne Nachfolge. Die genannten Würdezeichen Mariens in Darstellungen der Epiphanie auf Predellen treten ausschließlich im ersten Drittel des Quattrocento auf. Später wird allenfalls das Stallmotiv erweitert, indem Ruinen

⁵⁶ Z.B. Lorenzo di Niccolò, *Cortona-Marienkronung* (Nr. 2) / Bicci di Lorenzo, *San Giovannino-Natività* (Nr. 43).

⁵⁷ Zu den verschiedenen Deutungsvarianten ausführlich: Davisson, 1973, S. 203–207.

⁵⁸ Masaccio, *Pisa-Retabel* (Nr. 25). Am *Pisa-Retabel* orientiert sich auch Paolo di Stefano, gen. Schiavo, mit seiner *Berliner-Verkündigung mit Heiligen* aus den Jahren um 1430 (Nr. 35).

⁵⁹ In folgenden drei von ihm erhaltenen Darstellungen des Themas erscheint eine solche Architektur: *San Benedetto-Marienkronung*, 1407–1409 (Nr. 5) / *Santa Maria degli Angeli-Marienkronung*, 1414 (Nr. 10) / *Bartolini-Verkündigung*, 1422–1423 (Nr. 15).

integriert werden, die auf die Ablösung des Alten Bundes durch den Neuen Bund hindeuten.⁶⁰ Die Bildfassungen Lorenzo Monacos gewinnen durch Anspielungen auf die Eucharistie noch eine weitere Bedeutungsebene. Die Gottesmutter sitzt auf einem mensaartigen, steinernen Block, der wie ein Altar auf einer Stufe erhöht steht,⁶¹ wodurch der eucharistische Bezug explizit hergestellt wird.

Fra Angelico hat einige außergewöhnliche Bildlösungen für die Szene der Anbetung der Könige auf Predellen gefunden. In der *Prado-Verkündigung* (Nr. 24) sitzt die Gottesmutter nicht wie üblich seitlich und aus der Bildmitte gerückt, sondern im Zentrum, frontal auf den Betrachter ausgerichtet. Die beiden älteren Könige haben ihre Gaben schon übergeben und stehen noch andächtig, mit gefalteten Händen einander zugewandt am rechten Bildrand, während der jüngste als Rückenfigur diagonal im Bildraum vor dem Christuskind kniet und dessen Fuß berührt. Es scheint, als käme er aus dem Betrachtarraum auf die Gottesmutter zu und als könne sich der betende Betrachter vor dem Altar direkt hinter dem jüngsten König der Anbetung des Kindes anschließen. Hiermit hat Fra Angelico eine einmalige Formulierung des Themas gefunden, die keine Nachfolge fand. Üblicherweise kniet der älteste Könige, während die anderen beiden wartend hinter ihm stehen. Das Gefolge verlängert entweder ihren Zug parallel zur Bildebene oder kommt am Szenenrand aus dem Bildgrund hervor. Ebenso ungewöhnlich ist Fra Angelicos Darstellung im *Linaiuoli-Tabernakel* (Nr. 38). Der älteste König schüttelt im Hintergrund Josephs Hände und verabschiedet sich,⁶² während die anderen beiden noch vor dem Christuskind knien, hinter sich das Gefolge, das ihnen in einem elipsenförmigen Zug folgt. Joseph wird in betonter Ärmlichkeit üblicherweise als Kontrastfigur zu den stets prunkvoll gewandeten Königen eingesetzt, um auf diese Weise das Außergewöhnliche der Anbetung des „ärmlichen“ Kindes durch die Herrscher zu unterstreichen.

Auffällig ist, daß sich nur sehr selten historische Persönlichkeiten in Predellenszenen der Anbetung der Könige nachweisen lassen.⁶³ Es war hingegen gängig, neben exotischen Gewandungen die zeittypische Renaissancekleidung abzubilden und so einen allgemeinen Bezug zur

⁶⁰ Beispielsweise: Fra Angelico, *Prado-Verkündigung*, 1425–1430 (Nr. 24) / Raffael, *Oddi-Marienkrönung*, 1503 (Nr. 114). Auf der Einzelfaßel von Giovanni di Francesco mit Geburt und Epiphanie werden die Szenen hinterfangen und getrennt von einer ruinösen Mauer, 1453–1455, Paris Musée du Louvre, Inv. Nr. MI 523.

⁶¹ Lorenzo Monaco, *Santa Maria degli Angeli-Marienkrönung* (Nr. 10) und *Bartolini-Verkündigung* (Nr. 15). Zum „mensa-throne“ auch Davissen, 1973, S. 208.

⁶² Das gleiche vertrauliche Einvernehmen zwischen Joseph und dem ältesten König stellt Fra Angelico auch in der *Cortona-Verkündigung* dar. (Nr. 44)

Gegenwart des Betrachters herzustellen. Mit der gleichen Intention wurden sehr häufig die typisch toskanischen Hügel im Hintergrund gezeigt, auf deren Kuppen manchmal kleine mittelalterliche, toskanische Städtchen und Borghi verstreut liegen. Auch hier kann man, ähnlich wie bei den historisierenden Darstellungen von Gefolgspersonen, fast nie eine konkrete Landschaft oder Ortschaft identifizieren. Vielmehr dienten diese erzählerischen Details als Referenz für die allgemeine Seherfahrung des zeitgenössischen Betrachters, die ihm, wie in den *Meditationes Vitae Christi* beschrieben,⁶⁴ den Beginn der Meditation über das heilige Geschehen erleichtern sollten.

Vereinzelt, auf drei der untersuchten Retabel, wurde die Anbetung der Könige auch in der Haupttafel dargestellt.⁶⁵ Die älteste dieser Haupttafeldarstellungen, die Epiphanie von Gentile da Fabriano für Palla Strozzi (Nr. 14) entspricht dem oben angesprochenen Typus der volkreichen Anbetungsszene und ist als einzige sinnvoll mit den Predellentafeln vergleichbar. Das zeigt sich nicht zuletzt darin, daß sie in einzelnen Formulierungen auch als Vorbild für Predellenszenen sowohl der Geburt Christi als auch der Epiphanie diente.⁶⁶ Auf Gentiles Tafel drängt der Zug des Gefolges aus dem Bildhintergrund auf den Betrachter zu und wird erst durch die eigentliche Anbetungsszene, die in die linke Bildhälfte verschoben ist, zum Stillstand gebracht. Die Anbetungsszene selbst unterscheidet sich von den besprochenen Predellendarstellungen hauptsächlich in ihrem anekdotenhaften Detailreichtum und der miniaturhaft präzisen Ausführung der Gewänder. Der wesentliche Unterschied zu den Predellenszenen, die mit reduziertem Personal auskommen mußten, sind jedoch die drei unter den Hängebogen der Haupttafel simultan wiedergegebenen Szenen, die in einer Sequenz drei Etappen der Reise der Könige zeigen. Links erscheint den Heiligen Drei Königen der Stern auf dem Monte Vettore, in der Mitte reiten sie mit großem Troß nach Jerusalem, das vor dem Goldgrund auf der Bergkuppe liegt, und rechts kommen sie in Bethlehem an. Die Reise der Könige wurde zwar in den Schriftquellen ausführlich geschildert, aber auf Predellen nur in den oben genannten zwei Ausnahmefällen dargestellt. Die *Strozzi-Epiphanie* von Gentile ist das einzige Beispiel für eine wirklich narrativ aufgefaßte Darstellung des Themas in einem Retabel-

⁶³ Siehe zu Porträts auf Predellen: Kapitel 3.4.

⁶⁴ *Meditationes Vitae Christi* (ed. Ragusa / Green), S. 387: beim Meditieren sei folgendes zu beachten: „feeling yourself present in those places as if the things were done in your presence, as it comes directly to your soul in thinking of them.“

⁶⁵ Die drei untersuchten Darstellungen des Themas auf Haupttafeln sind: Gentile da Fabriano, *Strozzi-Epiphanie* von 1423 (Nr. 14) / Andrea di Giusto, *Sant'Andrea a Ripalta-Pala* von 1436 (Nr. 45) / Domenico Ghirlandaio, *Innocenti-Altar* von 1485–1488 (Nr. 95).

⁶⁶ Beispielsweise die *Pala di Faltignano* vom Meister der Castello-Geburt (Nr. 56).

hauptregister. Die übrigen beiden untersuchten Darstellungen der Epiphanie auf Haupttafeln sind hingegen rein repräsentativ aufgefaßt und durch die Integration von nicht zeitgenössischen Heiligen zu einer überzeitlichen Vergegenwärtigung des Themas geworden.⁶⁷ Diese Darstellungen sind dementsprechend streng spiegelsymmetrisch komponiert, was auf den untersuchten Predellentafeln des Themas nur einmal zu finden ist, und zwar, wie oben erwähnt, auf der Predella der *Prado-Verkündigung* von Fra Angelico (Nr. 24).

3.1.1.3. Verkündigung

Der Augenblick der Zustimmung Mariens zu Gottes Ratschluß gilt als Augenblick der Inkarnation. Die Verkündigung ist folglich der Beginn des christologischen Heilsgeschehens.⁶⁸ In den *Meditationes Vitae Christi* wird ausdrücklich auf die eucharistische Bedeutung des Ereignisses eingegangen, indem für die Schwangerschaft der Gottesmutter die Metapher des „lebendigen Brotes, das im Leib der Jungfrau bäckt“, verwendet wird.⁶⁹ Neben dieser christologischen Interpretation der Verkündigung, wird in den *Mediationes Vitae Christi* aber auch die mariologische Bedeutung des Ereignisses unterstrichen. Es wird betont, daß Maria am Festtag der Verkündigung als Tochter Gottvaters, als Mutter des Sohnes und als Braut des

⁶⁷ Die dreizehn Jahre nach Gentiles *Strozzi-Epiphanie* entstandene *Sant'Andrea a Ripalta-Pala* (Nr. 45) von Andrea di Giusto zeigt vor einem Goldgrund die thronende Maria mit dem Kind auf dem Schoß, flankiert von den beiden jüngeren Königen, während der älteste vor dem Christuskind in der Bildmitte kniet. Auf den durch Spiralsäulen abgetrennten Seitentafeln stehen je zwei weitere Heilige, links Andreas und Johannes der Täufer, rechts Jakobus Major und Antonius Abbas. In diesem Hauptregister hat die Darbringung der Gaben durch die Heiligen Drei Könige eine den Heiligenattributen vergleichbare Funktion, die als Erkennungszeichen dienen, denn im Kern ist die „Szene“ eine Darstellung der Madonna mit Heiligen, die sich nur durch das Knien des ältesten Königs von den in dieser Zeit üblichen Darstellungen auf Polyptychen unterscheidet. Auch der rund 50 Jahre später entstandene *Innocenti-Altar* von Domenico Ghirlandaio (Nr. 95) zeigt im Kern eine Madonna mit Heiligen. Das Bild ist streng in hintereinandergestaffelten Schichten aufgebaut. Die Madonna thront im Mittelgrund frontal vor dem Stall, der wie ein Thronbaldachin aufgefaßt ist und den Blick in eine Fernlandschaft freigibt. Im Halbkreis wird sie umgeben von den drei Königen und Joseph, wobei der jüngste König und Joseph mit ihr auf einer Bildebene erscheinen, ebenso wie die florentinischen Zeitgenossen des Quattrocento, die am Bildrand der Szene beiwohnen. Die Figuren der vordersten Bildebene sind alle kniend dargestellt, sowohl die beiden übrigen Könige, als auch an den äußeren Bildrändern Johannes der Täufer und der Evangelist Johannes, die jeweils einen als kniende Rückenfigur gegebenen Innocento der Madonna anempfehlen. Hinter der rechten Zeitgenossengruppe reitet, gemäß der von Gentile da Fabriano geprägten Formulierung, der Zug des Gefolges der Könige aus dem Bildgrund hervor. Im Hintergrund ist links als Simultanszene der bethlehemitische Kindermord, rechts die Verkündigung an die Hirten zu sehen. Überhöht wird die Szene durch den Engelschor, der über dem Stall-Baldachin das „Gloria in Excelsis Deo“ singt.

⁶⁸ Kirschbaum (Hg.), Bd. 4, 1972, Sp. 423, Stichwort „Verkündigung“. In den *Meditationes Vitae Christi* heißt es dazu: „Today is even more the festivity of human nature, for its salvation and redemption have begun, and the reconciliation of the whole world is taken up and sanctified. [...] Today He has become one of us, our brother, and has begun to go on pilgrimage with us. Today the true light has descended from heaven to lift and expel our darkness.“ (*Meditationes Vitae Christi* (ed. Ragusa / Green), S. 20f.)

⁶⁹ „Today the living bread that animates the world has begun to be baked in the oven of the virginal womb. Today the Word has become flesh that it may live within us.“ (John, 1,14) (*Meditationes Vitae Christi* (ed. Ragusa / Green), S. 21)

Heiligen Geistes gefeiert wird.⁷⁰ Auf diese Weise erfüllen sich mit dem Ereignis der Verkündigung die Prophezeiungen der alttestamentarischen Patriarchen und Propheten.⁷¹

Die *Legenda Aurea* stellt darüber hinaus die Bedeutung des Festtags der Verkündigung am 25. März durch eine Aufzählung der ebenfalls an diesem Tag geschehenen alt- und neutestamentarischen Ereignisse heraus.⁷² Die Verkündigung wird in direkten Bezug zum Kreuzestod und zur Auferstehung gesetzt. Damit wird auch in der *Legenda Aurea* der Zusammenhang zwischen der Verkündigung und der Eucharistie betont. Diese Verbindung kommt ebenso im Wandlungs-Reimgebet, dem „Ave verum Corpus natum ex Maria Vergine“, das während der Meßfeier gesprochen wird, deutlich zum Ausdruck, wird doch die Transsubstantiation während der Messe als eine „reincarnatio“ angesehen.⁷³

Die Bedeutung der Verkündigung für die spätmittelalterliche Volksfrömmigkeit läßt sich auch daran ablesen, daß das „Ave Maria“, also die Grußworte des Verkündigungsendels, der Bedeutung des Vaterunsers im Laufe der Zeit immer näher kam.⁷⁴ Bernhardin von Siena führte um 1440 den Nachsatz ein: „Heilige Maria, Mutter Gottes, bitte für uns Sünder jetzt und in der Stunde unseres Todes.“⁷⁵ Das Grußwort ist also mit der direkten Bitte um Interzession verbunden. Auf Retabeln tritt es auch losgelöst von Verkündigungsdarstellungen als Inschrift auf den Bildrahmen auf. Dort wird das „Ave Maria“ gleichsam zur verkürzten Formel für die oben genannten Inhalte und zur ewigen Anrufung der Gottesmutter in ihrer Funktion als Gnadenmittlerin.⁷⁶ Beispiele für die Wirksamkeit des täglichen Gebets des „Ave Maria“ führt die *Legenda Aurea* im Anschluß an die Erzählung und Deutung der Verkündigung an.⁷⁷ Im „*Speculum Beatae Mariae Virginis*“ von Konrad von Sachsen, einem Text, den man lange für

⁷⁰ „Today is the glorious festivity of the Lady acknowledged and received as daughter by the Father, as mother by the Son, as bride by the Holy Spirit.“ (*Meditationes Vitae Christi* (ed. Ragusa / Green), S. 20)

⁷¹ „Today the entreaty and the desires of the patriarchs and prophets are heard and fulfilled.“ (*Meditationes Vitae Christi* (ed. Ragusa / Green), S. 21)

⁷² „An diesem Tag aber hat Gott durch alle Zeiten viele große Zeichen getan: Gegrüßet seist du, hochgelobter Tag, der unsre Wunden hat geheilt. Heute hat Maria den englischen Gruß von Gott erworben. Heute ist Christus an dem Kreuze gestorben. Heute ward Adam aus nichts geschöpft. Heute wurde Johannes der Täufer geköpft. Heute brachte Melchisedek sein Opfer dem obersten Priester. Heute wurde Petrus aus dem Kerker befreit. Heute hat der Schächer am Kreuz Gnade gefunden. Heute ist der gerechte Abel unter den Händen seines Bruders gestorben. Heute wurde Isaak von seinem Vater Abraham geopfert. Heute fiel Adam. Heute sind die Toten erstanden mit Christo, die hat er geleitet in sein ewiges Vaterland.“ (*Legenda Aurea* (ed. Benz), S. 255)

⁷³ Kirschbaum (Hg.), Bd. 4, 1972, Sp. 423, Stichwort „Verkündigung“.

⁷⁴ Gössmann, 1957, S. 217.

⁷⁵ Podhradsky, 1962, Sp. 33f.

⁷⁶ Gössmann, 1957, S. 218.

⁷⁷ *Legenda Aurea* (ed. Benz), S. 197f.

ein Werk Bonaventuras gehalten hat, wird die Bedeutung des „Ave Maria“ in fünf Sätzen erläutert: „die Reinheit Marias (Ave Maria), ihre Gnadenfülle (gratia plena), ihre Vertrautheit mit Gott (Dominus tecum), ihre Würde vor den Menschen (benedicta tu in mulieribus) und ihre Heilsamkeit für die Menschen durch die Geburt Jesu Christi (et benedictus fructus ventris tui Jesus Christus).“⁷⁸

In der ersten Hälfte des Quattrocento war die Verkündigung das wohl populärste Sujet in Florenz.⁷⁹ Die Verkündigung ist Thema von zwölf Haupttafeln der untersuchten Retabel.⁸⁰ Sie stammen fast ausschließlich aus der ersten Hälfte des Quattrocento.⁸¹ Wird die Verkündigung in der ersten Hälfte des Quattrocento nicht direkt auf der Haupttafel des Retabels gezeigt, so erscheint sie sehr häufig in dessen Giebelzone.⁸² Dort sind der Verkündigungengel Gabriel und die Annunziata grundsätzlich auf zwei weit auseinanderliegenden Bildfeldern dargestellt, wodurch die „Szene“ jeglichen narrativen Charakter verliert.⁸³ Die Wiedergabe des Themas auf Predellen setzt im Quattrocento hingegen erst mit Domenico Venezianos *Lucia-Retabel* (Nr. 54), also um die Jahrhundertmitte, ein.⁸⁴ Es erscheinen 13 Verkündigungsszenen auf den untersuchten Predellen.⁸⁵ Die Szene tritt folglich, wenn auch in unterschiedlichen Retabelgeschossen, auf rund einem Drittel aller untersuchten Werke auf. Sie ist damit die meistdargestellte Szene im untersuchten Corpus, was ihrer überragenden Bedeutung in christologischem und mariologischem Sinne und im oben angedeuteten, spezifisch florentinischen Kontext entspricht.

Bemerkenswert ist die Wanderung der Szene durch die Retabelregister im Laufe der Zeit.

Unter den trecentesken Retabeln mit narrativer Predella tritt die Verkündigung nur auf einer

⁷⁸ Gössmann, 1957, S. 219.

⁷⁹ Wie wichtig der Tag der Verkündigung, der 25. März, neben seiner allgemeinen, christlichen Bedeutung speziell für die Stadt Florenz war, geht auch daraus hervor, daß der florentinische Kalender an diesem Tag beginnt und nicht am 1. Januar und daß der Florentiner Dom, Santa Maria del Fiore, dieses Patrozinium besitzt und seine Weihe entsprechend an diesem Tag des Jahres 1436 stattfand. (Renner, 1996, S. 12f.)

⁸⁰ Siehe: Tabelle 6: Verkündigungs-Haupttafeln.

⁸¹ Die einzige erhaltene Ausnahme aus der 2. Hälfte des Quattrocento ist die *San Giovanni Valdarno-Verkündigung* von Jacopo del Sellaio aus dem Jahr 1472 (Nr. 77). Aus dem Cinquecento stammt eine weitere Verkündigungstafel, die *San Giuseppe-Verkündigung*, die Ridolfo Ghirlandaio um 1522 malte (Nr. 125).

⁸² 22 der 35 untersuchten Giebelzonen beinhalten eine Verkündigungsdarstellung. Die Giebelzone gehörte noch bis um die Jahrhundertmitte des Quattrocento zum üblichen Retabelaufbau.

⁸³ Zu den Darstellungen siehe Tabelle 27: Giebel.

⁸⁴ Das einzige frühere Beispiel auf einer Predella stammt aus den 1430er Jahren aus der Werkstatt von Bicci di Lorenzo, ist jedoch noch gänzlich der trecenteken Bildtradition verhaftet, ebenso wie zwei frühe Darstellungen auf Haupttafeln, die *Porciano-Verkündigung* von demselben Maler (Nr. 11), aber auch die *Bartolini-Verkündigung* von Lorenzo Monaco (Nr. 15).

einzigsten Tafel im Hauptgeschoß auf, und zwar bei der Pfeilertafel aus Orsanmichele aus dem Umkreis Andrea di Buonaiutos. Diese wurde wohl um 1380 von der Arte dei Legnaioli, deren Patronin die Annunziata war, in Auftrag gegeben. Dies erklärt die für die Zeit einmalige Wahl des Themas für die Haupttafel, denn erst in der ersten Hälfte des Quattrocento sollte die Verkündigung zu einem der beliebtesten Sujets für das Retabelhauptgeschoß werden.⁸⁶ Doch nicht nur auf Haupttafeln, sondern auch als Darstellung auf Predellen kommt die Verkündigung im Trecento nur vereinzelt vor.⁸⁷ Offensichtlich spielte die Verkündigung in dieser Zeit noch keine so zentrale Rolle wie im Quattrocento. Auch zeigt sich an den genannten Beispielen, daß Szenensequenzen zur Kindheit Christi im Trecento stets in ausführliche Marien- bzw. Christus-Zyklen eingebunden waren, während ihnen im Quattrocento meist lediglich eine einzelne Szene aus den anderen Phasen der Marien- bzw. Christusvita angehängt wurde.

Fra Angelico hat in seinen drei Verkündigungsretabeln (Nr. 24, 32, 44) einen Typus für Haupttafeln geprägt, der Ausgangspunkt für die weitere Entwicklung des Themas wurde. Bei diesem Typus sitzt die Madonna stets lesend in einer Renaissance-Loggia, wenn der Engel zu ihr tritt und mit ehrfurchtsvoller Verneigung seine Botschaft überbringt. In einem Ergebenheitsgestus kreuzt die Annunziata die Arme vor der Brust und neigt sich ihrerseits dem Engel zu. Durch eine Türöffnung sieht man in ihr Schlafgemach und durch die Loggienbögen in einen paradiesischen Garten, in dem der Maler in allen drei Fassungen des Themas die Vertreibung aus dem Paradies wiedergibt. Diese Simultanszene ist auf keiner der Predellenszenen zu finden.

⁸⁵ Siehe: Tabelle 7: Verkündigungs-Einzelszenen.

⁸⁶ Die dazugehörige Predella zeigt drei Szenen der Kindheit Christi. (Galleria dell'Accademia, Florenz, Inv. Nr. 6098) (Marcucci, 1965, S. 98f.)

⁸⁷ So beispielsweise auf der Predella von Bernardo Daddis San Pancrazio-Hochaltar aus der Zeit um 1342. (Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 8345) Dort wird die Marienvita in 8 Szenen erzählt: Die ersten 3 Szenen sind der Geschichte von Joachim und Anna gewidmet, die folgenden 3 der Kindheit Mariens bis zu ihrer Hochzeit und das abschließende Szenenpaar zeigt die Verkündigung und die Geburt Christi. Ein weiterer erhaltener Marienzyklus stammt von Mariotto di Nardo aus den 1390er Jahren aus San Gaggio. In diesem 5 Szenen umfassenden Zyklus endet die Erzählung vor dem Ereignis der Verkündigung. Ein Beispiel für das seltene Auftreten von Verkündigungsszenen in Predellenzyklen zur Christusvita im Trecento ist das Retabel mit Doppelpredella von Giovanni da Milano aus den Jahren zwischen 1353 und 1363, das sich ursprünglich in San Barnaba, der Hospitalkirche der Misericordia in Prato, befand. (Prato, Museo Civico Inv. Nr. 1307) Während die untere Predella dieses Retabels drei Kindheits- mit drei Passionsszenen kombiniert, ist die Verkündigung in die obere Predella ausgegliedert, in deren übrigen vier Feldern Einzelszenen zu den 4 Heiligen des Hauptgeschosses des Pentaptychons dargestellt sind. Die Verkündigungsszene erstreckt sich über zwei rundbogige Felder, die von Spiralsäulen getrennt sind, und steht in der vertikalen Mittelachse des Pentaptychons zwischen der thronenden Madonna auf der Haupttafel und den Szenen der Darbringung im Tempel sowie dem Gebet am Ölberg auf der unteren Predella.

Eine zweite Formel für die Beziehung zwischen Engel und Maria hat Donatello in seinem *Cavalcanti-Tabernakel* (Nr. 63) geprägt, in dem der Engel im Profil vor Maria kniet und den Zeigefinger zu einem sprechenden Gestus erhoben hat. Die Jungfrau steht frontal zum Betrachter, ist jedoch im Begriff, sich mit einer Neigung des Oberkörpers zu Gabriel umzuwenden. Nachfolge fand diese Formulierung Donatellos in der Malerei beispielsweise bei Filippo Lippi in der *San Lorenzo-Verkündigung* (Nr. 52).

Auf Predellen wurde weder Fra Angelicos Fassung des Themas mit der simultanen Darstellung der Vertreibung aus dem Paradies aufgegriffen noch Donatellos Bildformel. Vielmehr wird die Annunziata auf Predellen fast ausnahmslos kniend wiedergegeben.⁸⁸ Die bei Donatello und in seiner Nachfolge so meisterlich differenzierte Gefühlsvielfalt und -tiefe geht den Predellendarstellungen gänzlich ab. Hier zielt die gesamte Aussage auf Demut, Andacht und Fügung in den göttlichen Ratschluß. Um diese Auslegung der Szene noch stärker hervorzuheben, steht zwischen Maria und dem Engel häufig ein altarartiges Betpult und nicht, wie auf Haupttafeln üblich, ein Lesepult, das nur allgemein die Frömmigkeit der Gottesmutter zum Ausdruck bringt. In der Verkündigungsszene auf Benozzo Gozzolis *Montefalco-Gürtelspende* kniet Maria sogar auf einer Gebetsbank (Nr. 58). Auf diese Weise gewinnt die in der Predella erscheinende Verkündigungsdarstellung, vergleichbar den Predellenszenen der Geburt oder der Anbetung der Könige, den Charakter einer Gebetsdarstellung. Diese Akzentverschiebung führt dazu, daß das Geschehen der historischen Situation völlig enthoben erscheint, eine Wirkung, die durch die streng symmetrische Komposition dieser Predellenszenen noch verstärkt wird. Im Gegensatz dazu wird auf den untersuchten Haupttafeln gerade in dieser Szene mit Asymmetrien gespielt, am extremsten von Filippo Lippi in seiner *San Lorenzo-Verkündigung* (Nr. 52). Nur Domenico Veneziano (Nr. 54) und Raffael (Nr. 114) weichen in ihren Verkündigungsszenen auf Predellentafeln bezüglich der Figurenkomposition von der Symmetrie ab, setzen sie jedoch vor eine streng zentralperspektivisch konstruierte Bildarchitektur, wodurch die Szene dynamisch bewegt und nicht als überzeitliche Repräsentation erscheint.

Der Hintergrund der Verkündigungsszenen auf Predellen ist nicht allein Gegenstand der künstlerischen Gestaltung des Bildraums, sondern auch Träger mariologischer Symbolik.

⁸⁸ Eine Ausnahme bildet nur Domenico Venezianos *Lucia-Retabel* (Nr. 54), wo Maria sich von der Sitzbank erhoben hat. Diese Szene fand keine Nachfolge, wahrscheinlich auch weil Maria kniend viel größer darstellbar ist und das ohnehin beschränkte Predellenformat so besser ausgenutzt wird.

Domenico Veneziano führte als Fluchtpunkt der Perspektivkonstruktion in der Verkündigungsszene des *Lucia-Retabels* (Nr. 54) die verschlossene, rosenübertankte Tür des Gartens ein, der dadurch zum „hortus conclusus“ und somit zum Mariensymbol wird. Mit der gleichen Symbolsprache arbeitet Lorenzo di Credi in der Predellentafel zum *Madonna di Piazza-Retabel* (Nr. 83). Auch hier ist der Garten von einer Mauer eingefaßt, öffnet sich dahinter jedoch in eine Fernlandschaft, die noch prominenter in Cosimo Rossellis Fassung der Szene auf der Predella der *Corbinelli-Sacra Conversazione* aus dem Jahr 1482 dargestellt ist (Nr. 85). Bei Botticelli (Nr. 98) blickt man durch eine Türöffnung in eine ähnliche Fernlandschaft, die eine niedrige Horizontlinie und folglich einen besonders hohen Himmel aufweist, gewiß ein Verweis auf Maria als „porta coeli“.⁸⁹ Die gleiche Symbolik wird auch auf späteren Haupttafeln zum Ausdruck gebracht, bei denen die Szene jedoch in eine Säulenhalle⁹⁰ oder vor eine Torhallenarchitektur⁹¹ verlegt ist, wobei sich zwischen Maria und Gabriel stets ein trichterartig auf ein Tor zulaufender Weg mit Durchblick in den Himmel öffnet.

3.1.1.4. Darbringung Christi im Tempel

Die Darbringung Christi im Tempel ist eine Szene, die nur im Rahmen von Zyklen auftrat, sowohl in Freskenzyklen als auch in Predellenzyklen.⁹² Auf den untersuchten Predellen gibt es nur eine einzige Ausnahme, bei der das Thema der Darbringung im Tempel als Einzelszene erscheint.⁹³ Dementsprechend wurde die Szene auch auf keiner der untersuchten Haupttafeln dargestellt.⁹⁴

Die Darbringung Christi im Tempel hat zwei inhaltliche Aspekte, einen christologischen und einen mariologischen. Simeon erkannte in dem Kind den von Gott gesandten Heiland und wurde darin von der Prophetin Hanna bestätigt. In den *Meditationes* heißt es: „With joy and veneration he received Him in his arms and rose to bless God, saying, „Nunc dimittis servum

⁸⁹ Traeger, 1997, S. 352f.

⁹⁰ Beispielsweise Raffaels *Oddi-Marienkrönung* (Nr. 114).

⁹¹ So auf der Ridolfo del Ghirlandaio zugeschriebenen *San Giuseppe-Verkündigung* (Nr. 125).

⁹² Siehe: Tabelle 8: Darbringung Christi-Einzelszenen.

⁹³ Diese Ausnahme ist die *Pala della Purificazione* von Benozzo Gozzoli (Nr. 70), deren Predella aus Einzelszenen besteht. Die Darbringungsszene bildet entsprechend der Dedikation der auftraggebenden Bruderschaft die Predellenmitte.

⁹⁴ Nur für Siena ist ein einziges Beispiel für eine Haupttafel diesen Themas überliefert. Es handelt sich um das Retabel vom Crescentius-Altar des Sieneser Doms von Ambrogio Lorenzetti aus den Jahren 1339–40, dessen Haupttafel sich in den Uffizien befindet. (Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 8346) Die verlorenen Seitenflügel zeigten den heiligen Crescentius und den Erzengel Michael, die ebenfalls verlorene Predella einen Zyklus zur Vita des Crescentius. Dieses Retabel war Teil eines Marienprogramms, das die verschiedenen Domchorretabel in Siena verband. Durch dieses retabelübergreifende Programm ist die Tafel von Lorenzetti im übertragenen Sinne auch Teil eines Zyklus. Dazu ausführlich: Os, 1984, Kapitel V.

tuum, Domine' etc. (Luke, 2, 29); and he prophesied His Passion.⁹⁵ In den frühen Darstellungen stehen Maria und der Hohepriester bzw. Simeon⁹⁶ seitlich des Altars und Maria überreicht ihm das Kind über die Altarmensa hinweg. Seit den 1430er Jahren erscheint der Priester immer hinter dem Altar. Das Kind wird gleichsam als Opfer auf dem Altar dargebracht. In der Bildfindung von Fra Diamante auf der Predella der *Louvre-Natività* (Nr. 72) liegt es sogar auf der Altarmensa. Der in dieser Darstellung sehr nachdrücklich zum Ausdruck gebrachte Bezug zum Opfertod Christi wird durch den Kreuznimbus des Kindes noch unterstrichen.⁹⁷ Eine Ausnahme stellt die Darbringungsszene von Fra Angelico auf der Predella der *Cortona-Verkündigung* dar (Nr. 44). Das Geschehen spielt sich hier nicht am Altar ab, sondern mitten im Hauptschiff einer Kirche. Der Priester drückt das Kind zärtlich an sich, so daß sein Köpfchen vom Profil des Priesters überschritten ist. Fra Angelico siedelt die Szene zwar in einem Kirchenraum an, stellt diesen aber nicht als realen, von den handelnden Figuren bevölkerten Raum dar. Vielmehr ist das Kirchengebäude aufgrund des eklatanten Maßstabsunterschieds zwischen Architektur und Bildpersonal der Szene als symbolischer Rahmen des Geschehens aufzufassen. Gemeint ist hier im übertragenen Sinne die Kirche als Gemeinschaft aller Gläubigen, für die das Christuskind dargebracht wird.

Im Zuge einer zunehmenden Betonung der irdischen Natur des Gottessohns wird ab der Jahrhundertmitte das Christuskind als nacktes Baby und nicht mehr als Wickelkind gezeigt. In der Zeit um 1500 tritt immer stärker die affektive Seite in den Vordergrund, wenn beispielsweise dargestellt wird, wie sich das Kind zur Mutter zurücksehnt.⁹⁸ Diese späten, gefühlsbetonten Darstellungen, die auch auf Heiligenscheine verzichten, stehen in starkem Kontrast zu den Szenen der Jahrhundertmitte von Benozzo Gozzoli (Nr. 58), der den zeremoniellen Charakter der Szene durch Komposition und Haltung der Personen hervorhebt.

Neben dem erläuterten eucharistischen Bezug hat die Darbringung im Tempel jedoch auch noch einen mariologischen Aspekt. Maria unterzog sich in der Szene der Darbringung im Tempel durch das Opfer der Tauben dem nach einer Geburt vorgeschriebenen Reinigungsritual. Diese für die Jungfrau nicht erforderliche Geste wurde ihr als besondere Demut ausge-

⁹⁵ *Meditationes Vitae Christi* (ed. Ragusa / Green), S. 57.

⁹⁶ Auf allen untersuchten Predellendarstellungen verschmelzen Simeon und der Hohepriester zu einer Person. (Schiller, Bd. 1, 1966, S. 100–104)

⁹⁷ Beispiele sind die *Strozzi-Epiphanie* von Gentile da Fabriano (Nr. 14) sowie die *Montecarlo-*, die *Prado-* und *Cortona-Verkündigung* von Fra Angelico. (Nr. 32, 24, 44)

legt.⁹⁹ In diesem Sinne zeigt Gentile da Fabriano (Nr. 14) die Gottesmutter sogar kniend vor dem Priester, der das Kind in den Armen hält. Häufig wird Maria durch die zeremonielle Darbringung des Kindes derart in Distanz zu diesem gesetzt, daß die Szene zu einer Art Anbetung des Christuskindes durch die Mutter wird und somit die Anbetung des Kindes auch hier leitmotivische Wiederholung erfährt. Besonders deutlich kommt letzteres in der Mittelszene der Predella von Benozzo Gozzoli auf der *Pala della Purificazione* zum Ausdruck (Nr. 70). Rechts des Altars steht die Prophetin Hanna, die in einem langen Spruchband ihre Prophezeiung abgibt, während ihr gegenüber, links vom Altar, Maria betend gezeigt wird, Joseph steht mit dem Taubenkörbchen hinter ihr.

Eine besondere Rolle spielt in den verschiedenen Darstellungen der Darbringung auf Predellen die Bildarchitektur. In der frühesten untersuchten Fassung, die sich auf der *Strozzi-Epiphanie* (Nr. 14) befindet, zeigt Gentile einen oktogonalen Zentralraum mit Umgang, der sich zum Betrachter in drei Rundbögen öffnet. Diese Tempelarchitektur ist vor eine Kulisse von gotischen Palästen gestellt. Rechts davon schließt eine Renaissance-Loggia vor einem basilikalischen Gebäude an. Letzteres weist Rundbögen sowie Mauerwerk aus Diamantquadern auf und erinnert an einen Hospitalbau. Die Idee des Zentralbaus nimmt Fra Angelico in seiner ersten Darstellung auf der *Prado-Verkündigung* auf (Nr. 24), jedoch nun in Form eines „Tempietto“ mit „Sacello“, der auch viel knapper ins Bildfeld eingepaßt wird, so daß an den Rändern nur noch stark überschritten zeitgenössische Palastfassaden sichtbar werden. Dieser Prozeß der Verdrängung des Außenraums geht weiter. Die übrigen untersuchten Darstellungen des Themas zeigen nur noch Kircheninnenräume, beispielsweise dreischiffige Basiliken in den Fassungen von Fra Angelico (Nr. 32, 44) und von Fra Diamante (Nr. 72). Benozzo Gozzoli stellt in dieser Szene jeweils eine gotische, in der Renaissance umgebaute Hauptchorkapelle mit zwei Chorseitenkapellen dar (Nr. 58, 70). Um die Jahrhundertwende zum Cinquecento verunklart sich die Bildarchitektur zunehmend, indem von real vorstellbaren Raumgefügen abstrahiert wird. So steht der Altar bei Albertinelli (Nr. 113) beispielsweise auf einem oktogonalen Podest, auf dem wie auf einer Insel auch die Personen Platz finden. Dahinter verläuft eine durch Pilaster gegliederte Wand, die ihrerseits einen kapellenartigen Raum in Form eines halben Oktogons ausbildet, links und rechts flankiert von je einer angeschnittenen Türöffnung. Mit einem real denkbaren Kirchenraum ist dies nicht mehr in Ver-

⁹⁸ Beispiele hierfür sind die *Albertinelli-Heimsuchung* von Mariotto Albertinelli (Nr. 113) und die *Oddi-Marienkronung* von Raffael (Nr. 114).

⁹⁹ Büttner, 1983, S. 85.

bindung zu bringen, ebenso wenig wie die sich ins Freie öffnende Säulenhalle von Raffael auf der *Oddi-Marienkronung* (Nr. 114).¹⁰⁰ Während bis zur Jahrhundertmitte versucht wird, Zeitgenössisches und Vertrautes wiederzugeben, wobei die heiligen Figuren zeremoniell distanziert bleiben, ist für die Darstellungen gegen die Wende zum Cinquecento eine zeitlose Idealisierung der Architektur bei gleichzeitiger Verstärkung der Gefühlsbetontheit der Beziehungen zwischen den handelnden Personen charakteristisch.

Fra Angelico verzichtete bei der Darbringungsszene völlig auf Staffagefiguren und reduzierte die Szene auf die Hauptpersonen. Nur auf der frühen *Prado-Verkündigung* (Nr. 24) klingt in den beiden seitlich in Hauseingängen verschwindenden Figuren noch Gentiles Bildprägung von der *Strozzi-Epiphanie* an (Nr. 14). Gentile hatte im linken Bilddrittel vor den gotischen Palästen eine nach der burgundischen Mode der Zeit gekleidete Dame mit einer Begleiterin ins Bild gesetzt. Die beiden Frauen haben ideale Gesichtszüge, stellen also nicht etwa konkrete historische Persönlichkeiten dar, sondern sind vielmehr als Repräsentanten des florentinischen Patriziats der Zeit aufgefaßt. Den beiden Damen sind im rechten Bilddrittel nicht nur als kompositorisches Gegengewicht zwei erbarmenswürdige Bettlergestalten gegenübergestellt. Es handelt sich nicht einfach um Genredetails, vielmehr werden die beiden entgegengesetzten Enden der damaligen sozialen Skala vorgeführt, jeweils hinterlegt von der entsprechenden Architekturkulisse, den patrizischen Palästen auf der einen Seite und dem Hospitalbau auf der anderen. Diese zeitgenössische Erweiterung der biblischen Szene durch Gentile ist ohne Nachfolge geblieben. Nur bei Benozzo Gozzolis Fassung in der Predella der *Montefalco-Gürtelspende* (Nr. 58) tauchen direkt rechts neben dem Priester zwei zeitgenössisch gekleidete auf, ein Mönch und ein Laie, die jedoch nicht zu identifizieren sind. Vor den beiden Zeitgenossen steht ein kleines Kästchen auf der Altarmensa, mit dem vielleicht auf eine Stiftung angespielt sein könnte, die hier gleichsam auf dem Altar dargebracht wird. Dieses Detail tritt einmalig nur in dieser Predellenszene von Benozzo Gozzoli auf.

3.1.2. Passionszyklen

Der zweite Themenbereich der Vita Christi, zu dem mehrere Predellenzyklen im Untersuchungszeitraum überliefert sind, ist die Passion.¹⁰¹ Alle vier im Corpus enthaltenen Pas-

¹⁰⁰ Diese ist in geschlossener und weniger komplizierter Form schon auf der entsprechenden Predellenszene der Pala in Santa Maria Nuova in Fano von Raffaels Lehrer Perugino vorgeprägt. Siehe zu diesem Retabel: Garibaldi, 1999, S. 119–221.

¹⁰¹ Siehe: Tabelle 3: Passion Christi-Zyklen.

sionszyklen stammen aus der 2. Hälfte des Quattrocento oder gar aus dem Cinquecento.¹⁰²

Dies dürfte eine florentinische Besonderheit sein, denn beispielsweise in Siena sind auch aus der 1. Hälfte des Quattrocento Passionszyklen in Predellen überliefert.¹⁰³ Einen der erhaltenen quattrocentesken Predellenzyklen zur Passion malte Francesco Botticini in den Jahren 1484 bis 1491 für das *Sakraments-Tabernakel* von Sant'Andrea in Empoli (Nr. 88). Der Zyklus befindet sich auf der Predella des vorspringenden Mittelteils dieses nach Form eines Triumphbogens gestalteten Retabels.¹⁰⁴ Eine breite Mittelszene des Letzten Abendmahls wird von zwei schmaleren Nebenszenen eingefaßt. Die Chronologie der Ereignisse wird in dieser Szenenfolge nicht berücksichtigt, vielmehr kommentieren die beiden Nebenszenen die Mittelszene inhaltlich. Die zentrale Darstellung des Abendmahls ist nicht historisch aufgefaßt, sondern vergegenwärtigt die Einsetzung des Altarsakraments. Christus hält einen Meßkelch, über dem die Hostie schwebt und weist mit sprechender Geste auf beides hin. Die Wandlung hat

¹⁰² Ein Sonderfall ist eine Tafel, die Lorenzo Monaco in den letzten Jahren des Trecento für das florentinische Kamaldulenserstammhaus Santa Maria degli Angeli malte. Auf der Haupttafel ist außergewöhnlicher Weise die Szene des Gebets am Ölberg dargestellt. Die Szene ist als Nachtdarstellung wiedergegeben, wodurch besonders die Inhalte, die Benedikt der Stundenandacht der Komplet gegeben hatte, aufgegriffen werden (hierzu ausführlich: Eisenberg, 1989, S. 11f.). Reine Passionszyklen sind auf florentinischen Predellen des Trecento hingegen nicht überliefert, allenfalls Sequenzen, die in einen ausführlicheren Christuszyklus eingebunden sind. So etwa auf der unteren Predella des Pentaptychons aus San Barnaba in Prato, das Giovanni da Milano zwischen 1353 und 1365 malte. Dort folgen auf drei Kindheits- drei Passionsszenen, und zwar das Gebet am Ölberg, die Gefangennahme und die Kreuztragung.

¹⁰³ So zeigt beispielsweise die obere Predella des Hochaltars im Dom von Montepulciano, der von Taddeo di Bartolo im Jahr 1401 gemalt wurde, die Szenen von der Erweckung des Lazarus bis zu den Drei Marien am Grab. Das Giorgio di Andrea di Bartolo zugeschriebene Heptaptychon mit der Darstellung einer Madonna mit Heiligen, das heute im Dommuseum von Tuscania aufbewahrt wird, wurde in den 1420er Jahren ursprünglich für die dortige Kirche San Francesco geschaffen. Auf der zugehörigen, 7 Szenen umfassenden Predella wird die Passion vom Abendmahl bis zur Auferstehung erzählt (zur Rekonstruktion siehe: Kanter, Laurence B., 1986, S. 15–28). Der Osservanza-Meister malte um 1440–45 einen 5 Szenen von der Geißelung bis zur Auferstehung umfassenden Zyklus (Provenienzen siehe bei Christiansen, in: Ausst. Kat. New York 1989, S. 140–149). Um 1450 schuf Sano di Pietro das Polyptychon für Santa Bonda, das in 6 Szenen vom Abendmahl bis zur Kreuztragung die Passion erzählt (Pinacoteca Nazionale, Siena, Inv. Nr. 226; siehe Toritti, 1990, S. 194). Um die Jahrhundertwende wurde die Thematik in Siena wieder aufgenommen. Benvenuto di Giovanni malte in den Jahren um 1491 ein Himmelfahrts-Retabel mit 5 Szenen vom Gebet am Ölberg bis zur Auferstehung in der Predella (Predellentafeln: National Gallery of Art, Washington; siehe: Kanter in: Ausst. Kat. New York 1989, S. 319–327). Kurz vor 1496 entstand das Geburts-Retabel von Pietro di Francesco Orioli mit 5 Szenen vom Gebet am Ölberg bis zur Auferstehung in der Predella (National Gallery London, Inv. Nr. 1849). Die genannten sienesischen Zyklen stellen zwar szenenreich die Passion dar, binden sie jedoch fast immer in weiter gefaßte Christus-Zyklen ein und beziehen die Auferstehung als Abschlußszene mit ein. Der inhaltliche Schwerpunkt verschiebt sich auf diese Weise von der reinen „compassio“ hin zur Hoffnung auf die Heilswirkung der Todesüberwindung Christi. Dabei macht es keinen Unterschied in der Aussage, ob die Auferstehung selbst gezeigt wird oder die drei Marien am Grab, die durch das Vorfinden des leeren Grabes, die Auferstehung bezeugen. Aus diesem Grund steht auch der von Giuliano Amidei ausgeführte Passionszyklus des *Misericordia-Retabels* von Piero della Francesca (Nr. 67) ikonographisch den sienesischen Werken näher als den florentinischen, denn auch hier endet die Erzählung mit den Marien am Grab.

¹⁰⁴ Auf den Tafeln der zurückspringenden Seitenteile dieser Predella ist links die Kreuzigung des Andreas, rechts das Gastmahl des Herodes dargestellt, entsprechend den darüber im Hauptgeschoß dargestellten Heiligen. Über dem „Passionszyklus“ befand sich das Sakramentstabernakel in einer Nische. Deshalb wird

folglich gerade stattgefunden und er spricht als Priester bei der Messe die Einsetzungsworte. Das Altarsakrament wird hier in seiner liturgischen Form gezeigt, als Spiegel der Eucharistiefeyer vor dem Altar. Die rechte Seitenszene zeigt das Gebet am Ölberg, den Moment also, in dem der Kelch als Zeichen für die Leiden Christi in die biblische Erzählung eingeführt wird und in dem der innere Kampf zwischen der menschlichen und der göttlichen Natur Christi stattfindet. Die linke Seitenszene zeigt das chronologisch letzte der drei Ereignisse, die Gefangennahme Christi. Dargestellt ist die im Johannesevangelium¹⁰⁵ überlieferte Episode, in der Petrus Malchus ein Ohr abschneidet und Christus ihm daraufhin die Frage stellt, ob er den Kelch, den ihm sein Vater gab, nicht trinken solle. In diesem Moment ist der innere Kampf Christi entschieden und er nimmt die Passion zur Rettung der Menschheit auf sich und vollendet sein menschliches Dasein, die Inkarnation. In allen drei Szenen dieser Serie ist gemäß der Dedikation des Altars der Kelch als Sinnbild des Sakraments präsent. Er steht für die Passion und ist gleichzeitig in seiner liturgischen Funktion zentrales Element der Eucharistiefeyer, die auf dem Altar unmittelbar vor diesen Darstellungen stattfindet.

Bei dem zweiten erhaltenen Passionszyklus, der Predella von Raffaels *Pala Colonna* aus den Jahren um 1502 bis 1505 (Nr. 112), handelt es sich hingegen um eine chronologisch angelegte Erzählung, die mit dem Gebet im Garten Gethsemane beginnt, in einer breiteren Mittelszene mit der Kreuztragung fortgesetzt wird und mit der Beweinung endet.¹⁰⁶ Die Einhaltung der Chronologie der dargestellten Ereignisse führt bei Raffael dazu, daß die Beweinungsszene den Abschluß der Predellenerzählung bildet, was einen Bruch mit der Tradition darstellt, der zufolge diese Szene grundsätzlich in der Predellenmitte gezeigt wird. Nicht das eucharistische Symbol des Schmerzensmanns, oder die Aufforderung zu „compassio“ durch die Pietàdarstellung, sondern die Schergen aus der Kreuztragung stehen im kompositorischen Zentrum. Die Andachtsmotive des Kreuztragenden und der ohnmächtigen, die Passion mitvollziehenden Gottesmutter sind hingegen aus dem Zentrum der Mittelszene in die linke Bildhälfte gerückt, während die rechte Hälfte von zwei virtuosen Reitern beherrscht wird, die an Leonardos florentinische Werke erinnern. Der prozessionsartige Zug entwickelt durch die stark bewegten Figuren der Schergen und Reiter eine für Predellen ungewöhnliche Dynamik, die an Beeinflussungen durch „sacre rappresentazioni“ denken läßt.

vordergründig das Sakrament in den Szenen darunter kommentiert, und erst in zweiter Linie die Passion Christi.

¹⁰⁵ Johannes, 18,11.

¹⁰⁶ An dieser letzten Szene orientiert sich eine wenige Jahre später entstandene Predellenmittelszene aus der Schule des Pontorno, Dublin, National Gallery of Ireland, Inv. Nr. 103A.

Der dritte im Retabelzusammenhang erhaltene Passionszyklus befindet sich auf der Predella des *Crocifisso di Castelvecchio-Tabernakels* aus dem Jahr 1529 (Nr. 128). Der Chronologie der Ereignisse folgend sind hier die Kreuztragung, die Beweinung, die Grablegung und das *Noli me tangere* dargestellt, während die Kreuzigung selbst in Form eines Kruzifixes im Hauptgeschoß zum überzeitlichen Symbol gesteigert ist. Letzteres wird mittels der Predellenszenen erläutert, indem das menschliche Leiden und die Demut Christi in der Kreuztragung vorgeführt werden, während die beiden Mittelszenen den Betrachter zur „*compassio*“ mit der Gottesmutter aufrufen. Abschließend führt die Szene des *Noli me tangere*, das erste Erscheinen des Auferstandenen und damit dessen Überwindung des Todes vor. Daran knüpft sich die Hoffnung auf Erlösung des vor dem Altar betenden, zumal Christus als erstes der größten Sünderin, Maria Magdalena, erschienen ist.

Das seltene Auftreten von Passionszyklen auf den Predellen der untersuchten Retabel überrascht zunächst, da in unmittelbarer Nähe der Meßfeier eine narrative Ausgestaltung der Ereignisse um den Opfertod Christi zu erwarten wäre. Ein Blick in das im Vergleich zu mancher Heiligenlegende wenig umfangreiche Kapitel zur Passion in der *Legenda Aurea* zeigt jedoch, daß auch dort die Ereignisse der Passion nicht historisch erzählt, sondern zunächst die Leiden Christi erläutert und gedeutet werden, um dann daraus Heil und Nutzen für die Menschheit abzuleiten.¹⁰⁷

Nicht nur Passionszyklen, sondern auch Einzelszenen zur Passion sind im untersuchten Predellen-Corpus rare Ausnahmefälle. Einzig Mariotto di Nardo hat in den 1410er Jahren eine Darstellung der Kreuzigung als zyklusfremde Mittelszene in eine Nikolauspredella integriert (Abb. 4).¹⁰⁸ Diese entspricht weitgehend dem Typus des „volkreichen Kalvarienbergs“, jedoch mit einem Unterschied. Passend zu der Position einer Predellenmittelszene, vor der während der Messe unmittelbar die Wandlung geschieht, wird hier der eucharistische Bezug betont, indem im Unterschied zu der üblichen Darstellungsweise ein breiter Strahl Blut aus der Seitenwunde hervorspritzt. Die Kreuzigung selbst war offensichtlich kein Predellenthema, sondern trat in anderen Bereichen des Altarzusammenhangs auf. Sehr vereinzelt ist sie als „*trompe-l'œil*“ in Form eines kleinen Kreuzigungstäfelchens am Fuß der Haupttafel wieder-

¹⁰⁷ *Legenda Aurea* (ed. Benz), S. 198–210.

¹⁰⁸ Florenz, Galleria dell'Accademia, Inv. Nr. 9206.

gegeben.¹⁰⁹ Durch ihren trompe l'œil-Charakter kommen diese „Bilder im Bild“ in eine gewisse Nähe zur beweglichen Altarausstattung. Ein plastisches Altarkreuz während des Messopfers aufzustellen, war zwar im 15. Jahrhundert noch keine allgemeine Vorschrift, aber dennoch allgemeiner Brauch.¹¹⁰ Vereinzelt wurde die Kreuzigung auch auf der Mitteltafel des Giebelgeschosses von Polyptychen als überzeitliches Symbol für Opfertod, Erlösung und Heilsverheißung dargestellt.¹¹¹ Das zentrale Thema der Passion Christi und seines Opfertodes war also sehr wohl im Altarzusammenhang vergegenwärtigt, nur eben nicht in Form einer Bilderzählung. Bezeichnenderweise ist die Darstellung der Kreuzigung Christi auch auf Haupttafeln im Quattrocento höchst selten und tritt erst gegen Ende des Jahrhunderts auf. Nur zwei Beispiele¹¹² sind innerhalb des untersuchten Corpus überliefert und bei beiden handelt es sich um überzeitliche Repräsentationen des von a-historischen Heiligen umgebenen Kreuzesopfers Christi. Im Gegensatz hierzu steht die genannte, narrative Darstellung des „volkreichen Kalvarienbergs“ im Predellengeschoß. Von den wenigen auf Haupttafeln abgebildeten Episoden aus der Passion ist die Kreuzigung die verbreitetste.¹¹³

Wie sich gezeigt hat, wurde die Passion auf Predellen mit Ausnahme der in jeder Weise außergewöhnlichen *Pala Colonna* nicht in narrativer Form, also nicht als Zyklus dargestellt. Die Passionsthematik ist aber auch in der Predella durchaus präsent und zwar in überzeitlicher, überhöhter Form, als eucharistisches Andachtsbild. Auf rund einem Drittel der Predellen

¹⁰⁹ Im untersuchten Retabel-Corpus finden sich nur folgende drei Beispiele: Der *San Marco-Hochaltar* von Fra Angelico (Nr. 49), die *Badia a Ruoti-Marienkronung* von Neri di Bicci (Nr. 76) und das *Ubertini-Retabel* von Donnino e Agnolo del Mazziere (Nr. 94).

¹¹⁰ Erst unter Pius V. wurde das Altarkreuz vorgeschriebener Bestandteil der liturgischen Ausstattung eines jeden Altars. Hierzu ausführlich: Braun, 1932, S. 470–474.

¹¹¹ Im Rahmen des untersuchten Corpus sind fünf Kreuzigungsdarstellungen im Giebel erhalten. Siehe Tabelle 27: Giebel.

¹¹² Es handelt sich um die *San Frediano-Kreuzigung* von Jacopo del Sellaio aus den Jahren 1490–93 (Nr. 99) und Raffaels *Gavari-Kreuzigung* aus dem Jahr 1503 (Nr. 115).

¹¹³ Die anderen beiden Szenen der Passion, die auf Haupttafeln dargestellt wurden, sind die Kreuzabnahme und die Grablegung Christi. Für erstere sind nur zwei Beispiele innerhalb des untersuchten Corpus überliefert: Die *Strozzi-Kreuzabnahme* von Fra Angelico (Nr. 20) und die *Botticini-Kreuzabnahme* von Raffaello Botticini (Nr. 117), für letztere sogar nur eine, und zwar die *Baglioni-Grablegung* von Raffael (Nr. 118). Doch auch für Retabel ohne Predella war die Passion eine seltene Thematik. Eine Besonderheit ist der Passionszyklus, den Perugino in den Jahren um 1493–94 für den Lettner von San Giusto fuori le Mura bei Florenz malte. Dieser Zyklus umfaßte außer einer Kreuzigungsgruppe, die sich in der Mitte über dem Durchgang in den Mönchschor befand, auf der Laienseite des Lettners auch zwei Altarbilder mit Passionsthematik: Links des Durchgangs befand sich ein Retabel mit Darstellung des Gebets am Ölberg, rechts des Durchgangs eine Pietàdarstellung. Über die Aufstellung in dem 1529 zerstörten Kloster sind wir durch Vasari unterrichtet. (Vasari, 1568 (ed. Bettarini / Barocchi), Bd. 3, 1971, S. 601f.)

mit einer Mittelszene¹¹⁴ befindet sich an dieser hervorgehobenen Stelle eine Darstellung des Schmerzensmanns.¹¹⁵

3.1.3. Marienzyklen

Die Gnadenmittlerschaft Mariens ist im Quattrocento einer der zentralen Bestandteile der Beziehung des Gläubigen zu Gott. Für diese Rolle der Gottesmutter hatte Bernhard von Clairvaux in seiner berühmten Aquädukt-Predigt eine Metapher gefunden, die im Quattrocento weit verbreitet war. Er vergleicht hier Maria mit einer Wasserleitung, die den Strom des göttlichen Erbarmens zur Erde leitet und zwar kraft der „Heftigkeit ihres Begehrens, der Glut ihrer Andacht und der Reinheit ihrer Gebete“.¹¹⁶ Daher auch die Mahnung Bernhards an den Gläubigen: „Was immer du Gott darbringen willst, vergiß es nicht, Maria zu empfehlen, damit die Gnade durch dasselbe Bett, durch das sie geflossen ist, zum Geber der Gnade zurückfließe“.¹¹⁷ Ein ähnliches Bild für die Gottesmutter ist das der Himmelsleiter. Besonders treffend beschrieb diese Rolle Mariens Albertus Magnus, als er sie als „scala“ bezeichnete, auf der man von der Schuld zur Gnade, von der Erde zum Himmel aufsteigt, „denn durch sie stieg der Sohn Gottes zu uns herab und durch sie steigen wir zu ihm empor“.¹¹⁸

In seiner zweiten Predigt über die Geburt Christi wendet sich Bernhard von Clairvaux mit folgenden Worten an die Jungfrau: „Domina nostra, mediatrix nostra, advocata nostra tuo Filio nos reconcilia.“¹¹⁹ Sie wird als Herrin, Gnadenmittlerin und Fürbitterin in einem angerufen.¹²⁰ Als Grundzüge ihres Wesens betont Bernhard in seiner ersten Homilie „De laudibus Virginis Matris“ die Demut und Jungfräulichkeit der Gottesmutter.¹²¹ Darüber hinaus unterscheidet der Franziskaner Bonaventura drei Aspekte der „pietas Mariae“: ihre „pietas venerationis divinae“, ihre „pietas compassionis ad Christum“ und ihre „pietas miserationis ad mundum“.¹²² Durch letztere wird sie für den Gläubigen zum Hoffnungsträger, während sie ihm in den ersten beiden Aspekten als Exemplum vor Augen steht.

¹¹⁴ 63 der untersuchten Predellen besitzen eine Mittelszene.

¹¹⁵ Zu Schmerzensmannarstellungen siehe Kapitel 3.3.1.

¹¹⁶ Bernhard von Clairvaux, In Nativitate B.V. Mariae, Sermo, De aquaeductu, PL 183, 441 AB.

¹¹⁷ Bernhard von Clairvaux, In Nativitate B.V. Mariae, Sermo, De aquaeductu, PL 183, 448 A (Söll, 1984, S. 168).

¹¹⁸ Salzer, 1967, S. 538.

¹¹⁹ Bernhard von Clairvaux, De Adventu domini Sermo 2 (PL 183, 43 C) (Salzer, 1967, S. 454).

¹²⁰ Ähnlich auch Jacobus de Voragine in seiner zweiten Marienpredigt: Iacob de Voragine Mar serm. 2. A (2a): „advocata nostra est Maria, quae causas nostras coram deo assumens ipsa sapienter incipit, inceptas multis allegationibus eas defendit et ad finem prospectum perducit.“ (Salzer, 1967, S. 596).

¹²¹ Homilie I, PL 183, 58 D -59 A / Gössmann, 1957, S. 78.

¹²² Büttner, 1983, S. 63: Bonaventura, Collationes de septem donis Spiritus sancti, VI, 16.

Die Marienzyklen setzen sich, wie einleitend erwähnt, aus neutestamentarischen und legendären, also apokryphen Erzählungen zusammen. Die apokryphen Ereignisse umfassen einerseits das Geschehen vor der Verkündigung der Geburt Christi, andererseits die Legenden von der Ankündigung des Marientodes bis zu ihrer Himmelfahrt sowie den von ihr bewirkten Wundern. Für beide Phasen der Marienvita waren im Quattrocento die *Legenda Aurea* zusammen mit den *Meditationes Vitae Christi* die literarische Hauptquelle. Beide kompilieren wiederum die apokryphen Quellen, vor allem das Protoevangelium des Jacobus und das Pseudo-Matthäus-Evangelium.¹²³

Die auf Predellen erscheinenden Marienzyklen¹²⁴ sind zumeist so aufgebaut, daß zwei Legendenszenen eine oder mehrere neutestamentarische Szenen aus der Kindheit Christi einrahmen, gleichsam eine Klammer um einen mehr oder weniger ausführlichen Zyklus der Kindheit Christi bilden. Die Erweiterung der Marienzyklen um die Geschichte ihrer Eltern, die in Freskenzyklen¹²⁵ und wohl auch auf trecentesken Predellen¹²⁶ üblich war, ist auf quattrocentesken Predellen hingegen die Ausnahme. Nur in einer Predella von Neri di Bicci ist der Zyklus bis zum Treffen von Joachim und Anna an der Goldenen Pforte fortgesetzt.¹²⁷ Eine Ausweitung der Bilderzählung über den Marientod hinaus, also auf Assumptio und Krönung findet auf den untersuchten Predellen weder im Tre- noch im Quattrocento statt.

Die Szenenauswahl auf Predellen des Quattrocento orientiert sich am kirchlichen Festkalender. Die ältesten im Osten entstandenen Marienfeste, die im 7. Jahrhundert von der römischen Kirche übernommen wurden, sind Purificatio, Verkündigung, Dormitio bzw. Assumptio und Mariä Geburt.¹²⁸ Die römische Kirche nahm bis ins 14. Jahrhundert, als man Mariä Heimsuchung in den Festkalender einführte, kein weiteres Marienfest in den Kirchenkalender auf.¹²⁹ Daher sind dies auch die Szenen, die auf Marienpredellen kanonisch zur Darstellung kom-

¹²³ Nitz, in: Kirschbaum (Hg.), Bd. 3, 1971, Sp. 212, Stichwort „Marienleben“ / Schiller, Bd. 4,2, 1980, S. 39f.
¹²⁴ Siehe: Tabelle 9: Marien-Zyklen.

¹²⁵ Z.B. bei Taddeo Gaddi, um 1332–1337, S. Croce, Baroncelli-Kapelle / Giovanni da Milano, um 1365, Santa Croce, Rinuccini-Kapelle / Lorenzo Monaco, um 1422–23, Santa Trinità, Bartolini-Salimbeni-Kapelle / Domenico Ghirlandaio, 1485–1490, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni.

¹²⁶ Diese Annahme legen zumindest zwei noch erhaltene Predellenzyklen, die beide mit einer Joachimszene beginnen, nahe: Bernardo Daddi, um 1342, Hochaltar von San Pancrazio / Mariotto di Nardo, um 1390–1395, Hochaltar von San Gaggio.

¹²⁷ *Montecarlo-Marienkronung* von Neri di Bicci, um 1472–75 (Nr. 78).

¹²⁸ Diesen vier Festen ist in der *Legenda Aurea* je ein eigenes Kapitel gewidmet. Die Szenen Mariae Reinigung und Verkündigung sind gleichzeitig Herrenfeste.

¹²⁹ Meßner, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 6, 1993, Sp. 250, Stichwort: Maria III. Maria in der Liturgie. Aufgrund der späten Aufnahme in den römischen Festkalender ist der Heimsuchung in der *Legenda Aurea* noch kein Kapitel gewidmet.

men. Das Quattrocento war bezüglich der Mariologie vom Streit um die „Immaculata conceptio“ und die leibliche Aufnahme der Gottesmutter in den Himmel beherrscht. Ein Fest anlässlich der „Immaculata conceptio“, des Privilegs der Jungfrau, frei von der Erbsünde geboren zu sein, wurde nach systematischer Propagierung durch die Franziskaner gegen den Widerstand der Dominikaner von Papst Sixtus IV. im Jahr 1477 für die ganze Kirche verbindlich auf den 8. Dezember vorgeschrieben, nachdem es schon 1439 auf dem Konzil zu Basel anerkannt worden war.¹³⁰ Auch die ebenfalls umstrittene Assumptio, verstanden als leibliche Himmelfahrt Mariens, wurde bevorzugt von den Franziskanern propagiert.¹³¹ Aufgrund der Streitigkeiten lag es nahe, gerade die Variante der Szene für die Darstellung zu wählen, in der die Leiblichkeit der Himmelfahrt von einem Zeitgenossen bezeugt wurde, der durch seine eigenen Zweifel glaubwürdiger erschien. Entsprechend zeigen auch die Haupttafeln, die die Himmelfahrt zum Thema haben, immer die Episode der Gürtelspende an den ungläubigen Thomas.¹³²

In der Regel beginnen die Marienpredellen mit der Geburt der Jungfrau, die am 8. September als eines der großen Marienfeste gefeiert wird. Auf den zehn untersuchten Predellenzyklen zur Marienvita wird nur ein einziges Mal auf diese Szene verzichtet.¹³³ Die Vorgeschichte der Mariengeburt, also die Legenden um Anna und Joachim werden hingegen nicht in die Marienzyklen auf Predellen aufgenommen, obwohl diese gerade in Hinblick auf den Streit zwischen Makulisten und Immakulisten von großer Bedeutung waren, da sie als Beleg für Mariens Erbsündenfreiheit gelten.

In die immakulistische Argumentation paßt auch die Szene des Tempelgangs Mariens, auch „Mariä Opferung“ genannt, klärt doch diese Szene das Schweigen der Quellen über den Lebensabschnitt zwischen der Mariengeburt und ihrer Vermählung mit Joseph und betont den nur Gott gewidmeten, tugendhaften Lebenswandel der Jungfrau. Bezeichnenderweise wurde auch dieses Ereignis von dem franziskanischen Papst Sixtus IV. im Jahr 1472 in den Rang eines Kirchenfestes erhoben.¹³⁴ Die Szene findet sich jedoch nur vereinzelt auf Predellen.¹³⁵

¹³⁰ De Fiores / Meo, 1988, S. 703; Traeger, 1997, S. 60f.

¹³¹ Dazu Os, 1969, S. 148–152; Schiller, Bd. 4,2, 1980, S. 90–92; Söll, 1984, S. 172, Traeger, 1997, S. 57.

¹³² Beispiele sind die *Accademia-Gürtelspende* von Andrea di Giusto aus dem Jahr 1437 (Nr. 46), die *Montefalco-Gürtelspende*, die Benozzo Gozzoli zwischen 1450 und 1452 malte (Nr. 58), sowie die *Philadelphia-Gürtelspende* von Neri di Bicci, die 1467 datiert ist (Nr. 73).

¹³³ *Sant'Egidio-Marienkronung* von Fra Angelico, ca. 1430–1433 (Nr. 36).

¹³⁴ De Fiores / Meo, 1988, S. 1158.

Das Marienverlöbniß, auch Spozalizio genannt, war hingegen ein fast zwingender Bestandteil von Marienzyklen auf Predellen, obwohl es nicht zu den Marienfesten¹³⁶ gehörte, vielmehr ist in den Evangelien nur die Rede von Maria als der Verlobten Josephs.¹³⁷ Um der Problematik der Szene auszuweichen, entwickelte man im 15. Jahrhundert im Zuge einer gesteigerten Josephsverehrung die Figur des jungfräulichen Bräutigams,¹³⁸ die ideell immer mehr der der Jungfrau Maria angeglichen wurde.¹³⁹ Die Szene besitzt auch eine ekklesiologische Deutungsebene, derzufolge die Marienhochzeit symbolisch für die Vermählung Christi mit der Universalkirche steht.¹⁴⁰ Auf dieser Interpretationsebene wird die Marienhochzeit auch mit der Passion Christi in Verbindung gebracht. Als verbindendes Element zwischen diesen beiden Ereignissen wird die Tugend der Caritas angesehen, denn der gängigen Argumentation zufolge erlitt Christus in Ausübung dieser Tugend die Passion, um sich mit seiner Braut, der Universalkirche, zu vereinen. Das Sakrament der Ehe wird auf diese Weise zum Inbegriff der „Caritas“.¹⁴¹ Diese inhaltlichen Bezüge, insbesondere der zum Sakrament, sind wohl auch der Grund, weshalb die Szene, obwohl ihr keines der ins Kirchenjahr aufgenommenen Marienfeste entspricht, dennoch fast kanonisch in Marienzyklen auf Predellen zur Darstellung kam. Ausgehend von der erstmaligen Darstellung des Themas in Giotto's Freskenzyklus in der Arenakapelle bevorzugte man für die Szene die Darstellung des Ringrituals und gab ihr stets höchst zeremonielles Gepräge.

Nach der Spozalizio-Szene wird in die Folge der apokryphen Marienszenen meist ein mehr oder weniger ausführlicher Kindheit Christi-Zyklus eingeschoben, der in der Regel mit der Heimsuchung oder der Verkündigung beginnt. Diese beiden Szenen werden auf Predellen fast gleichwertig eingesetzt, da die Heimsuchung, bei der Elisabeth in Christus als erste den Messias erkannte, als Bestätigung der Verkündigung angesehen wird. Durch den Gruß

¹³⁵ Die Szene wurde ausschließlich auf Predellen aus der Werkstatt von Bicci di Lorenzo auf folgenden Retabeln dargestellt: *Vertine-Triptychon* von Bicci di Lorenzo mit Predella von Stefano d'Antonio (Nr. 30) / *San Firenze-Marienkronung* von Bicci di Lorenzo (Nr. 34) / *I Tatti-Verkündigung* von der Jahrhundertmitte aus dem gleichen Umkreis (Nr. 57).

¹³⁶ Auf dem Konzil von Konstanz erreichte Johannes Gerson im Jahr 1416 zwar die Einführung eines Verlöbnißfestes (épousailles), doch ging dieses nie in den Kalender der Gesamtkirche ein. (Traeger, 1997, S. 64)

¹³⁷ Matthäus, 1,18 / Lukas, 2,5.

¹³⁸ Siehe: Traeger, 1997, S. 62–64.

¹³⁹ Im 15. Jahrhundert wurde die Verehrung des heiligen Joseph vor allem durch die franziskanischen Volksprediger, unter anderen Bernhardin von Siena, der der Observanz seines Ordens angehörte, gefördert. So Augustinus, *De sancta virginitate* 12, PL 40, 401, übersetzt bei De Fiores / Meo, 1988, S. 642.

¹⁴¹ In diesem Sinne äußerte sich auch der heilige Bernhardin von Siena in seinem „Sermo de S. Joseph“ zur Caritas: „La Vergine sapeva che questo uomo le era stato dato dallo Spirito Santo per partecipare con lei nell'amore della carità.“ (zitiert in: De Fiores / Meo, 1988, S. 644)

Elisabeths wurde Maria der Verkündigung gewiß und antwortete mit dem Lobgesang des „Magnifikat“.¹⁴² Auf die mariologischen Aspekte der einzelnen Szenen aus der Kindheit Christi, die in die Marienviten integriert wurden, wurde oben bereits eingegangen. Im Anschluß an diese neutestamentarischen Szenen wird der Marienzyklus meist mit einer einzigen apokryphen Episode beendet. Die häufigste Abschlußszene ist der Tod der Gottesmutter (in 6 von 10 Fällen). Die verschiedenen Bildthemen, die ihre Verherrlichung zeigen, beispielsweise die Assumptio oder die Marienkrönung, waren dem Hauptregister von Retabeln vorbehalten. Letzteres erklärt sich damit, daß beide Darstellungen nicht auf narrativen, legendären Quellen beruhen, sondern vielmehr "dogmatische" Glaubensinhalte darstellen. Man glaubte, Maria sei schon zu Lebzeiten aufgrund ihrer Tugenden erhoben worden.¹⁴³ Aus diesem Grund sind die beiden Episoden nicht sinnvoll in einen historisch erzählenden Zyklus zur Vita der Gottesmutter zu integrieren. Dementsprechend wurde die Himmelfahrt Mariens nur zweimal innerhalb von Predellen dargestellt und in beiden Fällen wählte man, wie auch auf den untersuchten Haupttafeln, den Moment, in dem sie dem ungläubigen Thomas zum Zeichen ihrer leiblichen Himmelfahrt ihren Gürtel gibt, den er später als Beweis den anderen Aposteln zeigte.¹⁴⁴ Die Marienkrönung war indes ausschließlich den Haupttafeln vorbehalten, für die sie eines der beliebtesten Themen darstellte.¹⁴⁵ Viele inhaltliche Aspekte dieser beiden Episoden der Verherrlichung sind jedoch auch in der Dormitio-Darstellung, die in fast allen Marienzyklen enthalten ist, schon vorhanden. Dabei wird die Dormitio als „dies natalis“ für das Himmelsreich aufgefaßt. In Analogie zu den Märtyrerfesten, an denen der Todestag als Tag der Geburt (dies natalis) für das Himmelsreich gefeiert wurde, beging man auch die Dormitio Mariens, ihre Seelenaufnahme in den Himmel, mit einem Kirchenfest.¹⁴⁶

Auf Predellen wird stets genau dieser Aspekt der „Assumptio animae“ wiedergegeben. Charakteristisch dafür ist, daß Christus in diesen Darstellungen der Dormitio mit Kreuznimbus hinter der aufgebahrten Toten erscheint und die Seele Mariens in Form einer betenden Seelenfigur, auch Verklärungsleib genannt, auf dem Arm hält. Fra Angelico verdeutlicht den

¹⁴² Lukas, 1, 46–55. Das Magnifikat ist eines der Cantica, die das Ereignis der Inkarnation des Logos erläutern. (De Fiore / Meo, 1988, S. 853–856)

¹⁴³ Hierzu ausführlich: Os, 1969, S. 151–153.

¹⁴⁴ Das einzige Beispiel innerhalb des Corpus ist das um 1460–1465 entstandene *Chellini-Retabel* von Domenico di Michelino (Nr. 68).

¹⁴⁵ 14 Marienkrönungen mit erzählender Predella sind innerhalb des Corpus erhalten.

¹⁴⁶ Schon die Theologen des Frühmittelalters beanspruchten für Maria auch die Krone des Martyriums, „insofern sie das menschliche Mitleiden der heiligen Jungfrau unter dem Kreuz als passio in anima über die passio in carne der übrigen Märtyrer stellten und so den Titel ‚Königin der Märtyrer‘ ins gläubige Bewußtsein einführten.“ (Söll, 1984, S. 163) Siehe ebenso: Schiller, Bd. 4,2, 1980, S. 88f.

direkten Eingang der Seele Mariens in das Paradies in seinen drei Verkündigungs-Retabeln bildlich, indem er über Christus den Himmel aufreißen läßt, so daß ein Engelschor vor gleißendem, paradiesischem Licht sichtbar wird (Nr. 24, 32, 44). Die Szene spielt in den Predellen immer im Freien vor einer Berglandschaft. Die Apostel umstehen die Bahre der Gottesmutter auf drei Seiten, so daß der Betrachter deren Kreis vor der Bahre schließen könnte. Vereinzelt kniet auf dieser „Betrachterseite“ ein einzelner Apostel als Rückenfigur, wahrscheinlich Johannes, der Christus und auch der Gottesmutter besonders nahestand.¹⁴⁷ Christus steht meist wie einer der ihren zwischen den Aposteln, nur in der *Sant'Egidio-Marienkronung* von Fra Angelico ist er durch eine Mandorla von ihnen abgesetzt (Nr. 36).

Bei den Predellenszenen zur Dormitio sind zwei Darstellungstypen zu unterscheiden, und zwar die Grablegung,¹⁴⁸ bei der die Gottesmutter auf einem Grabtuch in den Sarkophag gelegt wird und die Totenfeier,¹⁴⁹ bei der sie auf einem Katafalk aufgebahrt ist. Liturgische Details der Totenfeier kommen jedoch auch bei den Grablegungsszenen vor. Häufig steht Petrus liturgisch gewandt¹⁵⁰ am Kopfende Mariens und liest die Totenmesse, während die Apostel betend und singend der Zeremonie beiwohnen. Fast immer sind Engel mit Totenkerzen anwesend. Letztere sind vereinzelt auch flankierend auf Kandelabern aufgestellt.¹⁵¹

Eine Ausnahme zu dem üblichen Abschluß der Marienzyklen mit der Dormitio hat sich erhalten. Es handelt sich um die Schlußszene des Marienzyklus auf der *Cortona-Verkündigung* von Fra Angelico (Nr. 44), die eine Vision wiedergibt. Gezeigt wird hier die Übergabe des Ordensgewandes durch Maria an den heiligen Dominikus. Diese außergewöhnliche Themenwahl ist auf den Aufstellungsort, die Dominikanerkirche von Cortona, zurückzuführen.¹⁵² Durch die Erweiterung um diese Darstellung wird der direkte Bezug zum Ordensgründer hergestellt und die besondere Nähe der Dominikaner zu Maria betont. Eine derartige Zuschneidung eines neutestamentarischen bzw. apokryphen Predellenzyklus auf einen bestimm-

¹⁴⁷ Beispiele hierfür sind die *Cortona-Verkündigung* von Fra Angelico (Nr. 44), die *Baltimore-Verkündigung* von Bicci di Lorenzo (Nr. 33) sowie die *Montefalco-Gürtelspende* von Benozzo Gozzoli (Nr. 58).

¹⁴⁸ Z.B. *Montecarlo-Verkündigung* (Nr. 32) und *Cortona-Verkündigung* (Nr. 44) von Fra Angelico.

¹⁴⁹ Z.B. *Sant'Egidio-Marienkronung* von Fra Angelico (Nr. 36); *Montefalco-Gürtelspende* von Benozzo Gozzoli Nr. 58).

¹⁵⁰ Beispielsweise auf den Verkündigungs-Retabeln von Fra Angelico trägt er ein Pallium. (Nr. 24, 32, 44)

¹⁵¹ Beispielsweise bei Fra Angelicos *Sant'Egidio-Marienkronung* (Nr. 36) und Andrea di Giustos *Accademia-Gürtelspende* (Nr. 46).

¹⁵² Die einzige weitere Marienvision, die auf Predellen dargestellt wurde, ist die Szene der Doctrina, in der Maria dem seine Visionen niederschreibenden Bernhard erscheint. Diese Szene ist im *Bini-Tabernakel* auf der Predella vom Maestro di Serumido (Nr. 126) und auf der *Segni-Pala* von Raffaellino del Garbo (Nr. 116) dargestellt.

ten Orden ist eine große Ausnahme. Hingegen entfällt diese Szene auf der ansonsten gleich aufgebauten Predella der *Montecarlo-Verkündigung*, da das Retabel für die Franziskaner-Kirche San Francesco in Montecarlo bestimmt war. Eine franziskanische Entsprechung findet sich dort bezeichnenderweise nicht.

Die Marienzyklen auf Predellen von Verkündigungsaltären wurden in der Forschung, so etwa bei Nitz, als Sonderform der Marienvita bezeichnet, mit der *Cortona-Verkündigung* (Nr. 44) und der *Montecarlo-Verkündigung* (Nr. 32) von Fra Angelico als bedeutendsten Beispielen.¹⁵³ Bei diesen Marienviten handelt es sich im Vergleich zu den großen, erhaltenen florentinischen Freskenzyklen aus dem Trecento¹⁵⁴ um verkürzte Zyklen, die sich an den Marienhauptfesten orientieren. Ein ähnlich verkürzter Zyklus ist jedoch, wenn auch nur schriftlich, auch schon für die florentinische Freskomalerei des Trecento überliefert. Laut Vasari hatte Giotto in der Torsinghi-Kapelle von Santa Croce in Florenz einen 6 Szenen umfassenden Zyklus gemalt, der genau die Szenenfolge der von Nitz angeführten Retabel von Fra Angelico vorwegnimmt.¹⁵⁵ Diese lokale Tradition dürfte für Fra Angelico auch noch hundert Jahre später vorbildlich gewesen sein, ebenso wie auch die anderen von Giotto in Santa Croce geschaffenen Zyklen noch nach 100 Jahren eine weitreichende Rezeption erfuhren.¹⁵⁶ Auf Marien-Predellen gab es, wie oben erläutert, zwar eine bestimmtes Repertoire an Szenen, die jedoch in den verschiedensten Kombinationen zur Darstellung kamen. Selbst die beiden bei Nitz als Sonderform des Marienzyklus angeführten Beispiele unterscheiden sich bezüglich der Abschlußszene, denn nur auf der Predella der *Cortona-Verkündigung* ist dort die Übergabe des Ordensgewandes durch die Madonna an Dominikus dargestellt. Obgleich es sich nur um eine Szene handelt, ist dieser Unterschied von großer Bedeutung.

Verkürzte Marienzyklen erscheinen in anderer Zusammenstellung auch auf Predellen unter Haupttafeln, die keine Verkündigung darstellen, sind also nicht an dieses Haupttafelthema

¹⁵³ Nitz, in: Kirschbaum (Hg.), Bd. 3, 1970, Sp. 224, Stichwort „Marienleben“. Lechner, 1984, S. 618 übernimmt diese Auffassung von Nitz fast wörtlich.

¹⁵⁴ Ein Beispiel für einen derartigen, großen Zyklus befindet sich in Santa Croce in der Baroncelli-Kapelle. Taddeo Gaddi malte diese Kapelle in den Jahren zwischen 1332 und 1337 mit folgenden Szenen aus: Verweisung Joachims aus dem Tempel; Verkündigung an Joachim auf dem Feld; Begegnung an der Goldenen Pforte; Geburt Mariens; Mariae Tempelgang; Vermählung Maiae; Verkündigung; Heimsuchung; Verkündigung an die Hirten; Erscheinung des Sterns mit dem Christuskind vor den Heiligen Drei Königen; Anbetung der Könige.

¹⁵⁵ Paatz, Bd. 1, 1940, S. 603, 693, 694 Anm. 608. Die bald nach 1768 zerstörten Szenen werden bei Vasari aufgezählt: Mariengeburt, Verkündigung, Vermählung, Anbetung der Könige, Darbringung im Tempel, Marientod. Am Kapelleneingangsbogen außen noch heute erhalten die Himmelfahrt Mariä.

¹⁵⁶ Siehe Kapitel zur Franziskus-Vita und zur Johannes Evangelista-Vita.

gebunden.¹⁵⁷ Charakteristisch für verkürzte Marien-Zyklen auf Predellen ist, daß die legendären Ereignisse vor der Kindheitsgeschichte Christi meist in mehreren Szenen erzählt werden, während die legendären Ereignisse nach Pfingsten in einer Szene zusammengezogen sind. In den meisten Freskenzyklen zur Marienvita werden diese legendären Episoden hingegen szenenreicher dargestellt, so beispielsweise in der Rinuccini-Kapelle, deren sechs Szenen umfassender Zyklus allein die Ereignisse bis zur Marienhochzeit zeigt.¹⁵⁸ Ein Beispiel eines langen Marienzyklus aus dem Quattrocento findet sich in der Bartolini-Salimbeni-Kapelle in Santa Trinità in Florenz. Von der ursprünglichen Ausstattung dieser der Annunziata geweihten Kapelle sind sowohl der Freskenzyklus als auch das Retabel erhalten (Nr. 15).¹⁵⁹ Innerhalb des Retabels werden die testamentarischen Szenen erzählt, während die legendären Szenen ihren Platz im Freskenzyklus haben. Das Programm beginnt auf der linken Wand mit der Vorgeschichte der Mariengeburt, und zwar in der Lünette die Vertreibung Joachims aus dem Tempel in Simultandarstellung mit der Verkündigung an Joachim und darunter das Treffen an der Goldenen Pforte. Auf der Altarwand setzt sich das Programm mit den Fresken der Mariengeburt links, und dem Tempelgang Mariens rechts neben dem Altar fort. Der Chronologie entsprechend folgt auf der rechten Kapellenwand die Marienhochzeit, mit der die frühere Marienvita abschließt. Das Retabel mit der Verkündigung auf der Haupttafel und Szenen aus der Kindheit Christi in der Predella stellt den Wendepunkt im Leben der Gottesmutter und das Bindeglied zur späteren Marienvita dar, die in den verschiedenen Lünetten gezeigt wird, mit der Dormitio auf der rechten Wand, der Himmelfahrt über dem Kapelleneingangsbogen und dem Schneewunder über dem Altar. Die Fresken der Altarwand bilden in der Auswahl der Szenen, die Mariens Jungfräulichkeit und ihr gottgeweihtes Leben thematisieren, den Rahmen für die Darstellung der Inkarnation, die mit der Verkündigung auf der Retabelhaupttafel beginnt. Auf der Predella, die die Kindheitsgeschichte Christi erzählt, findet in der ersten Szene, der Heimsuchung, die Inkarnation Gottes ihre Bestätigung durch Elisabeth. Die Inkarnation offenbart sich in der nächsten Predellenszene, bei der Geburt und der folgenden Anbetung des Kindes durch die Eltern und die Könige. Als Abschluß bietet die Predella einen Ausblick auf den heilsgeschichtlichen Endpunkt der Inkarnation, die Passion. Sie klingt in der Abschluß-

¹⁵⁷ Beispielsweise die *Montefalco-Gürtelspende* von Benozzo Gozzoli (Nr. 58) und die *San Firenze-Marienkronung* von Bicci di Lorenzo (Nr. 34).

¹⁵⁸ Die 6 Szenen (Vertreibung Joachims aus dem Tempel, Verkündigung an Joachim und Treffen an der Goldenen Pforte, Mariengeburt, Tempelgang Mariens, Marienhochzeit) füllen die linke Kapellenwand. Auf der gegenüberliegenden Wand ist die Christus-Vita dargestellt. Der Zyklus ist eng angelehnt an den der Baroncelli-Kapelle in derselben Kirche von Taddeo Gaddi, der jedoch die ersten beiden Szenen in der Lünette darstellt und den übrigen 4 Szenen je ein eigenes Bildfeld einräumt.

¹⁵⁹ Zu dieser Kapelle ausführlich: Eisenberg, 1989, S. 37–46, 128–136.

szene, der Flucht nach Ägypten, bei der zum erstenmal Leid in das Leben des Christuskindes kommt, an. Das Retabelprogramm zeigt auch hier wieder verschiedene Aspekte der Inkarnation.

3.1.4. Zwischenresümee: Biblische Themen

Wie sich gezeigt hat, war das Alte Testament auf den untersuchten Predellen nicht als Thema relevant, und auch das Neue Testament und seine in die Legendensammlungen eingegangenen Apokryphen waren durchaus nicht das Hauptthema der untersuchten, narrativen Predellen. Der Vita Christi sind 21 %, der Marienvita sind 14 % der erhaltenen Zyklen gewidmet, wobei letztere stets einen mehr oder weniger ausführlichen Kindheit-Christi-Zyklus umfaßt.

Die neutestamentarischen Szenen auf Predellen sind so ausgewählt, daß sie alle in direktem Bezug zur Inkarnation, der Menschwerdung Gottes stehen. Dementsprechend sind das Wirken Christi sowie die nachösterlichen Ereignisse in der Regel nicht Gegenstand von Predellenerzählungen, umso mehr sind es die Kindheitsevangelien, denen die meisten neutestamentarischen Predellenszenen entnommen sind. Die wichtigste Textquelle für diese Zyklen waren neben dem Neuen Testament die *Meditationes Vitae Christi*, die man im Quattrocento noch als Werk des Franziskaners Bonaventura ansah, und in zweiter Linie auch die *Legenda Aurea* des Dominikaners Jacobus de Voragine.

Alle aus der Kindheit Christi ausgewählten Szenen, die Verkündigung, die Heimsuchung, die Geburt, die Anbetung durch die Heiligen Drei Könige und die Hirten sowie die Darbringung Christi im Tempel zeigen Momente des Erkennens Christi als Messias und vor allem seiner Verehrung durch die Eltern, die Heiligen Drei Könige, die Hirten, Stifter und andere zeitgenössisch Gekleidete. In dieser leitmotivischen Wiederholung der Anbetung des Christuskindes in allen auf Predellen zur Darstellung kommenden neutestamentarischen Szenen zur Kindheit Christi ist ein Vorbild für das erwünschte Betrachterverhalten, eine bildliche Anleitung zum Gebet zu sehen. Das wird auch dadurch untermauert, daß stets solche Szenen ausgewählt sind, die sich auf einen konkreten Gebetstext beziehen. Die in eine bildliche Formel umgesetzte „pietas“ wird zum Exempel für den Betrachter und zum Anknüpfungspunkt für seine Meditation.

Der zweite neutestamentarische Themenbereich, in dessen Zentrum ebenso wie bei den Kindheitserzählungen die Inkarnation, also die Menschwerdung Gottes steht, ist die Passion. Sie

wird auf Predellen jedoch, bis auf wenige Ausnahmen von der Jahrhundertwende zum Cinquecento, nicht in narrativer Form wiedergegeben. Allenfalls sind Hinweise auf die Passion in Form verschiedener, oben erläuteter Details im Rahmen der Kindheitsgeschichten gegeben. Hauptsächlich wird die Passion und implizit auch die Eucharistie auf Predellen in Darstellungen des Schmerzensmanns in seinen verschiedenen Varianten, die bis hin zu quasi-narrativen Beweinungsszenen reichen, zur Anschauung gebracht.¹⁶⁰ Diese zu „compassio“ aufrufende, eucharistische Darstellung steht grundsätzlich in der Predellenmitte und somit in unmittelbarer Nähe zum Messgeschehen mit der Wandlung der eucharistischen Elemente Brot und Wein. Auf diese Weise findet der Bezug von der Inkarnation zur Eucharistie in der Predella seinen bildlichen Ausdruck. Der Erlösungsaspekt, der mit dem Opfertod Christi verbunden ist, wird in den Predellen also nicht narrativ aufgefaßt, sondern in einer überzeitlichen Bildformel als Dogma repräsentiert.

Die Gottesmutter erscheint im Quattrocento immer in ihrer Rolle als Mediatrix zwischen dem Gläubigen und Gott, als Anwältin, Fürbitterin und Gnadenmittlerin. In den Predellenszenen wird sie dem Gläubigen stets als Exemplum vorgeführt, indem solche Szenen aus ihrer Vita dargestellt werden, in deren Zentrum ihre Haupttugenden, Jungfräulichkeit und Demut, stehen. Bezeichnend für das Predellenregister ist, daß das Thema der Immacolata dort offenbar nicht relevant war, obwohl gerade dieses Thema die zeitgenössische mariologische Diskussion beschäftigte. Die Predella erweist sich in der Themenwahl als eher konservatives Medium und in keiner Weise als Ort der Stellungnahme zu strittigen Themen oder gar theologischer Argumentation. Dementsprechend sind die Szenen in den neutestamentarischen Zyklen und ebenso in den Marienzyklen so gewählt, daß sie vorwiegend die Herrenfeste und die ältesten Marienfeste wiedergeben, die an den entsprechenden Jahrestagen vor den Altären mit Festmessen begangen wurden.

3.2. Heiligen-Viten und Legenden

Von den untersuchten Predellenzyklen haben 64% eine Heiligenvita zum Thema. Zieht man zu diesen Zyklen der heiligen Interzessoren die der Mediatrix Maria¹⁶¹ hinzu, so kommt man auf einen Anteil von mehr als drei Vierteln aller Predellenzyklen, die Gnadenmittlern gewidmet sind.¹⁶² Die Gründe hierfür sind wohl in der Auffassung zu suchen, die die Menschen im

¹⁶⁰ Zum Schmerzensmann und den Beweinungsszenen ausführlich im Kapitel Mittelszenen, S. 163-171.

¹⁶¹ Die Marienzyklen belaufen sich auf 14 %.

¹⁶² Von den verbleibenden Predellenzyklen zeigen 21 % Szenen aus der Vita Christi.

Quattrocento vom hierarchischen System der Interzession, der Gnadenmittlerschaft, hatten. Man übertrug die Gesetzmäßigkeiten der quattrocentesken Gesellschaft¹⁶³ in die religiöse Sphäre, indem man versuchte durch die Vermittlung des direkten Umfelds der Herrschenden Zugang zu Ehre, Macht und Begünstigungen zu erlangen. Als Mittler zwischen dem Gläubigen und Gottvater bzw. dem Weltenrichter Christus fungierten Maria und die Heiligen. Für deren Interzession gibt es zwei Möglichkeiten: „Einmal stellt er sich [der Interzessor] vor den Sünder, so daß der Zorn Gottes, den dieser eigentlich verdient hat, nun auf ihn, den Dazwischentretenen, trifft und sich an seinem Gerechtigkeitsüberschuß verzehrt; zum anderen vermag der Interzessor, wiederum aufgrund eines Übermaßes an Verdienst, Gnadenerweise für eben diejenigen herabzuflehen, für die er fürbittend eintritt. Auf diese Weise wird der Interzessor zum Vermittler bei Gott, in der Abwehr der Strafe so gut wie in der Bitte um Heil.“¹⁶⁴ Doch auch das Verhältnis der Gnadenmittler untereinander war streng hierarchisch aufgebaut. An oberster Stelle stand die Gottesmutter, deren Fähigkeit zur Interzession ihren Grund einerseits in der Mutterschaft und andererseits in der „compassio“, ihrem Mitvollzug der Passion ihres Sohnes hatte. Es war die Ansicht verbreitet, daß Maria auch in solchen Fällen zu Gnade ver helfe, in denen Christus in seiner Rolle als Weltenrichter verdammen würde. Dementsprechend wandte man sich eher an Maria als an Christus selbst. Sie wurde sogar als „corredemptrix“, als Miterlöserin, angerufen.¹⁶⁵ Die Heiligen standen in der Hierarchie unter Maria und richteten ihre Fürbitte deshalb zunächst an die Gottesmutter, die sie dann ihrerseits ihrem Sohn vorbrachte. Dem heiligen Namenspatron fühlte man sich gar wie einem Familienmitglied oder Freund verbunden, mit dem man wie mit einem Paten sprechen konnte. Geht man davon aus, daß nur den wichtigsten Heiligen, bei denen am ehesten Erhörungs gewißheit zu erwarten war, ganze Predellenzyklen gewidmet wurden, so stellt sich die Frage, welche Heiligen mit ganzen Zyklen geehrt wurden und welche Szenen für diese Zyklen aus den Legendenerzählungen ausgewählt wurden.¹⁶⁶ Dem Glauben, daß Heilige sich vor Gottvater zugunsten eines Gläubigen wirksam einsetzen können, liegt der Gedanke von einem Schatz himmlischer Gnade und von Wundermacht zugrunde, den sie sich durch ihre Lebens-

¹⁶³ Der Begriff der Interzession geht sogar bis auf Römisches Recht zurück. Unter „intercessio“ verstand man dort das „Dazwischentreten“ durch Übernahme einer Schuld im fremden Interesse.

¹⁶⁴ Angenendt, 1997, S. 124f.

¹⁶⁵ Hierzu ausführlich: Williamson, 2000, S. 49–51 und Angenendt, 1997, S. 126.

¹⁶⁶ Siehe: Tabelle 1: Heiligen-Zyklen, Einzelszenen von Heiligen und deren Auftreten auf Haupttafeln. Diese bietet einen Überblick über die Anzahl der auf Predellen des Corpus erhaltenen Heiligenzyklen und Einzelszenen, sowie der Darstellungen im Hauptregister der einzelnen Heiligen. Dabei werden folgende Gruppen gebildet: Ordensgründern und Kirchenväter; Apostel und Evangelisten; Weitere in Florenz wichtige Heilige; Zeitgenössische Heilige; Sonstige Heilige. Letztere finden keine Berücksichtigung in der folgenden Untersuchung.

führung, die Askese, erworben haben. Bernhard von Clairvaux verwendete für Heilige die Metapher des Gefäßes und beschreibt mit dem Bild von dessen Auffüllung eben diese Lebensführung eines Heiligen: „Zur Auffüllung des Gefäßes bedarf es zunächst der Vorbereitung und eines asketischen Aufstiegs. [...] Seht, wieviel erst eingegossen werden muß, daß wir es wagen können auszugießen, um aus der Fülle auszuteilen und nicht aus Mangel: 1. die Zerknirschung, 2. die Hingabe, 3. Bußarbeit, 4. gute Werke, 5. Gebetseifer, 6. anhaltende Betrachtung, 7. die Fülle der Liebe.“¹⁶⁷

3.2.1. Ordensgründer und Kirchenväter

Rund ein Viertel der Heiligenzyklen auf den untersuchten Predellen, und damit die größte Teilgruppe, ist den Ordensgründern sowie den Kirchenvätern in ihrer Rolle als Ordenspatronen gewidmet. Im Corpus sind fünf Zyklen zur Vita des Hieronymus und jeweils zwei zu den Viten von Franziskus, Benedikt und Dominikus erhalten.

3.2.1.1. Hieronymus

Hieronymus ist einer der für die Renaissance besonders bedeutsamen und entsprechend eingehend erforschten Heiligen. Auf den untersuchten Predellen ist er einer der am häufigsten dargestellten Heiligen.¹⁶⁸ Nach Johannes dem Täufer und Petrus tritt er auch auf den untersuchten Haupttafeln am dritthäufigsten von allen Heiligen in Erscheinung.¹⁶⁹ Auf Predellen von komplett erhaltenen Retabeln sind vier vollständige Zyklen zu seiner Vita überliefert,¹⁷⁰ zwei weitere nur in Teilen.¹⁷¹ Hieronymus wurden im florentinischen Raum erstmals im Quattrocento Zyklen gewidmet.¹⁷² Aus dem Trecento ist kein einziger Zyklus zu seiner Vita bekannt, weder in der Monumentalmalerei noch auf Predellen.

¹⁶⁷ Zitiert nach Angenendt, 1997, S. 165.

¹⁶⁸ Siehe: Tabelle 10: Hieronymus-Zyklen und -Einzelszenen.

¹⁶⁹ Er erscheint auf 21 der untersuchten Haupttafeln, ebenso häufig wie Franziskus (23), Laurentius (23) und Johannes der Evangelist (19).

¹⁷⁰ Es handelt sich um folgende Retabel: Francesco d'Antonio, *Rinieri-Retabel*, um 1430 (Nr. 31) / Zanobi Strozzi, *Avignon-Hieronymus-Pala*, um 1455–1457 (Nr. 62) / Francesco Botticini, *Hieronymus-Tabernakel*, um 1490 (Nr. 97) / Bartolomeo di Giovanni, *Annalena-Hieronymus-Retabel*, um 1500 (Nr. 110).

¹⁷¹ Folgende 2 Predellenzyklen sind nur noch zum Teil überliefert: Die *Gavari-Kreuzigung* von Raffael (Nr. 115), bestehend aus den Szenen: Hieronymus rettet Silvanus und Eusebius erweckt mit Hilfe des Gewandes von Hieronymus drei Tote auf. Die dritte Szene ist entweder der Tod des Hieronymus gewesen, oder ein weiteres posthumes Wunder. Darüber hinaus ist eine aus folgenden vier Tafeln bestehende Szenenfolge von Zanobi Machiavelli aus den Jahren um 1460 überliefert, deren ursprünglicher Retabelzusammenhang und Herkunft unklar sind (Abb. 5): Löwenheilung, Hieronymus überführt die Diebe und gibt den Kaufleuten ihre Ware wieder, Hieronymus erscheint Augustinus, Begräbnis des Hieronymus. Die 1., 3. und 4. Szene sind von Berenson als „homeless“ eingestuft (Berenson, 1969, S. 178f.), die 2. wurde bei Christie's London sale 5.7.1991, lot. no. 11 verkauft.

¹⁷² Den ersten erhaltenen Freskenzyklus zur Hieronymusvita malte Benozzo Gozzoli um 1450 in San Francesco in Montefalco. Bereits um 1404 hatte Starnina einen nicht mehr erhaltenen Freskenzyklus zur Hieronymus-Vita in der Cappella di San Gerolamo in Santa Maria del Carmine in Florenz geschaffen, der

Die Beliebtheit des Hieronymus gerade in der Renaissance liegt an der Vielseitigkeit seiner Vita, die ihn für die verschiedensten Gruppen zur Identifikationsfigur und zum Exemplum machte. Einerseits war er als Kirchenvater eine der höchsten theologischen Instanzen und gerade im Quattrocento, in dem man sich sowohl der antiken philosophischen als auch der frühen christlichen, patristischen Literatur widmete, von besonderem Interesse. Zum anderen war Hieronymus einer der heiligen Patrone der Observanzbewegung, die in ihm, neben anderen Heiligen wie beispielsweise Franziskus, ein herausragendes Exemplum für die Askese sah. In seinen sogenannten „asketischen Briefen“ schildert er selbst seine Buße, die sowohl für Mönche als auch für Laien eine Anleitung zu entsprechender Lebensweise bot. Der asketische Lebensstil, wie ihn Hieronymus gepflegt hatte, also die „vita contemplativa“ des Eremiten, war für Städter des Quattrocento in dieser strengen Form nicht realisierbar. Der Wunsch, diesem Ideal zu entsprechen, wurde in Form der Observanzbewegung in den Klöstern, aber auch in den Hieronymus-Bruderschaften institutionalisiert.¹⁷³ Wie weit verbreitet dieses Ideal war, geht auch daraus hervor, daß Prediger wie beispielsweise Bernhardin von Siena gerne aus Hieronymus’ „asketischen Briefen“ zitierten, um ihre Zuhörerschaft in der rechten Lebensführung zu unterweisen.¹⁷⁴ Vor allem aufgrund seiner besonderen, lebenslangen Bußübungen war Hieronymus in den Rang eines Märtyrers aufgestiegen.¹⁷⁵ Für den Gläubigen bedeutete dies, daß er sich von ihm eine besonders wirksame Fürsprache erhoffen konnte.

Bedeutsam ist auch, daß man Hieronymus auf der Basis einer Legende in der Heilighierarchie auf die gleiche Stufe mit Johannes dem Täufer stellte, obwohl Christus selbst geäußert haben soll, seinem Vorläufer und Wegbereiter Johannes komme keiner gleich. Der Legende zufolge erschienen dem in seinem „studiolo“ sitzenden Augustinus in einer Vision die Heiligen Hieronymus und Johannes der Täufer gemeinsam, wobei letzterer selbst betont, daß ihm Hieronymus ebenbürtig sei. Die Bedeutung dieser Gleichsetzung findet ihren

bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zum Großteil verloren ging. (dazu: Waadenonien, 1983, S. 26f., 29).

¹⁷³ Zur Gründung der Kongregation der „Einsiedler des heiligen Hieronymus von Fiesole“, die 1441 die Regel der Augustiner-Eremiten annahm, und ihrer Kirche San Gerolamo sowie der Hieronymus-Bruderschaft „Buca di San Girolamo“ siehe: Teubner, 1975, S. 176–184; Wiebel, 1988, S. 29.

¹⁷⁴ Diese Briefe waren besonders gut zu diesem Zweck geeignet, da sie ursprünglich an eine weibliche Anhängerschaft des Hieronymus gerichtet waren, die im weltzugewandten, spätantiken Rom versuchten, nach den neuen christlichen Idealen zu leben. (Wiebel, 1988, S. 61)

¹⁷⁵ In dem „volgarizzamento“ des „Hieronymus Vita et Transitus“ heißt es: „...si rallegrava della sua infirmità et pena si che veramente fu martire“ (zitiert nach Russo, 1987, S. 157).

Widerhall darin, daß die Augustinus-Vision sogar auf Predellen wiedergegeben wurde, beispielsweise von Botticini auf der Predella des *Hieronymus-Tabernakels* (Nr. 97).¹⁷⁶

Als stellvertretende Szene für das Erdenleben des Hieronymus wird als Beginn seiner Los-sagung von allem Weltlichen in drei der fünf Predellenzyklen sein Ciceronianus-Traum während der ersten schweren Krankheit dargestellt, wie ihn die *Legenda Aurea* schildert.¹⁷⁷ Hieronymus träumte, vor den Thron des Himmlischen Richters gerufen zu werden, der ihn beschuldigte, ein Ciceronianus und kein Christ zu sein und ihn deshalb geißeln ließ. Jacobus de Voragine beschreibt ausführlich, daß Hieronymus zuvor ohne Unterlaß die antiken Philosophen studiert hatte und höchst gelehrt in dieser Materie war. In seinem Traum schwor er vor Gott, keine derartigen, weltlichen Bücher mehr zu lesen und erwachte von seiner schweren Krankheit geheilt. Fortan widmete er sich mit gleicher Intensität dem Studium christlicher Texte. Gemeinsam ist allen Darstellungen dieser Szene,¹⁷⁸ daß in der einen Bildhälfte geschildert wird, wie am Bett des Heiligen in Erwartung seines baldigen Todes Wache gehalten und getrauert wird, während in der anderen Bildhälfte sein Visionsbild gezeigt wird. Auf einer Wolkenbank über einer hügeligen, toskanischen Landschaft mit kleinen Städten auf den Kuppen erscheint Hieronymus demütig und nackt vor dem Thron Gottes und wird von der umgebenden Engelschar geißelt. Dies ist die Bekehrungsszene des späteren Kirchenvaters. Wie auf Predellen üblich, wird sie in die heimische, toskanische Umgebung transponiert.

Ausnahmslos in allen Predellenzyklen wird die Szene vom Tod des Hieronymus dargestellt, die Jacobus de Voragine in der *Legenda Aurea* hingegen nur knapp in drei Zeilen erwähnt.¹⁷⁹ In der Darstellung der Todesszene hielten sich Auftraggeber und Maler an die neben der *Legenda Aurea* zweitwichtigste Textquelle für die Hieronymusvita, die Kompilation seiner Briefe durch einen anonymen Autor mit dem Titel „Hieronymus Vita et Transitus“.¹⁸⁰ Giotto hatte in der Todesszene des Franziskus in Santa Croce in Florenz den ikonographischen Topos des Heiligen auf dem Sterbebett geschaffen, der auch auf andere, eines natürlichen Todes gestorbene Heilige übertragen wurde, so auch auf Hieronymus.¹⁸¹ Betrauert von seinen

¹⁷⁶ Zu diesem Aspekt ausführlich: Trimpi, 1983, S. 457–459 und die dort angegeben Literatur.

¹⁷⁷ *Legenda Aurea* (ed. Benz), S. 581. Die Erzählung in der *Legenda Aurea* basiert auf dem Hieronymus-Brief an Eustochius, in dem er selbst diese Vision schildert. Dazu: Wiebel, 1988, S. 25.

¹⁷⁸ Francesco d'Antonio, *Rinieri-Retabel* von ca. 1430 (Nr. 31) / Zanobi Strozzi, *Avignon-Hieronymus-Pala* von 1455–1457 (Nr. 62) / Francesco Botticini, *Hieronymus-Tabernakel* von ca. 1490 (Nr. 97).

¹⁷⁹ *Legenda Aurea* (ed. Benz), S. 584.

¹⁸⁰ Russo, 1987, S. 138f.; Wiebel, 1988, S. 27.

¹⁸¹ Russo, 1987, S. 158.

Mitbrüdern in dem in Bethlehem von ihm gegründeten Kloster, liegt Hieronymus aufgebahrt und seine Seele erhebt sich in einer Engelsgloriole gen Himmel. Noch in der Sterbestunde erschien die Seele des Hieronymus dem heiligen Augustinus in Hippo und beantwortete diesem über Stunden alle Fragen zur Trinität, zur Hierarchie der Engel und zu den Freuden und der Weisheit der Seligen. Augustinus bat Hieronymus daraufhin, für ihn im Himmel Fürbitte einzulegen und ihn auf dem Weg zum Seelenheil zu geleiten.¹⁸² Diese Szene schließt in der Predella des *Hieronymus-Tabernakels* von Botticini (Nr. 97) ebenso wie in den Tafeln von Zanobi Macchiavelli direkt an die Todesszene an. Sie bot für den vor dem Altar Meditierenden den Anknüpfungspunkt und versprach umso sicherere Erhörung des Gebets, als sich sogar der seinerseits hoch verehrte Kirchenvater Augustinus um Interzession an Hieronymus gewendet hatte.

Auf der Predella des *Rinieri-Retabels* (Nr. 31) geht der Todesszene eine Trinitätsvision voraus. In der linken Mittelszene dieser Predella erlebt Hieronymus die Vision der Trinität in Form eines Gnadenstuhls, während sich die begleitenden Mönche fragend ansehen und offensichtlich nichts wahrnehmen. Die Aufnahme dieser in den genannten, gängigen literarischen Quellen nicht auftretenden Szene läßt sich, wie Russo überzeugend darlegt, am ehesten aus den individuellen Umständen des Auftrags erklären.¹⁸³

Die Darstellung der Wunder des Heiligen ist in Predellenzyklen selten. Die *Legenda Aurea* berichtet hingegen ausführlich von der Löwenheilung, die nur zweimal innerhalb eines Predellenzyklus auftritt,¹⁸⁴ ebenso von der Legende des Löwen, der als Hüter des Klosteresels dessen Diebe stellt.¹⁸⁵ Die Löwenlegende wird parallel zur Entwicklung der Tugenden des Heiligen gedeutet. Der gezähmte Löwe, das Symbol für die beherrschten Leidenschaften; der „rückfällige“ Löwe, der den Klosteresel gefressen zu haben scheint, als Zeichen für den Rückfall in die Welt des Instinkts und schließlich die Erkenntnis der Unschuld des Löwen als Zei-

¹⁸² Rice Jr., 1985, S. 51f.

¹⁸³ Der Kirchenvater Hieronymus wurde auf dem Konzil von Florenz 1439 von päpstlicher Seite als Autorität in Fragen zur Trinität herangezogen. Die Hieronymiten, in deren Kirche das Retabel stand, bezogen mit der Wahl dieser außergewöhnlichen Szene Stellung für den Papst. (Russo, 1987, S. 154f.)

¹⁸⁴ *Legenda Aurea* (ed. Benz), S. 583. Die beiden Darstellungen befinden sich auf der Predella von Francesco Botticinis *Hieronymus-Tabernakel* aus den Jahren um 1490 (Nr. 97) und auf der Hieronymus-Predella von Zanobi Macchiavelli aus den Jahren um 1460.

¹⁸⁵ *Legenda Aurea* (ed. Benz), S. 583. Das einzige Beispiel für diese Szene findet sich auf Zanobi Macchiavellis Hieronymus-Predella von ca. 1460.

chen für die Selbstbeherrschung des Heiligen und seine beispielhafte Tugendhaftigkeit, die Basis für seine Heiligkeit war.¹⁸⁶

Schon Papst Gregor I. hatte betont, daß es die „virtus“ allein und nicht die Wunder seien, die Heiligkeit ausmache. Diese Auffassung wurde Anfang des 13. Jahrhunderts von Papst Innozenz III. nochmals unterstrichen.¹⁸⁷ Daher kommen die Wunder, die Hieronymus nach seinem Tod vollbrachte, wie die Errettung des Silvanus,¹⁸⁸ oder die Erweckung dreier Toter durch das Gewand des Hieronymus¹⁸⁹ nur vereinzelt in Predellenzyklen zur Darstellung und dienen dann als Beweis der Macht des Heiligen.

Die am häufigsten im Retabelzusammenhang wiedergegebene Szene aus der Hieronymus-Vita ist die Buße des heiligen Eremiten in der Wüste, die auch ausführlich in der *Legenda Aurea* beschrieben wird.¹⁹⁰ Seine Buße und seinen stetigen Widerstand gegen jegliche Versuchung sah man, wie erwähnt, als Äquivalent für den Märtyrertod. Diese Szene wurde mit Vorliebe als Einzelszene ausgewählt, die repräsentativ für die Vita des in der Haupttafel darüber dargestellten Heiligen stand.¹⁹¹ Wiebel kommt zu dem Schluß, daß sich das Thema der Buße des Hieronymus in Predellen zum Bildtypus entwickelt habe, der dann Eingang ins private Andachtsbild fand.¹⁹² Das früheste Beispiel einer Predellenszene zum Thema scheint eine Tafel aus den 1390er Jahren von Lorenzo Monaco zu sein, die aus Santa Maria del Carmine stammt.¹⁹³ Auf dieser Tafel kniet Hieronymus in der Öffnung einer Höhle und hält in der Hand einen Stein, um sich zu kasteien. Erst um die Mitte des Quattrocento wird das Thema in Florenz wieder aufgegriffen,¹⁹⁴ und bereits zu diesem Zeitpunkt in der auch weiterhin gültigen Formulierung. Hieronymus kniet nun in einer Landschaft vor einem Kruzifix und hält den Stein in der Hand. Meist ist er von seinem Attribut, dem zahmen Löwen, begleitet und sein Kardinalshut liegt auf dem Boden. Die meisten von Wiebel angeführten Beispiele,

¹⁸⁶ Russo, 1987, S. 195.

¹⁸⁷ Hahn, 2001, S. 15.

¹⁸⁸ Beispiele sind Zanobi Strozzi's *Avignon-Hieronymus-Pala* (Nr. 62) und Raffaels *Gavari-Kreuzigung* (Nr. 115). Dargestellt wird wie Silvanus, der von Häretikern gerade enthauptet werden soll, durch die Erscheinung des Hieronymus gerettet wird, indem letzterer die Häretiker veranlaßt, Sabinianus statt Silvanus zu enthaupten.

¹⁸⁹ Die Szene ist auf der Predella Raffaels *Gavari-Kreuzigung* dargestellt (Nr. 115).

¹⁹⁰ *Legenda Aurea* (ed. Benz), S. 582.

¹⁹¹ Beispielsweise: Pseudo Domenico di Michelino, *Dublin-Franziskaner-Retabel* (Nr. 53) / Bartolomeo di Giovanni in der Predella der *Narni-Marienkronung* von Domenico Ghirlandaio (Nr. 87) / Botticelli, *Sant'Eligio-Marienkronung* (Nr. 98) / Ridolfo del Ghirlandaio *Colle Valdelsa-Beweinung* (Nr. 123).

¹⁹² Wiebel, 1988, S. 34.

¹⁹³ Zu dieser Tafel und der Rekonstruktion des zugehörigen Polyptychons: Boskovits, 1988, S. 96–99; Rekonstruktion S. 328.

¹⁹⁴ Pseudo-Domenico di Michelino, *Dublin Franziskaner-Retabel*, um 1445 (Nr. 53).

die zwischen den beiden genannten Predellenszenen in der ersten Hälfte des Quattrocento entstanden, sind hingegen Andachtsbilder aus dem oberitalienischen Raum, so daß von einer Entwicklung des Themas in der Predella eigentlich nicht gesprochen werden kann.

Aus dem hier untersuchten Retabel-Corpus haben sich zwei Haupttafeln mit einer Darstellung der Buße des Hieronymus erhalten, zu denen jeweils ein Predellenzyklus zur Vita des Kirchenvaters gehört.¹⁹⁵ Beide Tafeln sind Sonderfälle. Im Fall von Botticinis *Hieronymus-Tabernakel* (Nr. 97) für die Rucellai ist die Darstellung der Buße des Hieronymus im Hauptgeschoß des Retabels in Form eines Einsatzbilds als Zentrum und Bezugspunkt in eine Tafel mit einer Gruppe von heiligen Zeitgenossen des Kirchenvaters eingelassen. Die Heiligen sind hier einerseits Zeitzeugen des Hieronymus und treten andererseits ähnlich wie bei einer Sacra Conversazione als Interzessoren auf, indem sie dem heiligen Hieronymus die beiden Stiftergürchen am Fuß der Haupttafel anempfehlen. Der Kirchenvater wendet sich seinerseits an Christus am Kreuz, vor dem er meditiert.¹⁹⁶

Bei der zweiten Haupttafel aus dem Retabel-Corpus, auf der Hieronymus in der Wüste wiedergegeben ist, handelt es sich um das *Annalena-Hieronymus-Retabel* von Bartolomeo di Giovanni (Nr. 110). Im Hintergrund sind als Simultanszenen zwei Episoden aus dem Eremitenleben und aus der Löwenlegende eingefügt.¹⁹⁷ Das irdische Leben des Hieronymus findet in diesem Fall also auf der Haupttafel statt, während die Predella die Früchte seiner so prominent ins Bild gesetzten Buße zeigt, nämlich die letzte Kommunion und den Tod des Heiligen. In den Predellenszenen ist der Heilige von Selbstkasteiung gezeichnet, während er in der Haupttafel athletisch erscheint. Tatsächlich zeigt die Haupttafel die überzeitliche Überhöhung

¹⁹⁵ Es handelt sich um: Francesco Botticini, Einsatzbild des *Hieronymus-Tabernakels* von ca. 1490 (Nr. 97) / Bartolomeo di Giovanni, *Annalena-Hieronymus-Retabel* von ca. 1500 (Nr. 110).

¹⁹⁶ Eine Besonderheit ist dieses Retabel auch deshalb, weil hier eine Vermischung der Bildgattungen vorgenommen wird, indem das Einsatzbild, das dem Typus des privaten Andachtsbildes entspricht, in ein Retabel eingesetzt wird. Bei dem Einsatzbild handelt sich jedoch nicht etwa um eine ältere, verehrte Tafel, die hier neu gefaßt worden wäre, vielmehr ist sie gleichzeitig mit dem Retabel entstanden. Es geht folglich um eine ganz bewußte, auf die spezielle Wirkungsweise eines Andachtsbildes abzielende Verwendung dieser Bildgattung, mit der eine intimere, privatere Andachtssituation verbunden ist. Da ansonsten üblicherweise besonders verehrte, alte Kultbilder in dieser Weise in Tabernakel eingesetzt wurden, wird gleichzeitig eine größere Preziosität des Retabels vorgegeben. Es ist bezeichnend, daß gerade ein erst Anfang des Jahrhunderts vom Papst bestätigter Orden, wie die Eremiten des heiligen Hieronymus von der Kongregation von Fiesole, für die der Altar geschaffen wurde, zu derartigen Mitteln griffen, um ein höheres Alter des Ordens vorzutäuschen. Zum Aspekt des Bildtabernakels ausführlich: Warnke, 1968, S. 61–102.

¹⁹⁷ Sehr ähnlich stellt er diese Szenenkombination auch in einer Einzeltafel in der Galleria dell'Accademia Florenz dar. Inv. Nr. 8627.

des „Tugendathleten“,¹⁹⁸ während in der Predella die Askese in ihrer kruden, historischen Realität geschildert wird. In beiden Predellenszenen ist Hieronymus nur mit zerschlossenen Lumpen bekleidet und stirbt, ähnlich wie Franziskus, der wegen seiner strikten Befolgung des Armutsideals auch „poverello“ genannt wurde, auf dem blanken Boden liegend. Auf diese Weise wird neben dem Askeseideal auch das Armutsgebot der Observanten betont. Der Lohn für die Verfolgung beider Ideale wird in der Sterbeszene unmittelbar sichtbar, denn dort heben zwei Engel die triumphierende Seele des Heiligen direkt in den Himmel, ohne den Umweg über das Purgatorium zu nehmen und das Jüngste Gericht abzuwarten. In dieser Art des Retabelaufbaus, bei der der Heilige ringsum von Szenen seiner Vita umgeben ist, klingt entfernt der Aufbau due- und trecentesker Vita-Tafeln oder thebaisartiger Darstellungen nach. Von einem Aufstieg der Szene aus dem Predellenregister ins Retabelhauptregister zu sprechen geht wohl zu weit, da nur diese beiden Beispiele erhalten sind und die beiden Haupttafeldarstellungen, wie sich gezeigt hat, über die eigentliche Szene der Buße in der Wüste weit hinausgehen. Bezeichnender Weise stammen die beiden Retabel aus der Zeit um 1500, als die Darstellungskonventionen für religiöse Bilder, insbesondere Altarbilder, zunehmend in Bewegung gerieten. Die Hieronymus-Zyklen der ersten Jahrhunderthälfte befinden sich hingegen stets auf Predellen unter Haupttafeln, die eine *Sacra Conversazione* zeigen.

3.2.1.2. Franziskus

Die *Meditationes Vitae Christi* beschreiben, wie Franziskus letztlich durch Meditation über Leben und Leiden Christi, die in der Stigmatisierung gipfelte, zum „alter Christus“ und Heiligen wurde.¹⁹⁹ Obwohl die Ereignisse aus der Vita des Franziskus in der Toskana schon seit dem 13. Jahrhundert zu den meistdargestellten Heiligenszenen gehörten,²⁰⁰ haben sich erstaunlicherweise nur zwei Predellenzyklen aus dem Quattrocento zu seiner Vita erhalten.²⁰¹ Den früheren, fünf Szenen umfassenden Predellenzyklus malte Fra Angelico im Jahr 1429 für ein Bruderschaftsoratorium im Kreuzgang von Santa Croce (Nr. 28). Den späteren, nur drei Szenen umfassenden Predellenzyklus schuf Cosimo Rosselli in den Jahren zwischen 1498 und 1501 für Sant’Ambrogio (Nr. 106). Daß nur diese beiden Zyklen zur Vita des Franziskus auf Predellen überliefert sind, ist umso überraschender, als im 13. Jahrhundert kein anderer

¹⁹⁸ Zum Begriff des „Tugendathleten“ und dessen Herleitung aus der Antike ausführlich: Eisler, 1961, S. 82–97. Dazu ausführlich im Kapitel zu Johannes dem Täufer S. 131f.

¹⁹⁹ *Meditationes Vitae Christi* (ed. Ragusa / Green), S. 3f.

²⁰⁰ Barucca, in: *Ausst. Kat. Florenz 1982*, 1, S. 192.

²⁰¹ Siehe: Tabelle 11: Franziskus-Zyklen und -Einzelszenen.

Heiliger so häufig mit Retabeln in Form sogenannter Vita-Tafeln geehrt wurde wie er.²⁰² Die auf diesen frühen Tafeln seitlich der Standfigur geschilderten Szenen beinhalteten hauptsächlich Darstellungen seiner Wunder. Sie befanden sich jedoch nie auf Hauptaltären, sondern stets auf Nebentälern, für die sie als Erinnerung an einen historischen Besuch des Heiligen geschaffen wurden. Die Tradition der Vita-Tafel wurde inhaltlich bereits im Trecento von Giotto mit seinem großen Stigmatisierungs-Retabel, der sogenannten „Louvre-Pala“ (Abb. 2), aus den Jahren um 1300 gebrochen.²⁰³ Deren Haupttafel zeigt nicht den für Vita-Tafeln üblichen, stehenden oder thronenden Heiligen, sondern außergewöhnlicherweise die Stigmatisierung des Franziskus.²⁰⁴ In der Einleitung der *Meditationes Vitae Christi* wird folgende Erklärung für die herausragende Bedeutung des Franziskus als „alter Christus“ gegeben: „Do you believe that the Blessed Francis would have attained such abundance of virtue and such illuminated knowledge of the Scriptures and such subtle experience of the deception of the enemy and of vices if not by familiar conversation with and contemplation of his Lord Jesus? With such ardor did he change himself that he had become almost one with Him and tried to follow Him as completely as possible in all virtues, and when he was finally complete and perfect in Jesus, by the impression of the sacred stigmata he was transformed into Him. Thus you see to what a high level the contemplation of the life of the merciful Jesus Christ may lead, and that a strong foundation lifts you to a higher degree of contemplation; and therefore is discovered an unction that purifies step by step and raises the soul, instructed by all those things of which we need not speak at present.“²⁰⁵ Mit der Stigmatisierung hat der Heilige die höchste Stufe der „compassio“ in der körperlichen Angleichung an den sich am Kreuz opfernden Heiland erreicht. Dies ist die höchste Stufe der Christusnachfolge und damit auch der Tugendhaftigkeit, weshalb dieses Ereignis auch auf elf quattrocentesken²⁰⁶ Predellen als Einzelszene auftritt. Zweimal wurde die Szene sogar im Zentrum von Predellen aus Einzelszenen abgebildet, wo ansonsten niemals Heiligenlegenden dargestellt wurden. Daß in der Predellenmitte, die ausschließlich Christusszenen oder allenfalls Marienszenen vorbehalten war, die Stigmatisierung des Franziskus erscheinen konnte, spiegelt auch auf formaler Ebene die

²⁰² Beispielsweise die Tafel in der Bardi-Kapelle von Santa Croce aus den 1270er Jahren. Dazu: Os, 1983, S. 334, angelehnt an Hager, 1962, S. 88–100.

²⁰³ Das Retabel befand sich ursprünglich in einer der linken Chorseitenkapellen in San Francesco in Pisa und ist heute in Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. 1312. Zu dieser Tafel siehe: Gardner, 1982, S. 217–247.

²⁰⁴ Drei weitere Szenen aus dessen Vita sind im Predellenstreifen darunter dargestellt.

²⁰⁵ *Meditationes Vitae Christi* (ed. Ragusa / Green), S. 3f.

²⁰⁶ Siehe: Tabelle 11: Franziskus-Zyklen und -Einzelszenen.

„conformitas“ mit Christus, die Franziskus erreicht hatte. Dessen Biograph Bonaventura hatte die Stigmatisierung zur wichtigsten Szene im Leben des Heiligen stilisiert.²⁰⁷

Giotto stellte als Anfangsszene der Predellenzone seiner oben erwähnten „Louvre-Pala“ (Abb. 2) den Traum von Papst Innozenz III. dar, in dem Franziskus die Lateranbasilika stützt. Die Szene steht für die göttliche Sendung des Heiligen, die Kirche zu sanieren. Die folgende Mittelszene mit der Bestätigung der Ordensregel demonstriert die Anerkennung der Franziskus-Regel durch die Universalkirche, repräsentiert durch den Papst, wohingegen die Vogelpredigt als Abschlußszene die Kraft und Bedeutung der Predigt betont.²⁰⁸ Die Stigmatisierung selbst ist als Höhepunkt des Lebens des Heiligen aus der Predellenerzählung in die Haupttafel ausgliedert. Deshalb verzichtet Giotto hier auch auf erzählerische Details, vor allem die in seinen Freskenszenen gleichen Themas stets als Zeugen auftretenden, entsetzt und geblendet zurückweichenden Mönche.

In Fra Angelicos Franziskus-Zyklus aus Santa Croce (Nr. 28) steht der Tod des Heiligen in der Predellenmitte, und nicht wie bei Giotto die Regelbestätigung, die hier sogar ganz entfällt. Der Schwerpunkt liegt in Fra Angelicos Zyklus in der Darstellung des Franziskus als „alter Christus“, die Giotto sogar in der Haupttafel zeigte, so daß er sich im Predellenstreifen auf die kirchenstützende Funktion, die Legitimierung, und die universelle Wirkung des Franziskus beschränken konnte. Bei Fra Angelicos Retabel hingegen war das Thema der *Imitatio Christi* nicht in die Haupttafel aufgestiegen, so daß er sie in drei der fünf Predellenszenen thematisierte, und zwar in der Stigmatisierung selbst,²⁰⁹ in der Erscheinung des Heiligen in Arles,²¹⁰ in der Franziskus dem Kapitel von Arles stigmatisiert und mit ausgebreiteten Armen erscheint und in der Todesszene, in der die Stigmata sogar von den Zweiflern bezeugt werden. Bedeutsam ist, daß die Todesszene mit der Aufnahme der Seele in den Himmel in der Predellenmitte

²⁰⁷ Die Bedeutung, die diesem Wunder beigemessen wurde, fand ihren Niederschlag in einer zunehmenden Anerkennung und Institutionalisierung des Ereignisses. So wurde im Jahr 1337 auf dem Generalkapitel in Cahors das Kirchenfest der Stigmatisierung eingeführt. Und zwischen 1370 und 1385 verfaßte ein anonym Autor ein „Trattato delle sacre stimmate“. Der mächtigste Verfechter der Franziskusverehrung war im 15. Jahrhundert Papst Sixtus IV. Er führte im Jahr 1472 einen Feiertag am Jahrestag des Todes von Franziskus (3. Oktober) ein und den Namenstag des Heiligen am 4. Oktober. Im Jahr 1482 sprach Sixtus IV. Bonaventura, den Verfasser der kanonisch gewordenen *Legenda Major* und der *Legenda Minor* heilig. Zudem setzte er in der Bulle *Spectat ad Romani* von 1472 durch, daß Franziskus der einzige Heilige sei, der mit den Wundmalen Christi dargestellt werden dürfe, nicht hingegen Katharina von Siena. (Haack, 1999, S. 133f.)

²⁰⁸ Gardner, 1982, S. 227f.

²⁰⁹ Bonaventura, *Legenda Major*, XIII, (ed. Amoni), S. 146–157.

²¹⁰ Bonaventura, *Legenda Major*, IV, 10, (ed. Amoni), S. 54.

steht und nicht etwa, wie bei Heiligenzyklen üblich, den Zyklus beschließt. Den Abschluß des Zyklus bildet vielmehr die Stigmatisierung, die dadurch dem „dies natalis“, der „Geburt für das Himmelsreich“ der ältesten Heiligen, der Märtyrer, an Bedeutung gleichgesetzt wird. Bonaventura beschreibt in der *Legenda Major* ausführlich, wie das Volk bei der Totenfeier zusammenkam, um mit eigenen Augen das Wunder der Stigmata zu sehen, die Franziskus zu Lebzeiten immer verborgen hatte.²¹¹ Hervorgehoben wird vor allem ein „nobile cavaliere“, der wie der heilige Thomas das Wunder nicht glauben wollte. Ihn kennzeichnet Fra Angelico eindeutig durch seinen hermelinbesetzten Mantel. Er kniet an der Bahre und legt wie der ungläubige Thomas seinen Finger in die Seitenwunde, während ein Franziskanerbruder sich über die Füße des Toten beugt und die Stigmata dort untersucht. Darin liegt eine Parallelisierung der Franziskuslegende mit der *Vita Christi*. Während sich Fra Angelico mit seiner Darstellung dieser Szene an den verschiedenen Fassungen des Themas in Giotto's Freskenzyklen orientiert, ist seine Bildfindung für die Erscheinung des heiligen Ordensgründers vor dem Kapitel in Arles neu. Fra Angelico scheint hier zwei Szenen aus dem Giotto-Zyklus in Assisi zusammengezogen zu haben, und zwar die Erscheinung in Arles und die Entrückung des Franziskus im Gebet. Anders als in Giotto's Szene aus Assisi wird in der Predellenszene nicht die Predigt des Antonius von Padua in Arles gezeigt, sondern die offensichtlich bei einer Stundenandacht versammelten Franziskanerbrüder. Darin ähnelt die Darstellung in der Predella Giotto's Freskenszene der Erscheinung des Franziskus im Feuerwagen, in der einige der Mönche in die Andacht vertieft sind, andere hingegen schlafen.²¹² Der Raum, in dem die Szene spielt, scheint an einen Kreuzgang anzugrenzen. Im Hintergrund sieht man durch eine Tür auf einen Gang und über eine Brüstung hinweg auf Bäume. Dies könnte ein Hinweis auf den Aufstellungsort des Retabels in einem Raum im Obergeschoß des Hauptkreuzgangs von Santa Croce sein. Sicher gab die Darstellung dieses für ein quattrocenteskes Kloster typischen Nebenraums dem Betenden als zeitgenössisch vertraute Umgebung eine Identifikationsgrundlage. Die Erscheinung des Franziskus sowie seine Botschaft, der Segen „Pax Vobis“, richten sich gleichermaßen an den Betenden vor dem Retabel wie auch an die Brüder im Bild, in denen der Betende sein Pendant findet. Die Legitimierung und Sendung des Franziskus erfolgt bei Fra Angelico nicht durch die Universalkirche, versinnbildlicht im Kirchengebäude in der Szene des Traums von Innozenz III. und in der Person des Papstes in der Szene der Regelbestätigung, sondern von noch höherer Instanz, durch Christus und Maria selbst. Letzte-

²¹¹ Bonaventura, *Legenda Major*, XV, (ed. Amoni), S. 166.

²¹² Bonaventura, *Legenda Major*, IV, 4, (ed. Amoni), S. 47: „e una parte di loro dormia, e una parte vegliava, siccom' erano usati di fare stando in orazione.“

res wird in einer zur Szene der Begegnung von Franziskus und Dominikus simultan dargestellten Nebenszene gezeigt. Fra Angelico schildert hier gemäß der Beschreibung innerhalb der Vita des Dominikus in der Legenda Aurea²¹³ die Mediation Mariens bei Christus zugunsten der Menschheit. Dominikus sah in seiner Vision die Gottesmutter im Himmel vor ihrem Sohn knien, der drei Lanzen wider die Welt schwang. Jede Lanze zielte auf eines der drei Laster der Welt, „Hoffahrt, Unkeuschheit und Habgier“²¹⁴. Gegen diese drei Übel wollte Maria die Predigermönche in alle Welt aussenden, damit diese vollendeten, was Christus selbst und in seiner Nachfolge die Apostel, Märtyrer, Bekenner und Lehrer nicht vollbracht hatten. Diese Nebenszene der Fürbitte der vor dem thronenden, mit drei Lanzen bewaffneten Christus knienden Gottesmutter findet auf einer Wolkenbank über der Fernansicht einer zeitgenössischen italienischen Stadt statt. Der Legenda Aurea zufolge müsste es sich hier um Rom handeln, wofür im Bild jedoch die eindeutigen Hinweise fehlen. Um der Szene, bei der es sich um eine Vision des Dominikus handelt, größere Authentizität zu verleihen, wird in der Legenda Aurea ein zeitgenössischer Zeuge angeführt und der genaue Zeitpunkt des Ereignisses genannt. Diese Nebenszene, die nicht von Bonaventura in dessen kanonischer Legenda Major überliefert ist und dementsprechend auch nicht in Giottos Freskenzyklen auftritt, ist eine Neuschöpfung Fra Angelicos, die der Legenda Aurea getreu folgt.²¹⁵ Die zu dieser Nebenszene gehörige Hauptszene zeigt die Begrüßung der beiden heiligen Ordensgründer, Dominikus und Franziskus, vor einer Kirche.²¹⁶ Beide sind in Begleitung eines Mönches ihres jeweiligen Ordens wiedergegeben.

Die Anfangsszene des Predellenzyklus von Fra Angelico ist die Feuerprobe in Ägypten im Jahre 1219, also der Glaubensbeweis des Franziskus.²¹⁷ Franziskus war bereit, vor dem Sultan und den islamischen Weisen die Wahrheit seines christlichen Glaubens zu beweisen, indem er ihnen anbot, durchs Feuer zu gehen. Nach Bonaventura erlangte Franziskus mit der Feuerprobe das Verdienst des Martyriums, zugleich legte er diesen Glaubensbeweis als Vorstufe

²¹³ Legenda Aurea (ed. Benz), S. 417.

²¹⁴ Legenda Aurea (ed. Benz), S. 417.

²¹⁵ Fra Angelicos Schüler Benozzo Gozzoli griff die Szene in seinem rund 20 Jahre später entstandenen Freskenzyklus im Chor von San Francesco in Montefalco beinahe wörtlich wieder auf.

²¹⁶ Theodericus de Appoldia, in: Acta Sanctorum, 50, 1866 (1869), S. 605f., October II, Dies IV. Die Szene wird in der Legenda Aurea als Traum des Dominikus beschrieben: „Sankt Dominicus aber sah seinen Gesellen [Franziskus] im Taum mit Fleiß an, also, daß er ihn nach diesen Zeichen des andern Morgens erkannte, da er ihn in der Kirche sah, ob er ihn gleich zuvor noch nie hatte gesehen. Da fiel er ihm um den Hals und küßte ihn und sprach ‚Du bist mein lieber Geselle, wir wollen einen Weg mit einander laufen: so mag uns kein Feind widerstehen‘.“ (Legenda Aurea (ed. Benz), S. 418)

²¹⁷ Bonaventura, Legenda Major, IX, 8, (ed. Amoni), S. 110f.

der Stigmatisation aus.²¹⁸ Letztere schließt den Zyklus ab, so daß diese beiden aufeinander bezogenen Szenen für Fra Angelicos Predellenerzählung gleichsam eine inhaltliche Klammer bilden.

Die ersten beiden Szenen der Santa Croce-Predella haben, wie sich gezeigt hat, die Glaubensstärke des Franziskus zum Thema, die letzten beiden zeigen Franziskus als „alter Christus“ und die Mittelszene soll den Beweis dafür erbringen, daß Franziskus tatsächlich ein „alter Christus“ war. Wie auch bei den anderen Ordensgründerzyklen wird hier nicht chronologisch erzählt sondern in thematischen Szenengruppen. Obwohl die Predella bis auf die Begegnung von Franziskus und Dominikus nur Episoden zeigt, die auch von Giotto in der Cappella Bardi in Santa Croce dargestellt wurden, waren diese Fresken offensichtlich keine direkte Vorlage für Fra Angelico, ebensowenig der an den Bildfindungen von Giotto orientierte Sakristeischrank aus Santa Croce, auf dessen Türen Taddeo Gaddi die Viten von Franziskus und Christus parallelführte.²¹⁹ Fra Angelico schuf seine Szenen vielmehr unter Verwendung einzelner Motive von Giotto, die er jedoch stets abwandelte, neu.

Der zweite, oben erwähnte Predellenzyklus zur Franziskus-Vita stammt von Cosimo Rosselli, der auf seinem *Sant' Ambrogio-Retabel* die Vita des Ordensgründers ganz konventionell und chronologisch erzählt (Nr. 106). Der Zyklus beginnt mit der Regelbestätigung, womit die Rolle des Heiligen als Ordensgründer und die Legitimation des Ordens durch die Universalkirche hervorgehoben wird, und endet kanonisch mit dessen Tod. In der Mittelszene erscheint die Stigmatisierung, an der Stelle also, an der häufig der Schmerzensmann seine Wundmale vorweist, eine deutliche Parallelisierung von Christus und Franziskus.

3.2.1.3. Benedikt

Benedikt war als Gründer der Abtei von Montecassino und Verfasser der Benedikts-Regel, der meistverbreiteten Mönchsregel, der Ahnvater des abendländischen Mönchtums. Sein wichtigster Biograph Gregor d. Gr. schildert im zweiten Buch der Dialoge „De Vita et Miraculorum Patrum Italicorum“ aus den Jahren 593–594 die Benedikts-Vita in 38 Kapiteln.²²⁰ Diese Vita bildete die Grundlage für die *Legenda Aurea* und wurde im Trecento von Antonio Fiorini ins „volgare“, die italienische Volkssprache, übersetzt.²²¹

²¹⁸ Blume, 1989, S. 160.

²¹⁹ Florenz, Galleria dell'Accademia, Inv. Nr. 8581–8593 und 8594–8603.

²²⁰ Goffredo, in: Ausst. Kat. Florenz 1982, S. 23.

²²¹ Gregor der Große, ed. D. Ippolito Boccolini, 1954.

Benedikt wurde vor allem angerufen, um die Gnade eines guten Todes zu finden.²²² Doch war er im Gegensatz zu Franziskus kein volkstümlicher Heiliger, sondern vielmehr einer des monastischen Lebens,²²³ was die erhaltenen Retabel eindeutig belegen. Er ist nur auf elf Haupttafeln dargestellt.²²⁴ Auf Predellen sind ihm zwar zwei Zyklen,²²⁵ die beide von Lorenzo Monaco stammen, aber nur weitere vier Einzelszenen gewidmet.²²⁶

Aus Florenz ist nur ein einziger monumentaler Zyklus zur Vita Benedikts überliefert, auf den die Maler zu Beginn des Quattrocento hätten Bezug nehmen können. Es handelt sich um einen 16 Szenen umfassenden Freskenzyklus von Spinello Aretino aus dem Jahr 1387 in der Sakristei von San Miniato al Monte.²²⁷ Ein weiterer, 13 Szenen umfassender Zyklus im Chiostro degli Aranci der Badia, des benediktinischen Stammhauses in Florenz, entstand erst in der Mitte des Quattrocento,²²⁸ also nach den beiden Predellenzyklen von Lorenzo Monaco. Letztere waren für die Hochaltäre der beiden florentinischen Niederlassungen der Kamaldulenser, das Haupthaus Santa Maria degli Angeli (Nr. 10) und dessen Filiale San Benedetto fuori della Porta Pinti (Nr. 5), bestimmt.²²⁹ Der Zyklus im Filialkloster ist im wesentlichen chronologisch nach der Benedikts-Vita in den Dialogen Gregors des Großen aufgebaut.²³⁰

²²² Réau, Bd. 3,1, 1958, S. 197.

²²³ Barucca, in: Ausst. Kat. Florenz 1982, 1, S. 191.

²²⁴ Damit steht er innerhalb des Corpus nur an 10. Stelle der nach der Häufigkeit des Auftretens auf Haupttafeln der einzelnen Heiligen geordneten Liste.

²²⁵ Ein dritter Zyklus zeigt eine Kombination von Szenen aus der Vita des Romuald, des Gründers der Kamaldulenser und solchen des Benedikt, nach dessen Regel die Kamaldulenser lebten. Es handelt sich um die Predella des Hochaltars der Badia in Ruoti von Neri di Bicci aus dem Jahr 1471 (Nr. 76). In deren Anfangsszene empfängt Romuald von Benedikt die Ordensregel und damit die Legitimation. In der Abschlußszene wird simultan gezeigt, wie er von einem Dämon versucht wird und das Kloster von Camaldoli gründet, das am rechten Bildrand zu sehen ist. Dazwischen sind das Siebwunder des Benedikt und die Geburt Christi mit der Verkündigung an die Hirten dargestellt. Diese normalerweise in der Predellenmitte platzierte Christusszene mußte in diesem Fall wohl aus der Predellenmitte weichen, da dort der eucharistische Kelch mit der Hostie und den Tauben, das kamaldulensische Wappen, dargestellt werden sollte, man aber andererseits auch nicht ganz auf die Geburtsszene verzichten wollte.

²²⁶ Siehe: Tabelle 12: Benedikts-Zyklen und -Einzelszenen.

²²⁷ Die Abtei war wenige Jahre früher, 1373/1374, von den Cluniazensern an die nach der Benediktsregel lebenden Olivetaner übergegangen. Den Freskenzyklus stiftete Benedetto degli Alberti, der damit zugleich seinen Namenspatron ehrte. (Paatz, Bd. 4, 1952, S. 213, 236f.)

²²⁸ In diesem Zyklus im Chiostro degli Aranci der Badia ist wahrscheinlich ein Nachklang des verlorenen Zyklus zu sehen, den Paolo Uccello im 2. Drittel des Quattrocento in Terra Verde in der Ostloggia des Gartens des Kamaldulenser-Stammhauses, Santa Maria degli Angeli, malte. (Paatz, Bd.3, 1952, S. 127f., 145 Anm. 125. Vasari schildert in seiner Vita des Uccello diese Fresken. (Vasari, 1568 (ed. Bettarini / Barocchi), Bd. 3, 1971, S. 68f.)

²²⁹ Die frühere Version ist wohl, wie Dillian Gordon und Anabel Thomas überzeugend anhand von Dokumenten dargelegt haben, die Marienkrönung aus S. Benedetto fuori della Porta Pinti. (Gordon / Thomas, 1995, S. 720–22)

²³⁰ Die Predella bestand aus drei rechteckigen Tafeln mit abgeschägten Ecken. Linke Tafel: Benedikt nimmt Placidus und Maurus in den Orden auf (Gregor der Große (ed. Boccolini), 1954, Kap. 3, S. 72) / Ein junger Benediktiner wird versucht (Gregor der Große (ed. Boccolini), 1954, Kap. 4, S. 72); Benedikt erweckt einen beim Bau von Montecassino erschlagenen Mönch (Gregor der Große (ed. Boccolini), 1954, Kap. 11, S. 83);

Letzterer folgte auch Spinello Aretino in dem genannten Freskenzyklus. Dieser umfangreiche, ganz linear erzählende und getreu dem Text folgende, nur rund 20 Jahre ältere Freskenzyklus stellte für Lorenzo Monaco aber offensichtlich weder in der Erzählstruktur noch in der Formulierung ganzer Szenen ein Vorbild dar.²³¹ Die Anfangsszene der Predella aus San Benedetto fuori della Porta Pinti, die Aufnahme von Maurus und Placidus, spielt innerhalb des Klosters, und es sind nur Mönche anwesend, während bei Spinello Benedikt und die Mönche die beiden Novizen, Maurus und Placidus sowie deren römische Verwandte vor dem Kloster empfangen. Lorenzo Monaco hat jedoch die Zweiergruppe des Abts und des vor ihm knienden Novizen aus einer anderen Szene Spinellos wörtlich übernommen und zwar aus der der Einkleidung Benedikts.²³² In der Szene der Ablenkung eines Mönchs von der Meßfeier durch den Teufel stellt Benedikt zwar sowohl in der Freskodarstellung als auch auf der Predella den Mönchen das negative Beispiel des versuchten Mönchs warnend vor Augen, doch entfällt in der Predellenfassung dessen im Fresko folgende Bestrafung durch Benedikt. Die im Fresko figurenreich gegebene Szene der Erweckung des beim Klosterbau verschütteten Mönchs Placidus ist in der Predella aus San Benedetto fuori della Porta Pinti auf die handelnden Hauptfiguren reduziert. Die Rettung des Placidus ist nur in einigen kompositionellen Aspekten an der Szene Spinellos orientiert, während die auf der Predella gezeigte Szene des Besuchs von Benedikt bei seiner Schwester Scholastica in Spinellos Freskenzyklus ganz fehlt.

Lorenzo Monaco schuf hier also, selbst wo er Vorlagen gehabt hätte, neue Bildformulierungen, und ließ sich nur bezüglich der Bildkomposition oder einzelner Figuren anregen. Wörtlich zitiert er nur in Ausnahmefällen, meist wandelt er die älteren Formulierungen virtuos ab. Dasselbe geschieht auch mit der einzigen erhaltenen Predellenszene aus dem Trecento, die er als Vorlage nutzte. Es ist die Einzelszene der Rettung des ertrinkenden Placidus durch Maurus von der Predella des Bernhards-Retabels des Rinuccini-Meisters aus den Jahren

rechte Tafel: Maurus rettet auf Geheiß Benedikts Placidus (Gregor der Große (ed. Boccolini), 1954, Kap. 7, S. 75f.); Besuch Benedikts bei Scholastica (Gregor der Große (ed. Boccolini), 1954, Kap. 33, S. 109–11) / Tod des Benedikt (Diese Szene folgt nicht der Beschreibung Gregors, sondern der *Legenda Aurea* (ed. Benz), S. 189); Mitteltafel: Anbetung der Könige.

²³¹ Auch aus dem von Elisabeth Dubler bei ihrer Untersuchung zu Benediktszyklen herausgearbeiteten Kanon der Bildlegende für verkürzte Zyklen fällt Lorenzo Monacos Werk heraus. Dublers Kanon besteht aus folgenden Szenen: „das Siebwunder, des Romanus Fürsorge, die Versuchung, die Erweckung des verunglückten Mönchs oder des Bauernsohns, die Begegnung mit Totila, die letzte Zusammenkunft mit Scholastica und der selige Heimgang.“ (Dubler, 1966, S. 134, 141)

²³² Im Fresko ist in der rechten Bildhälfte die Szene der Fürsorge des Romanus abgebildet. Die rechte Hälfte der Predellentafel ist hingegen verloren. Das wörtliche Zitat der Figurengruppe aus der linken Freskohälfte legt nahe, daß auch die rechte Hälfte der Szene übernommen wurde, und stellt somit ein in der Literatur noch nicht angeführtes, weiteres Argument für die Ergänzung des verlorenen Teils der Predellentafel um eben diese Episode der Fürsorge des Romanus dar.

1365–70.²³³ Auf der Darstellung des Rinuccini-Meisters treibt Placidus mit erhobenen Armen und nach unten gewandtem Gesicht im Wasser, während Maurus, der sich mit dem Ellbogen auf dem eigenen gebeugten Knie abstützt, den Bruder am Schopf aus dem Wasser zieht. Lorenzo Monaco steigert die Dramatik der Szene, indem er die Bildfindung übernimmt, aber umdeutet. Bei ihm wird aus dem ertrunken im Wasser Treibenden die panisch um sich schlagende Rückenfigur eines Ertrinkenden. Zudem erscheint die Figurengruppe von Placidus und Maurus in der Vorlage reliefartig flach, während Lorenzo Monaco sie diagonal in den Bildraum setzte.

Im Gegensatz zu dem Predellenzyklus aus San Benedetto fuori della Porta Pinti ist der Zyklus aus dem Mutterkloster Santa Maria degli Angeli nicht chronologisch aufgebaut, sondern thematisch in drei Szenengruppen gegliedert. Die auf der Predella des Altars im Mutterkloster links stehende, erste Szenengruppe behandelt Benedikts spirituelles Leben, seinen von den Mitbrüdern betrauten Tod und simultan die Vision, in der der betende Maurus die Himmelfahrt der Seele Benedikts erlebt. Darauf folgt Benedikts Askese in der Wüste und die Versuchung eines jungen Mönchs, der vom Teufel vom Beten abgehalten wurde, was Benedikt hellichtig erkannte. Die zweite und dritte Szene sind simultan dargestellt, und führen in einem Vierpaßfeld die zwei Formen kamaldulensischer Frömmigkeit vor Augen, nämlich den Aspekt des asketischen Einsiedlerlebens und den der Klostersgemeinschaft. Die rechte Szenengruppe erzählt die Wundertaten des Heiligen, wie er Maurus dazu anhält, Placidus vor dem Ertrinken zu retten, den Besuch bei seiner Schwester Scholastika, die ihn mit einem durch ihr Gebet heraufbeschworenen Unwetter an der Abreise hindert sowie die Erweckung eines beim Bau von Montecassino verschütteten Mönchs. Zwischen diese beiden Szenengruppen ist ein Paar zyklusfremder Mittelszenen eingeschoben, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige. Da jedoch der älteste, vor dem Kind kniende König die Züge und die Tonsur Benedikts aufweist, reißt der erzählerische Faden nicht ab und die beiden seitlichen Szenengruppen sind trotz des Einschubs der Christusszenen miteinander verknüpft.²³⁴ Dieser Kunstgriff Lorenzo Monacos ist nicht nur formal sondern auch inhaltlich einmalig, da auf diese Weise das biblische Geschehen in den klösterlichen Kontext transponiert wird.

²³³ Florenz, Galleria dell'Accademia, Inv. Nr. 8463.

²³⁴ Eisenberg, 1989, S. 26.

Als der Auftrag für das Hochaltarretabel von San Benedetto fuori di Porta Pinti an Lorenzo Monaco erging, war das Filialkloster gerade neu gegründet.²³⁵ Darauf nimmt die dortige Predellenerzählung implizit Bezug, indem sie, im Gegensatz zu dem Zyklus im Mutterkloster, mit der Aufnahme der ersten Anhänger Benedikts, Placidus und Maurus, beginnt. Die Szenenauswahl erfolgt also in direktem Bezug zur Situation des Klosters, auf dessen Hochaltar das Retabel seinen Platz finden sollte. Auf dem Retabel aus dem Mutterkloster Santa Maria degli Angeli fehlt diese Szene in der Predella bezeichnenderweise. In der Predella aus San Benedetto fuori di Porta Pinti werden die Anfechtungen der Mönche durch den Teufel, der jedoch stets gegenüber der strengen und fürsorglichen Klosterleitung des Abtes Benedikt machtlos ist, hervorgehoben. Das Auftreten Maurus' ist in dieser Predella eine Art „bildlicher Klammer“ und roter Faden. Maurus ist sowohl einer der ersten Anhänger als auch Zeuge des Heiligen und seiner Wunder und bildet in dieser Eigenschaft die ideale Identifikationsfigur für die Mönche. Deren Andacht und Meditation über die Taten des heiligen Ordenspatrons wird zusätzlich dadurch erleichtert, daß sowohl Benedikt als auch seine Anhänger in den Predellenszenen in kamaldolensisches Weiß gekleidet sind.

Wie oben erwähnt, entsprechen die Programme beider Retabel von Lorenzo Monaco nicht ganz dem oben erwähnten Kanon der verkürzten Benediktsvita.²³⁶ Sowohl das erste Wunder Benedikts, das sogenannte Siebwunder als auch die Szene Benedikts vor Totila kommen nicht zur Darstellung. Damit entfallen genau die Szenen, die sich mit außerklösterlichen Begebenheiten im Leben Benedikts befassen. Die Predellenprogramme zur Vita von Ordensgründern entsprechen also nicht einem allgemein üblichen Kanon, sondern wurden individuell auf die Bedingungen der einzelnen Klöster abgestimmt.

Nachdem der Freskenzyklus von Spinello Aretino auf die wenig später entstandenen Predellenzyklen von Lorenzo Monaco offensichtlich keinen so großen Einfluß hatte, wie man hätte erwarten können, seien dennoch auch die überlieferten repräsentativen Einzelszenen auf Predellen mit diesem Freskenzyklus verglichen. Als repräsentative Einzelszenen wurden mit Vorliebe zum einen die von Benedikt vollbrachten Wunder ausgewählt, darunter zweimal die

²³⁵ Die Gründung erfolgte im Jahr 1401. (Gordon / Thomas, 1995, S. 720)

²³⁶ Zu dem von Dubler aufgestellten Kanon siehe oben: Fußnote 231.

Anerkennung der überlegenen Macht des Heiligen durch den Goten Totila,²³⁷ als auch zweifach Benedikts Tod.²³⁸

In den trecentesken Fresken wird die Todesszene gemäß der *Legenda Aurea*²³⁹ geschildert. Das Seelenfigürchen des Benedikt gleitet auf einer leuchtenden Bahn aus wertvollen Stoffen gen Himmel. Nur zwei der zahlreichen anwesenden Mönche erleben diese Vision, was sich darin äußert, daß sie sich als einzige nicht dem Toten, sondern der Himmelfahrtsszene zuwenden. Erst Lorenzo Monaco machte daraus eine Nebenszene. Doch es ist hier kein namenloser Mönch, wie in der *Legenda Aurea*, sondern Maurus, der wie in allen Szenen der beiden Predellenzyklen einen Heiligenschein hat und im Gebet in seiner Zelle kniet, als er in der Todesstunde des Benedikt die Vision erlebt. Lorenzo di Niccolò hatte sich bei seiner Darstellung der Todesszene, die 1402 (Nr. 2), wenige Jahre vor den Zyklen von Lorenzo Monaco entstand, noch im wesentlichen an die Freskodarstellung des Spinello gehalten. Für Andrea di Giusto hingegen war im Jahr 1435 (Nr. 45) bereits die Bildfindung von Lorenzo Monaco maßgeblich. In den Predellen wird die Szene durchgängig intimer und in einem kleineren Kreis von Trauernden als in dem Freskenzyklus dargestellt.

Die Orientierung Lorenzo di Niccolòs an Spinello Aretinos Zyklus wird in der Totila-Szene noch deutlicher. Er übernimmt hier nicht nur den Szenenaufbau, sondern auch zahlreiche Details. Doch belebt er die Szene durch eine größere „varietas“ der Zeugenfiguren aus dem Gefolge des Totila bei gleichzeitiger Verringerung der Anzahl der Dargestellten. Für die Totila-Szene, die im Gegensatz zur Todesszene nicht Bestandteil der Predellenzyklen von Lorenzo Monaco ist, fand schließlich Benozzo Gozzoli eine ganz neue Formulierung. (Nr. 51) Im Unterschied zu den älteren Szenen hat Gozzoli den Moment der Entlarvung des falschen Totila gewählt, während in den früheren Darstellungen die Bekehrung des Totila, der von Benedikt versöhnlich aufgenommen wird, ausgewählt ist. Im Hintergrund steht im Zentrum der Szene eine Kirche, auf die ein gerader Weg zuführt, dessen perspektivische Verkürzung der Komposition Tiefenwirkung verschafft. Im übertragenen Sinne kann dieser als Weg des Totila in die Kirche, deren monumentale, hell leuchtende Darstellung die Bekehrung des Un-

²³⁷ Lorenzo di Niccolò, *Cortona-Marienkrönung*, 1402 (Nr. 2) / Benozzo Gozzoli, *San Pier-Maggiore-Retabel*, um 1460 (Nr. 51).

²³⁸ Lorenzo di Niccolò, *Cortona-Marienkrönung*, 1402 (Nr. 2) / Andrea di Giusto, *San Bartolomeo alle Sacca-Polyptychon*, 1435 (Nr. 27).

²³⁹ *Legenda Aurea* (ed. Benz), S. 189.

gläubigen gleichsam überhöht, gedeutet werden. Für diese Bildfindung Benozzo Gozzolis ist kein Vorbild überliefert.

War bei Hieronymus nicht nur in der Legende, sondern vor allem auch in den bildlichen Darstellungen das große Thema die Buße und der Widerstand gegen die verschiedenen Versuchungen, so fehlt diese Thematik auf Predellen zur Benediktsvita völlig. Entsprechende Erzählungen zur Versuchung des Heiligen und der folgenden Selbstkasteiung in der Wüste wurden allenfalls in den szenenreicheren Freskenzyklen in Sakristeien und Kreuzgängen dargestellt.²⁴⁰ Dieser Umstand überrascht, gab es doch in Florenz immerhin 3 Flagellanten-Bruderschaften unter dem Patronat von Benedikt.²⁴¹

3.2.1.4. Dominikus

So wie die beiden erhaltenen Predellenzyklen zur Vita Benedikts Werke eines Kamaldulensermonchs sind, so sind die einzigen beiden erhaltenen Dominikus-Predellen Werke des Dominikaners Fra Angelico, der sie in den 1430er Jahren schuf.²⁴² Zudem ist Dominikus auf zehn Haupttafeln und fünfmal mit Predelleneinzelszenen innerhalb des untersuchten Retabelcorpus vertreten.²⁴³ Teilt man die in der *Legenda Aurea* geschilderten Episoden aus der Vita des Heiligen nach Themengruppen auf, so ergibt sich eine umfangreiche Gruppe, die von der Bekämpfung der Häresie handelt. Das spiegelt sich jedoch nicht in der Auswahl der bildlichen Szenen wider, vielmehr werden die zahlreichen literarisch überlieferten Episoden zu diesem Thema in einer einzigen Predellenszene zusammengefaßt, und zwar der des Buchwunders.

²⁴⁰ Im genannten Zyklus von Spinello Aretino, aber auch später im Großen Kreuzgang von Monteoliveto Maggiore, wo Luca Signorelli von 1497–1499 neun Szenen und Sodoma von 1505–1508 die übrigen 26 malte.

²⁴¹ Henderson, 1994, Appendix, S. 448.

²⁴² Dies sind die *Louvre-Marienkronung* aus den Jahren um 1430 (Nr. 40), und *Pala di Cortona* aus den Jahren 1432–1433 (Nr. 37). Die Überlieferungslage zu dem letztgenannten Triptychon aus San Domenico in Cortona ist höchst problematisch, denn es ist anzuzweifeln, ob die Dominikus-Predella überhaupt zu diesem Retabel gehörte. Hood (Hood, 1993, S. 80-81) spricht sich mit folgenden Argumenten dagegen aus: 1. Die Pala von Sassetta aus der gegenüberliegenden Kapelle war als Pendant konzipiert und besaß nie eine Predella. 2. Eine reine Dominikus-Predella paßt ikonographisch nicht unter ein Hauptgeschoßprogramm, in dem Dominikus überhaupt nicht vertreten ist. Sie paßt ebensowenig in eine Kapelle, deren Titelheiliger der Evangelist Johannes ist. 3. Die Gesamtbreite der Predella (240 cm) überragt die des Triptychons (205 cm), was laut Hood bei keiner der Predellen von Fra Angelicos der Fall ist. Diese Argumente Hoods werden durch eine historische Quelle bestätigt, die bisher jedoch noch nicht in diesem Zusammenhang in Betracht gezogen wurde. Baldinucci schreibt 1728 im Zusammenhang mit der *Pala di Cortona* von „fatti di quei Santi“ (gemeint sind die Heiligen des Hauptgeschosses) in der Predella. (Baldinucci (ed. Ranalli), Bd. 1, 1845, S. 419). In der Tat wären Einzelszenen zu den darüberstehenden Heiligen das übliche Predellenprogramm für ein derartiges Triptychon gewesen. Zu welchem Retabel dann jedoch die Dominikus-Predella gehört hat, muß bis auf weiteres unbeantwortet bleiben, ebenso die Frage nach dem Verbleib der von Baldinucci erwähnten, aus Einzelszenen bestehenden Predella.

²⁴³ Siehe: Tabelle 13: Dominikus-Zyklen und -Einzelszenen.

Diesem geht der Disput des Dominikus mit den Häretikern voraus, der als Simultanszene gezeigt wird. Der Heilige beweist den Häretikern ihren Irrglauben und demonstriert ihnen die Macht des wahren Glaubens, als bei der Feuerprobe das Buch des Dominikus aus den Flammen wieder herausspringt, womit die dogmatische Kompetenz des Ordensgründers und die Heiligkeit seiner Lehre bewiesen ist. Außer Fra Angelico (Nr. 37, 40) stellt nur Piero di Cosimo diese Episode in der Predella der *Pala del Pugliese* (Nr. 89) als Einzelszene zu dem darüberstehenden Heiligen dar.

Eine weitere Themengruppe aus der in der *Legenda Aurea* geschilderten Dominikus-Vita sind die Auferweckungswunder, einer der verbreitetsten, kanonisch erzählten Topoi in Heiligenviten. Diese Wunder führen dem Gläubigen den Einfluß des Gebets des Heiligen, der durch seine Fürsprache sogar den Tod überwand, vor Augen. Unter den zahlreichen Auferweckungswundern wird auf Predellen stets die Erweckung des Napoleone Orsini, der bei einem Reitunfall ums Leben gekommen war, ausgewählt. Die Wahl gerade dieses Wunders dürfte sich dadurch erklären, daß Napoleone Orsini eine historische Person war, was der Szene umso mehr Authentizität verleiht. Die Kombination der Szenen des Buchwunders und der Auferweckung des Napoleone Orsini nimmt in beiden erhaltenen Zyklen die Predellenmitte ein, wenn auch auf der Predella der *Louvre-Marienkronung* (Nr. 40) unterbrochen von der Darstellung eines Schmerzensmanns. Das linke Bilderpaar der beiden Predellen zeigt jeweils den Traum von Papst Innozenz III., in dem Dominikus die ins Wanken geratene Lateransbasilika stützt,²⁴⁴ sowie die Szene der beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus, die dem heiligen Ordensgründer in Sankt Peter erschienen. Petrus gab ihm einen Stab und Paulus ein Buch und sie sprachen zu ihm: „Gehe hin und predige durch die Welt, denn du bist von Gott zu diesem Amt ausersehen.“²⁴⁵ Dieses Szenenpaar demonstriert einerseits die Legitimation des Ordensgründers von Seiten der Universalkirche in Gestalt ihres höchsten Vertreters auf Erden, dem Papst, und zudem als Nachfolger der Apostelfürsten, die hier als Ahnherren aller Prediger auftreten. Andererseits hebt die Kombination dieser Szenen auch die im übertragenen Sinne stützende Bedeutung des Ordens für die Kirche, die in der Kraft der Predigt

²⁴⁴ Die Franziskusvita beinhaltet eine ganz ähnliche Traumszene. In dieser älteren, aus dem Jahr 1210 stammenden Legende, träumt Innozenz III., daß Franziskus den Lateran stützt (Celano, II, 17, ed. Grau, 1980, S. 242 Anm. 91). Damit stützt der Ordensgründer stellvertretend für den ganzen Orden und dessen reformierende Kraft die Mutterkirche der Christenheit und den Sitz ihres geistlichen Oberhauptes. Der aus dem Jahr 1215 stammende Bericht zu Dominikus in derselben Rolle lehnt sich an diese franziskanische Legende an und nimmt diese kirchenstützende und -reformierende Funktion nunmehr für den Predigerorden in Anspruch. So wie sich offensichtlich die Legende des Dominikus an der früheren des Franziskus orientiert, verhält es sich auch mit den bildlichen Darstellungen.

gesehen wurde, hervor. Auf der Predella der *Pala di Cortona* (Nr. 37) wird der Aspekt der Legitimation und Amtseinsetzung noch verstärkt durch die Einfügung der Szene der Begegnung der Heiligen Franziskus und Dominikus zwischen die Szenen des Traums und der Erscheinung der Apostelfürsten. Auf wundersame Weise, auf Geheiß Mariens, erkannten sich die beiden Heiligen als Brüder und gemeinsame Streiter, nachdem die Gottesmutter sie beide Christus als Streiter gegen die Häresie anempfahlen hatte.²⁴⁶ Die Aussendung des Dominikus in dieser Funktion genießt also den ausdrücklichen Segen Christi und Mariens.

Das abschließende Szenenpaar der beiden Dominikus-Predellen zeigt das Mahl der von Engeln gespeisten Dominikanermönche sowie den Tod des Heiligen getreu der *Legenda Aurea*.²⁴⁷ Auf der Predella der *Louvre-Marienkronung* (Nr. 40) findet das Mahl der Mönche mit begleitender Lesung von einer Kanzel herab in einem typischen Refektorium statt, so daß der Alltag des Klosters durch das Wunder und die Präsenz der Engel gleichsam überhöht erscheint. In derselben Predella ist die Todesszene gekoppelt mit dem Visionsbild des Priors der Dominikaner in Brescia, der Maria und Christus in der Todesstunde des Dominikus zwei Leitern vom Himmel herablassen sah, auf denen Engel auf- und niederstiegen, damit die Seele des Heiligen direkt in die himmlischen Scharen eingehen könne.²⁴⁸ Dominikus hatte auf dem Sterbebett zwölf seiner Brüder zusammengerufen, die Fra Angelico getreu der *Legenda Aurea*²⁴⁹ alle zwölf um den aufrecht im Bett sitzenden Heiligen versammelt zeigt. Als sei Dominikus schon nicht mehr ganz von dieser Welt, ist das Spruchband mit seinen letzten Worten auf dem Kopf stehend wiedergegeben, als würden sie schon aus den himmlischen Sphären hervorkommen: „CHARITATEM HABETE, UMILITATEM SERVATE, PAUPERTATEM VOLUNTARIAM POSSIDETE“. Dies ist das Vermächtnis des Dominikus an seine Mitbrüder und gleichzeitig wird den Mönchen und dem Betrachter damit Anlaß zu der Hoffnung gegeben, daß derjenige, der diese Gebote befolgt, ebenfalls in den Himmel auffahren werde. Auf der Predella der *Pala di Cortona* (Nr. 37) hingegen sind sehr konventionell lediglich die Exequien des Heiligen dargestellt, deren zentrale Aussage die Trauer der Mitbrüder und die Verehrung des Heiligen ist, gemäß der von Giotto geprägten Bildformel für Heiligen-Exequien. Nur ein Lichtschimmer in den goldenen Wolken deutet hier auf die Himmelserscheinung hin.

²⁴⁵ *Legenda Aurea* (ed. Benz), S. 417.

²⁴⁶ Siehe auch im Kapitel zu Franziskus.

²⁴⁷ *Legenda Aurea* (ed. Benz), S. 421.

²⁴⁸ *Legenda Aurea* (ed. Benz), S. 425.

²⁴⁹ *Legenda Aurea* (ed. Benz), S. 425.

Beide Predellen von Fra Angelico heben, wie sich gezeigt hat, die Bedeutung des Ordens hervor, indem sie die Einsetzung und Bestätigung des heiligen Ordensgründers von Seiten der höchsten Instanzen darstellen, und zwar durch den Papst, durch die Apostelfürsten Petrus und Paulus sowie durch Christus auf die Fürsprache Mariens hin. Darüber hinaus wird in den Predellen die Kraft des Gebets des Heiligen demonstriert, also die Wirksamkeit seiner Fürsprache bei Christus bzw. Gott, die sogar die Häretiker bekehrt. Dominikus' Heiligkeit wird schließlich dadurch anschaulich, daß er schon zu Lebzeiten von Engeln gespeist wird, und seine Seele von Christus und Maria persönlich ins Himmelsreich gehoben wird.

Die Vita des Dominikus wurde in der Monumentalmalerei offensichtlich nicht dargestellt, zumindest ist kein einziger Freskenzyklus überliefert. Es sind auch keine Predellenzyklen aus dem Trecento zur Dominikusvita bekannt, wohl aber eine Vita-Tafel des Heiligen mit acht flankierenden Szenen aus seinem Leben. Dieses Retabel wurde von Francesco Traini im Jahr 1345 für die Pisaner Dominikanerkirche Santa Caterina geschaffen.²⁵⁰ Bis auf die Speisung der Klostersgemeinschaft des Dominikus durch Engel²⁵¹ und die nur in der Predella der *Pala di Cortona* erscheinende Zusammenkunft von Franziskus und Dominikus, finden sich alle Predellenszenen auch auf dieser Vita-Tafel. Dort wird der Zyklus vervollständigt durch die Vision der Giovanna Aza und die Geburt des heiligen Dominikus, sowie die Szene der Rettung von schiffbrüchigen Pilgern, die beide nicht auf den Predellen des Quattrocento vorkommen. In den Szenen zum Lebensende des Dominikus erhalten die beiden Predellendarstellungen eine andere Gewichtung als in der Vita-Tafel. Während die Predella der *Pala di Cortona* die Beweinung kurz nach dem Tod des Heiligen im Kloster zeigt, bei der nur Mönche anwesend sind, wird in der Vita-Tafel das liturgische Ereignis der Exequien mit Bischöfen, Mönchen und Laien, die Abschied von dem Heiligen nehmen geschildert. In der Szene der *Louvre-Marienkrönung* ist weder das eine noch das andere wiedergegeben, sondern vielmehr die letzten Worte des Heiligen, sein Vermächtnis an die Mitbrüder in simultaner Darstellung mit dem Visionsbild der von Christus und Maria vom Himmel herabgelassenen Leitern. Traini hatte dieser Erscheinung eine eigene Szene gewidmet, in der jedoch auch der Prior von Brescia, der diese Vision hat, in seiner Zelle schlafend zu sehen ist und die Seelenfigur des Dominikus am Fuß der Leitern sitzt, um im nächsten Moment hochgezogen zu wer-

²⁵⁰ Dazu Hood, 1993, S. 58.

²⁵¹ Diese Szene nutzte Fra Angelico vor allem bei der Version im Louvre, um ein typisches Mahl mit begleitender Lesung im Refektorium zu zeigen, den Klosteralltag zu spiegeln und ins Wunderbare zu verkehren.

den. Der Vergleich der drei Zyklen macht deutlich, daß allenfalls in der Wahl der Szenen Übereinstimmungen bestehen, nicht jedoch in ihrer jeweiligen Ausformulierung. Fra Angelico schuf ganz neue Bildfindungen, die vor allem in der Predella aus dem Louvre höchst unkonventionell sind und frei verschiedene Elemente der Erzählung in der *Legenda Aurea* kombinieren. Fra Angelico findet hier zum Teil einen ganz neuen Umgang mit dem Bildraum. Seine Architekturen spiegeln in den Wunderszenen zeitgenössisch Vertrautes. Zum Teil sind sie in extremen perspektivischen Verkürzungen wiedergegeben, so beispielsweise das Kirchengebäude, das Dominikus stützt oder die Basilika, in der ihm die Apostelfürsten Stab und Buch überreichen.

Eine außergewöhnliche Einzelszene hat sich auf der Predella der Verkündigung von Fra Angelico für den Hochaltar von San Domenico in Cortona erhalten (Nr. 44). Der Zyklus ist der Marien-Vita gewidmet, was bei einem Dominikaner-Hauptaltar wenig überrascht. Einmalig ist daran jedoch, daß er mit der Übergabe des Ordensgewandes an Dominikus durch die Gottesmutter endet. Die Szene ist in der *Legenda Aurea* im Rahmen der Dominikus-Vita geschildert.²⁵² Dort ist die Übergabe des Ordensgewandes an Dominikus nur als kurze Episode in die Legende von Reginald eingebettet, für dessen Genesung Dominikus sich bei Maria einsetzte, damit jener sein Vorhaben der Predigt im Dienste des Dominikanerordens in die Tat umsetzen könne.

Die in beiden Zyklen von Fra Angelico enthaltene Episode der Erweckung des Napoleone Orsini wird auch in drei repräsentativen Einzelszenen aufgegriffen, ohne daß sich diese Darstellungen jedoch noch an Fra Angelico orientieren würden.²⁵³ Selbst dessen Schüler Benozzo Gozzoli findet eine ganz neue Bildformulierung für die Szene und orientiert sich nicht an seinem Lehrer (Nr. 70). Seine Szene zeichnet sich durch zeitgenössische Architekturen, eine Renaissance-Portikus und eine gotische Kirche aus sowie durch eine große „varietas“ der Reaktionen auf das Wunder. Im Hintergrund ist ein steigendes Pferd und ein zu dem Verunglückten eilender Knecht zu sehen, die stark an die wenige Jahre zuvor für den Palazzo Medici entstandenen Schlachtenbilder Uccellos erinnern.²⁵⁴ In derselben, rund 25 Jahre später

²⁵² *Legenda Aurea* (ed. Benz), S. 420.

²⁵³ Es handelt sich um folgende Fassungen: Benozzo Gozzoli, *San Pier Maggiore-Retabel*, 1460 (Nr. 51) / Benozzo Gozzoli, *Pala della Purificazione*, 1461 (Nr. 70) / Bartolomeo di Giovanni, ca. 1485, *San Marco-Pala* von Domenico Ghirlandaio (Nr. 90).

²⁵⁴ Serie zur Schlacht von San Romano, um 1445: Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 479 / London, National Gallery, Inv. Nr. 583 / Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. M.I. 469.

entstandenen Szene von Bartolomeo di Giovanni gibt es diese „varietas“ nicht mehr, vielmehr besteht die Reaktion auf das Wunder einhellig im Gebet und der Verehrung des Heiligen (Nr. 90). Hinzu kommt eine entschiedene Verknappung des Bildpersonals in der späteren Szene, ebenso eine Abstrahierung in der Darstellung der Bildarchitektur, die bei Fra Angelico und auch bei Benozzo Gozzoli noch höchst detailfreudig und artikuliert war. Alle genannten Aspekte sind zeittypische Entwicklungen in der Predellenmalerei, die in diesem Fall jedoch besonders charakteristisch zu Tage treten.

Die gleichen Merkmale sind auch in der Szene des Disputs zwischen Dominikus und den Häretikern, der mit dem Buchwunder endet, festzustellen. Siedelte Fra Angelico die Szene noch in einer zeitgenössischen Architektur an (Nr. 37, 40), so spielt die Szene auf Piero di Cosimos rund 50 Jahre später entstandenen *Pala del Pugliese* vor einer zeitlosen Fernlandschaft (Nr. 89). Fra Angelico teilte die Szene in die zwei Episoden der Übergabe des Buches an einen Häretiker vor dessen Haus einerseits und der in einem Innenraum spielenden Feuerprobe im Kreise der Häretiker andererseits. Die Reaktion auf das Wunder stellte Fra Angelico in vielfältigen Varianten dar. Bei Piero di Cosimo hingegen stehen sich die beiden Gruppen, Dominikus und seine Anhänger sowie die Häretikergruppe in einer streng symmetrischen Bildkomposition gegenüber. Zwischen den beiden Gruppen lodert in der Bildmitte ein Feuer, in dem ein häretisches Buch gerade verbrennt, während das des Dominikus herausspringt und zwar genau so hoch, daß es wie von einem Schrein umfassen vor einem ziboriumartigen Tempietto, der im Bildmittelgrund steht, erscheint. Die Szene hat in ihrem streng konstruierten Bildaufbau stark hieratischen und kaum erzählerischen Charakter. Es geht nur am Rande um den historischen Ablauf des Wunders des Dominikus, im Bildzentrum steht vielmehr die Überhöhung des heiligen Buches. Entsprechend zeitlos ist die Szene situiert.

3.2.1.5. Augustinus

Augustinus ist neben Hieronymus der einzige auf Predellen dargestellte Kirchenvater. Im Gegensatz zu diesem sind Augustinus jedoch keine eigenen Predellenzyklen, aber acht Einzelszenen gewidmet. Elfmal tritt er zudem im Hauptregister eines der untersuchten Retabel auf. Augustinus war offensichtlich bei weitem nicht so gut für unterschiedliche Gruppen von Gläubigen zu instrumentalisieren wie Hieronymus. Die Einzelszenen stellen alle seine theologische Bedeutung als Kirchenlehrer heraus und behandeln dogmatische Themen, insbe-

sondere seine Trinitätslehre.²⁵⁵ Auf Predellen wird entweder seine Trinitätsvision dargestellt²⁵⁶ oder die Begegnung des Heiligen mit dem Kind am Meer,²⁵⁷ das mit einem goldenen Löffel versucht, das Meer auszuschöpfen. Auf die verwunderte Frage des Augustinus nach seiner Absicht, erklärt es, sein Unterfangen sei genauso unmöglich und sinnlos, wie der Versuch, das Mysterium der Trinität ergründen zu wollen. In Filippo Lippis Fassung dieser Szene (Nr. 66) lehnt der als Bischof gekleidete Kirchenvater Halt suchend an seinem Schreibpult. Die Augen hat er niedergeschlagen und blickt keineswegs direkt auf das Kind zu seinen Füßen. Deshalb ist auch seine linke Hand wie suchend ausgestreckt. Die Landschaft, in der das Kind an einem Wasserlauf und nicht am Meer gezeigt wird, visualisiert Lippi nur für den Betrachter als „reale“ Szene, während sie für den Kirchenvater lediglich ein inneres Bild, eine Vision, ist. Der Knabe mit Heiligenschein schaut zu Augustinus auf und weist mit der Hand auf einen Dreikopf im Strahlenkranz in der rechten oberen Bildecke, die Bildformel für die Dreieinigkeit. Ganz anders zeigt Botticelli die Begegnung des Kindes mit dem Heiligen im *Barnaba-Retabel* (Nr. 92). Auch hier ist Augustinus in vollem Bischofsornat zu sehen, doch spielt die Szene nun tatsächlich am Meer und weder das Schreibpult noch der Dreikopf sind zu sehen, wodurch die offensichtlichen Realitätsbrüche der Szene Filippo Lippis vermieden sind. Doch hat Botticelli von seinem Lehrer den Visionscharakter der Szene übernommen, verbildlicht in den auch hier niedergeschlagenen Augen des Augustinus und derselben tastenden Geste seiner Hand, die schon sein Lehrer dargestellt hatte. Durch die naturalistische, gelungen dargestellte Spiegelung des Kindes im Wasser wird der Szene jedoch der Charakter eines realen Ereignisses verliehen, der in der Darstellung einer Vision paradox erscheint.²⁵⁸

Sollte Augustinus in seiner Rolle als Kirchenvater dargestellt werden, so zeigte man ihn, ebenso wie auch Hieronymus, beim Verfassen seiner Schriften im „studiolo“.²⁵⁹ Filippo Lippi

²⁵⁵ Nach Augustinus sind „die drei Seelenkräfte Gedächtnis, Vernunft und Wille (memoria, intelligentia und voluntas) so von Natur durch Gott geschaffen, daß sie zur analogen Erkenntnis der drei göttlichen Personen dienen. [...] Während Augustin nicht je eine Seelenkraft je einer Person der Trinität zuordnet, wenn auch die Memoria bei ihm am ehesten eine Affinität zu Gott dem Vater hat, zeigt die Tradition sein kompliziertes Gedankengefüge später gern dahingehend vereinfacht, daß die Memoria mit dem Vater, die Intelligentia mit dem Sohn und die Voluntas mit dem Heiligen Geist verbunden wird.“ (Ohly, 1984, S. 34f.)

²⁵⁶ Nur auf dem *Barbadori-Retabel* von Filippo Lippi aus den Jahren 1437–1439 tritt diese Szene auf. (Nr. 47)

²⁵⁷ Die Szene ist auf den Predellen der *Pistoia-Trinitäts-Pala* von Filippo Lippi aus den Jahren 1458–1460 (Nr. 66) und auf der des *Barnaba-Retabel*, das Botticelli um 1486 malte, dargestellt (Nr. 92). Augustinus war der Schutzpatron der Theologen. Aus diesem Grund und wegen seiner Trinitätslehre ließ ihn beispielsweise die Compagnia dei Preti della SS. Trinità in Pistoia, eine Kongregation von Säkularkanonikern, auf dem genannten Retabel abbilden.

²⁵⁸ In den Acta Sanctorum (Bd. XL, Augustus VI, Dies XXVIII, S. 357) wird Petrus de Natalibus' Catalogus Sanctorum, lib. 7, cap. 128 zitiert, in dem diese Erscheinung Christi beschrieben ist.

²⁵⁹ *Sant'Eligio-Marienkrönung* von Botticelli, 1488–1490 (Nr. 98).

verband auf dem *Barbadori-Retabel* die beiden Themen zu einer Szene (Nr. 47). Der Kirchenvater hält im „studiolo“ beim Schreiben inne, als ihm in einer Vision die Dreieinigkeit in Form eines von Strahlen umgebenen Dreikopfs erscheint. Sein Herz ist von drei Pfeilen durchbohrt. Dem entspricht die Schilderung seiner Bekehrung zum christlichen Glauben in der *Legenda Aurea*, die sich eng an die Bekenntnisse des Augustinus anlehnt.²⁶⁰ Dort ist auch die Rede vom Pfeil der Liebe, mit dem Gott sein Herz traf, und von „spitzen Pfeilen“, die ihn verwundeten und ihn mit der göttlichen Wahrheit erfüllten.²⁶¹ Filippo Lippi gibt dieser Szene historischen Charakter, indem er einen Mönch ehrfurchtsvoll und erschreckt den Raum betreten läßt, in dem der entrückte Heilige sitzt. Botticelli zeigte Augustinus ebenfalls im „studiolo“ (Nr. 98), doch hat der Kirchenvater in diesem Fall nur die Hand auf sein Herz gelegt und neigt melancholisch den Kopf, als horche er in sich hinein. Der Gegenstand seiner Vision wird nicht visualisiert.²⁶² Auf Zeugenfiguren verzichtet Botticelli, nicht jedoch auf die stillebenartige Ausgestaltung des „studiolo“, in dem unzählige Bücher aus dem Regal quellen, um die außerordentliche Gelehrtheit des Augustinus zu betonen. Eine ausdrückliche Ansiedlung der Szene im klösterlichen Kontext wie im *Barbadori-Retabel* entfällt bei Botticelli, obwohl Augustinus in beiden Darstellungen im Ordensgewand erscheint: Auf dem *Barbadori-Retabel* in dem der Augustiner-Eremiten von Santo Spirito, auf Botticellis Marienkrönung im Gewand der Dominikaner von Sant’Eligio, für die die Retabel jeweils bestimmt waren. Die Bildfindungen von Filippo Lippi und Botticelli sind höchst originelle Neuschöpfungen, eigens geschaffen für diese Predellenszenen. Bezüge zu dem großen Augustinus-Freskenzyklus von Benozzo Gozzoli im Chor von Sant’Agostino in San Gimignano aus den Jahren 1464–1465 bestehen nicht.²⁶³

Eine ungewöhnliche Einzelszene zur Vita des Augustinus hat sich in Santo Spirito in der Predella der *Corbinelli-Sacra Conversazione* von Cosimo Rosselli erhalten (Nr. 85). Die Szene wird in der Literatur fälschlicherweise als Predigt des Augustinus bezeichnet,²⁶⁴ doch handelt es sich um die Bekehrung des Augustinus durch den Mailänder Bischof Ambrosius. Augustinus erscheint hier im Gewand des Gelehrten im Disput mit Ambrosius.²⁶⁵ Seitlich kniet

²⁶⁰ Siehe: Augustinus, *Confessiones* IX, cap. II und III.

²⁶¹ *Legenda Aurea* (ed. Benz), S. 491f.

²⁶² Ebensowenig visualisiert Botticelli auf derselben Predella die Vision des Johannes auf Pathmos für den Betrachter.

²⁶³ Andere, früher als die genannten Predellenszenen entstandene Augustinus-Zyklen, die als Vorlagen für Filippo Lippi oder Botticelli hätten dienen können, sind mir nicht bekannt.

²⁶⁴ Paatz, Bd. 5, 1953, S. 144.

²⁶⁵ Die Bekehrungsszene ist ausführlich in der *Legenda Aurea* geschildert. (*Legenda Aurea* (ed. Benz), S. 489)

Monika, die Mutter des Augustinus, und betet für die Bekehrung ihres Sohnes.²⁶⁶ Die Szene ist, wie in der Entstehungszeit des Retabels 1482 üblich, vor einem durchlaufenden, nicht der Legende entsprechenden Landschaftshintergrund dargestellt. Zudem wird das Bittgebet der Mutter um die Bekehrung des Sohnes in der *Legenda Aurea* nicht in unmittelbarem Kontext mit der Bekehrungsszene geschildert. Es handelt sich also um eine a-historische Zusammenstellung von verschiedenen Elementen der Legende. Auch die flankierenden Figurengruppen typischer zeitgenössischer Zeugen stellen eine Abweichung von der Erzählung dar.

3.2.1.6. Zwischenresümee: Ordensgründer und Kirchenväter

Rund ein Viertel der untersuchten Predellenzyklen, und damit die größte Teilgruppe, sind Ordensgründern und Kirchenvätern in ihrer Rolle als Ordenspatronen gewidmet. Auffällig ist dabei, daß sich Predellenzyklen vor allem zu den jüngeren Ordensgründern, Franziskus und Dominikus, in deren Orden sich im Quattrocento eine starke Observanzbewegung herausbildete, sowie zu Hieronymus, dem Patron der im Quattrocento gegründeten Hieronymiten, andererseits aber auch zu Benedikt, dem Patron der im 11. Jahrhundert gegründeten Kamaldulenser, erhalten haben. Nicht erhalten, aber durch Vasari schriftlich überliefert ist ein Zyklus zur Vita des Giovanni Gualberto, der den 1055 päpstlich anerkannten Orden der Vallombrosaner gründete.²⁶⁷ Wie sich gezeigt hat, folgen die Zyklen zu Ordensgründerviten keinerlei Schema und setzen sich im Vergleich mit anderen Heiligenviten nur in geringem Maß aus Topoi zusammen. Im Mittelpunkt der Franziskus-Darstellung auf Predellen steht eindeutig seine Stigmatisierung, seine „*imitatio Christi*“. Er wird zu einem „alter Christus“ stilisiert. Bei Hieronymus wiederum steht ähnlich wie bei Franziskus die persönliche „*virtus*“ im Vordergrund, die sich in seinem asketischen Lebensstil und vor allem seiner lebenslangen Buße äußerte. Dominikus hingegen wird auf Predellen nicht so sehr als heiliges Exemplum stilisiert, sondern vielmehr stellen die Szenen aus seiner Vita in den Predellenzyklen, aber auch

²⁶⁶ Diese in der Forschung bisher nicht vorgeschlagene Identifizierung der Figuren wird durch einen Vergleich mit der Predella des *Monika-Retabels* von Francesco Botticini (Nr. 93), ebenfalls in Santo Spirito bestätigt. Hier trägt Augustinus bei der Abfahrt nach Ostia dasselbe rote Gelehrtengegend und Monika wird in demselben schwarzen Nonnengewand gezeigt. Die der Vita Monikas gewidmete Predella des Retabels von Botticini, auf dessen Haupttafel Monika ihren Nonnen die Regel übergibt, zeigt auch die Abfahrt des Heiligen nach Rom sowie die Darstellung von Mutter und Sohn in Ostia, die ansonsten nur in dem monumental Freskenzyklus von Benozzo Gozzolis in San Gimignano zu finden sind. Die Fresken Benozzos dienten Botticini jedoch nicht als Vorbild für seine Predellenszenen.

²⁶⁷ Vasari, 1568 (ed. Bettarini / Barocchi), Bd. 4, 1976, S. 118. Vasari überliefert jedoch bedauerlicherweise, wie so häufig, weder, wieviele noch welche Szenen aus der Vita des Heiligen auf der Predella dargestellt waren. Nur eine einzige Einzelszene zur Vita des Giovanni Gualberto ist innerhalb des Corpus erhalten, und zwar in der Predella der von Andrea del Sarto stammenden *Pala Vallombrosana* (Nr. 127), dem Hochaltarbild des Romitorio delle Celle in Vallombrosa. Die Szene zeigt, wie Johannes Gualbertus der Feuerprobe des Petrus Igneus beiwohnt.

die Einzelszenen stellvertretend die Sendung des Ordens und dessen Legitimation, mit anderen Worten die dominikanische „traditio“, dar. Benedikt wird als wundertätiger Abt gezeigt, der durch seine fürsorgliche Leitung die Klostersgemeinschaft schützend zusammenhält. In Einzelszenen sind vor allem Franziskus und Hieronymus vertreten. Sie wurden beide als „breitenwirksame“, auch außerhalb der Klostermauern bedeutsame heilige Exempla gezeigt, während die übrigen Ordensgründer und Verfasser von Klosterregeln hauptsächlich innerhalb des Klosterkontexts relevant waren und entsprechend selten in Einzelszenen von Predellen auftraten. Einer der wenigen spezifischen Topoi von Ordensgründer-Viten ist die Übergabe der Ordensregel bzw. deren Anerkennung durch den Papst. Sie wurde jedoch wider Erwarten nur zweifach auf Predellen dargestellt und auch erst in den späteren Zyklen, ab den 1470er Jahren.²⁶⁸

Vor allem bei Predellenprogrammen zur Vita von Ordensgründern gab es keinen Kanon. Sie waren vielmehr individuell auf die Bedingungen der einzelnen Klöster abgestimmt und wurden auf die oben genannten Aussagen zugespielt.

3.2.2. Apostel und Evangelisten

Als Zeitzeugen Christi, die von ihm zur Nachfolge berufen wurden, sind die Apostel eine besonders wichtige Gruppe von Heiligen. Sie wurden von Christus als seine Jünger auserwählt und zur Mission ausgesandt, um seine Botschaft zu verbreiten. Bedenkt man, wie wichtig das apostolische Ideal, das Leben wie in der Urkirche ohne Besitz, dessen Hauptinhalt das Verkündigen des Glaubens war, gerade den Prediger- und Mendikanten-Orden und den Wanderpredigern war, so überrascht die Tatsache, daß nur verhältnismäßig wenige der untersuchten Predellen den Aposteln gewidmet sind. Zumindest in eigenen Zyklen treten sie mit nur sieben überlieferten Beispielen eher selten auf.

Dem Apostel Andreas sind als einzigem zwei Predellenzyklen gewidmet,²⁶⁹ während den übrigen, dem Bruder des Andreas und Apostelfürsten Petrus,²⁷⁰ sowie den Evangelisten

²⁶⁸ Neri di Bicci beginnt auf der *Badia a Ruoti-Marienkrönung* (Nr. 76) die Predellenerzählung mit der Übergabe der Ordensregel von Benedikt an Romuald. Die erste Szene von Cosimo Rossellis Franziskuszyklus in der Predella des *Sant’Ambrogio-Retabels* (Nr. 106) zeigt die Bestätigung der Ordensregel des heiligen Franziskus durch Papst Innozenz III.

²⁶⁹ *Sant’Andrea a Ripalta-Pala* von Andrea di Giusto, 1436 (Nr. 45) / *Canneto-Retabel* von Neri di Bicci, 1452 (Nr. 60).

²⁷⁰ Von Giovanni dal Pontes um 1424 entstandenem Retabel vom Hochaltar der Florentiner Kirche San Pier Scheraggio ist nur noch die Predella mit Szenen aus der Vita Petri erhalten. (Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 1620) Dort sind die Befreiung Petri aus dem Gefängnis, die Kathedra Petri und dessen Kreuzigung dargestellt. Die ebenfalls von diesem Retabel stammenden Heiligenpaare Thomas und Jakobus Minor, Lukas und Jakobus Major, Andreas und der Evangelist Johannes sowie Matthäus und Philippus stammen

Johannes,²⁷¹ Markus²⁷² und Matthäus²⁷³ jeweils nur ein einziger Predellenzyklus gewidmet sind.²⁷⁴ Die Vita der übrigen Apostel wird auf Predellen überhaupt nicht in zyklischer Form dargestellt, sondern allenfalls in Einzelszenen. Die in diesem Retabelregister erhaltenen Apostelzyklen entstanden alle in der ersten Hälfte des Quattrocento. In ihnen werden fast immer die Berufung oder die Bekehrung des jeweiligen Apostels, sein Martyrium, sowie Predigt- oder Taufszenen geschildert. Aus diesen spezifischen Topoi setzen sich alle erhaltenen Apostelzyklen zusammen. Mir ist nur ein einziger Predellenzyklus bekannt, der eine wirkliche Ausnahme von dem genannten Darstellungsschema für Apostelviten bildet. Es handelt sich um einen Zyklus zur Vita des Apostels Thomas Didymus,²⁷⁵ der zeitlich wie thematisch einen einmaligen Sonderfall darstellt, denn hier wird in zehn Szenen die Mission des Apostels in Indien geschildert. Auf diese Weise wird der historisch einmalige Charakter der Ereignisse betont. Dieser Thomas-Zyklus ist der einzige Apostelzyklus aus der zweiten Jahrhunderthälfte des Quattrocento und konnte sich wohl deshalb von den Darstellungskonventionen der früheren Zyklen lösen, in denen keine konkreten Predigten, Bekehrungen oder Taufen gezeigt wurden, sondern vielmehr verallgemeinernd die Aufgabe des Apostels an und für sich, in idealer Weise dargestellt wurde.

3.2.2.1. Andreas

Im oben angesprochenen Sinne kanonisch für einen Apostelzyklus auf Predellen ist die Darstellung der Andreas-Vita auf dem *Sant'Andrea a Ripalta-Retabel* von Andrea di Giusto (Nr. 45). Das erste der drei Bildfelder zeigt die Berufung des Bruderpaars Andreas und Petrus. Im mittleren Bildfeld sind eine Predigt des Andreas und eine von ihm durchgeführte Taufe dargestellt. Im Zentrum der Predella steht folglich die Darstellung der Hauptaufgaben der Apostel, und zwar die Predigt und implizit die Bekehrung sowie die Taufe von gerade Bekehrten als Zeichen ihrer Aufnahme in die Kirche. Das rechte Bildfeld zeigt ebenfalls zwei

bestimmt nicht von der Predella, sondern von den Seitenpilastern, denn eine derartige Szenentrennung war in Predellen unüblich und zudem sind die Heiligenpaare jeweils in einem Vierpaßfeld abgebildet, was für Seitenpilastern charakteristisch ist. (Sframeli, in: Ausst. Kat. Florenz 1990,1, S. 176; Bellosi, in: Berti (Hg.), 1979, S. 303) Diese Predella wird im folgenden als San Pier Scheraggio-Predella bezeichnet. (Abb. 3)

²⁷¹ *Johannes-Triptychon* von Giovanni dal Ponte, um 1410–20 (Nr. 8).

²⁷² *Linaiuoli-Tabernakel* von Fra Angelico, um 1433–35 (Nr. 38).

²⁷³ Untere Predella der *Prato-Marienkronung* von Pietro di Miniato, 1413 (Nr. 9).

²⁷⁴ Siehe: Tabelle 14: Apostel-Zyklen.

²⁷⁵ Avening (Gloucestershire), Viscount Lee of Fareham Collection, Abb. Fototeca Berenson, Villa I Tatti. Thomas Didymus war in Florenz der heilige Patron des Magistrato dei sei della Mercanzia (Kaftal, 1952, Sp. 969) Ob zu den Sei della Mercanzia ein Bezug besteht, ist jedoch nicht nachweisbar. Vielmehr liegt der Bestimmungsort dieser Predella völlig im Dunkeln. Sie entstand in den 1480er Jahren in der Schule Filippino Lippis und ist ohne Restretabel überliefert.

Szenen, und zwar die Standhaftigkeit des Andreas vor dem Richter sowie sein anschließendes Martyrium, die Kreuzigung. Die erste Szene hat ihre Vorlage in der Monumentalmalerei in einem Fresko der Brancacci-Kapelle von Masolino. Dort befand sich in der Lünette die heute verlorene Szene der Berufung von Petrus und Andreas.²⁷⁶ Andrea di Giusto hat die Szene Masolinos bis auf die Stadt im Hintergrund, die Fischer am anderen Ufer des Sees sowie den Angler in der linken unteren Bildecke kopiert. Auf die genannten Details wird in der Predellendarstellung verzichtet, um in dem verhältnismäßig niedrigen und breiten Bildfeld die Figuren möglichst groß abbilden zu können und ihnen trotz des kleinen Formats die Monumentalität der Vorbilder zu erhalten, ein Paradoxon, das jedoch in dieser direkt an Masolino angelehnten Szene verhältnismäßig gut gelingt. Dagegen weisen die Szenen der Verurteilung und der Kreuzigung, die in den Fresken kein direktes Vorbild finden, die für Predellen typische Kleinteiligkeit auf.²⁷⁷ Die folgenden Szenen mit der Predigt und der Taufe zeigen nur noch in der Anordnung der Gruppen bei der Predigt bzw. in der Figur des Taufenden Anklänge an die Predigt- bzw. Taufszene in der Brancacci-Kapelle. Ebenfalls durch diese Fresken angeregt, verzichtete Andrea di Giusto in seiner Predella auf den Goldgrund, der in den übrigen Retabelregistern noch vorherrscht, und siedelte die einzelnen Episoden vor einer hinter allen Szenen durchlaufenden Bergkulisse mit einer sehr hochgelegten Horizontlinie an.²⁷⁸

Der zweite erhaltene Andreas-Zyklus umfaßt nur zwei Szenen und befindet sich auf Neri di Biccis 1452 datiertem *Canneto-Retabel* (Nr. 60). Neri kopierte ebenfalls die Szene der Apostelberufung aus der Lünette von Masolino, jedoch auf recht niedrigem künstlerischen Niveau. Die zweite Predellenszene des *Canneto-Retabels* zeigt die Kreuzigung des Andreas. Während Andrea di Giusto für eine Simultandarstellung das Bildfeld geteilt hatte und die Verurteilung durch den Kaiser neben der Kreuzigung zeigte, entfällt die erste Episode im stark verkürzten Zyklus des Neri. Andrea di Giusto zeigte getreu der *Legenda Aurea* die Lichterscheinung beim Tod des Apostels und die Frau des Egeas, die am Kreuzesfuß den Tod des Heiligen beweint. Diese weinende Frau am Kreuzesfuß ähnelt stark den Darstellungen der Maria Magdalena am Fuß des Kreuzes Christi. Nicht zuletzt durch diese Figur gleicht Andrea di

²⁷⁶ Das Fresko ist in einer Federzeichnung des frühen 17. Jahrhunderts überliefert. (Joannides, 1993, S. 322–333, Abb. Pl. 263)

²⁷⁷ In der Predella findet auch eine geringfügige Umbewertung gegenüber dem Fresko statt. Christus und der vor ihm kniende Andreas bilden hier nämlich eine in sich geschlossene Gruppe, da das Boot mit Petrus in der Predella noch weiter entfernt ist als in der Nachzeichnung nach dem Fresko. Auf diese Weise wird in der Predella die Betonung von Petrus auf Andreas verschoben.

Giusto die Szene der Darstellungstradition der Kreuzigung Christi an. Damit setzt er wörtlich die Textvorlage der *Legenda Aurea* um, in der die „imitatio Christi“ durch den Apostel, der das Martyrium regelrecht suchte, genau beschrieben ist.²⁷⁹ Neri di Bicci kopierte die Kreuzigungsszene Giustos fast getreu, wobei er die Komposition leicht dehnt, um sie dem breiteren Bildformat anzupassen.

Die Kreuzigung des Andreas tritt noch ein weiteres Mal in einer Einzelszene in der Predella des *Sakraments-Tabernakels* aus Sant'Andrea in Empoli auf, das Francesco Botticini Ende des Quattrocento malte (Nr. 88). Die Frau des Egeas ist dort durch ein hermelinbesetztes, rotes Gewand als Herrscherin charakterisiert, während davor zu Füßen des Kreuzes eine Frau kniet, die einer Mariendarstellung angeglichen ist, sowie eine Nonne. Alle drei Frauen beten auf Knien zu dem Heiligen am Kreuz. Wie auf Martyrienszenen üblich, erscheint der thronende Herrscher im Bild und ordnet das Martyrium an. So auch in diesem Fall, doch ist hier getreu der *Legenda Aurea* hinter dem thronenden Egeas das aufgebrachte Volk dargestellt, daß den Herrscher wegen des Urteils bedrohte. Botticini zeigt den Moment, in dem die Anordnung des Egeas, Andreas vom Kreuz zu nehmen, dadurch verhindert wird, daß dem Henkersknecht die Arme lahm werden. Die entsetzte Figur des Henkers, die sich schreiend zu dem Herrscher umwendet und die lahmen Arme reckt, ruft bei dem vor dem Herrscher sitzenden Beamten seinerseits Entsetzen aus. In dieser Szene hat Botticini die einzelnen Figuren durch ein dichtes Reaktionsgeflecht miteinander verbunden, so daß eine echte „historia“ in Albertis Sinne entsteht. Die Bildformulierung bedient sich zwar traditioneller Topoi, ist aber durch zusätzliche Details und die ganz individuelle Verbindung der Topoi dennoch innovativ.

Eigens dem Andreas gewidmete Zyklen gab es weder in der Monumentalmalerei noch in der trecentesken Predellenmalerei, weshalb Andrea di Giusto in seinem Andreas-Zyklus auf die Szenen aus Petruszyklen zurückgreifen mußte, an denen auch Andreas teilhatte, wie die Apostelberufung. Die Kreuzigung wurde derjenigen Christi angeglichen, für die es eine klar entwickelte Ikonographie gab. Die Szenen der Predigt bzw. der Verurteilung sind Topoi in Heiligenviten, die als Topos unabhängig von der Figur des jeweiligen Heiligen ebenfalls eine klar festgeschriebene Ikonographie besaßen und deshalb kein konkretes Vorbild erforderten.

²⁷⁸ Das Phänomen des Goldgrundes auf der Haupttafel und der naturalistischen Landschaftsdarstellung mit blauem Himmel in der Predella war erstmals bei Gentile da Fabrianos *Strozzi-Epiphanie* zu beobachten (Nr. 14).

²⁷⁹ *Legenda Aurea* (ed. Benz), S. 15–18.

3.2.2.2. Petrus

Der am häufigsten auf Predellen dargestellte Apostel ist Petrus, der Apostelfürst und erste Papst, der von Christus nach Italien ausgesandt wurde, um dort als „Menschenfischer“ zu wirken. Ihm hatte Christus die Schlüssel des Himmelreichs übergeben, damit er den Seelen Einlaß ins Paradies gewähre und zu ihm sprach er: „Du bist Petrus, und auf diesen Felsen will ich meine Kirche bauen.“²⁸⁰ Auch auf Haupttafeln erscheint Petrus von allen Heiligen immerhin am zweithäufigsten hinter Johannes dem Täufer.²⁸¹ Die Vita des Petrus gliedert sich gemäß seinen Aufenthaltsorten in drei Abschnitte, Jerusalem, Antiochia und Rom. Jedem dieser drei Lebensabschnitte gehört eines der Kirchenfeste zu Ehren Petri an.

Aus dem Trecento ist ein auch für das Quattrocento bedeutsamer Petruszyklus erhalten, der sich gemäß dieser Kirchenfeste gliedert. Es handelt sich um die Predella des Hochaltars von San Pier Maggiore in Florenz, die von Jacopo di Cione und dessen Werkstatt in den 1370er Jahren gemalt wurde.²⁸² Der Jerusalemer Zeit, also dem Fest von Sankt Petrus in Vinculis, sind die ersten beiden Predellenszenen gewidmet. Dargestellt ist die Gefangennahme Petri auf Befehl des Herodes und seine Befreiung aus dem Kerker durch einen Engel.²⁸³ Dem Lebensabschnitt in Antiochia gehört die Petri-Stuhl-Feier an. Petrus bekehrte die gesamte Bevölkerung von Antiochia und allen voran den dortigen Stadthalter Theophilus durch die Erweckung von dessen Sohn, worauf der Apostelfürst zum Bischof der Stadt erhoben wird. Den Bischofsthron von Antiochia hatte Petrus sieben Jahre inne.²⁸⁴ In der trecentesken Predella von San Pier Maggiore sind die Erweckung des Stadthaltersohns sowie die Kathedra Petri als mittleres, in Antiochia spielendes Szenenpaar wiedergegeben. In Rom erlitt Petrus das Martyrium, das an seinem Namenstag von der Kirche gefeiert wird. Aus dieser römischen Zeit sind

²⁸⁰ Matthäus, 16,18.

²⁸¹ Der Täufer tritt auf 46 Haupttafeln des Corpus auf, Petrus auf 30.

²⁸² Gefangennahme Petri (Providence R.I., Rhode Island School of Design, Museum of Art, Inv. Nr. 103) / Befreiung Petri aus dem Kerker (Philadelphia, John G. Johnson Collection, Inv. Nr. 4) / Petrus erweckt den Sohn des Theophilus und Kathedra Petri (Rom, Pinacoteca Vaticana, Inv. Nr. 113 und 107) / Letztes Treffen von Peter und Paul in Rom (ehem. Lugano, Castagnola, Sammlung Schloss Rohoncz) / Kreuzigung Petri (Rom, Pinacoteca Vaticana, Inv. Nr. 2104) / auf dem rechten Pilastersockel: Enthauptung Pauli und dessen Erscheinung vor Plautilla (Mailand Galleria Edmondo Sacerdoti). Zu dem Retabel ausführlich: Offner / Steinweg, Section IV, Vol. III, 1965, S. 31–38, Pl. III; III¹; N¹; S. 50–70 und Pl. III²³⁻³¹ zu den Tafeln der Predella, und Ausst. Kat. London 1989, S. 156–189.

²⁸³ Legenda Aurea (ed. Benz), S. 404.

²⁸⁴ In der Legenda Aurea heißt es dazu: „Die Kirche feierte nur jene erste Erhöhung [die in Antiochia], weil damals die Kirchenfürsten zuerst an Sitz, Gewalt und Namen erhöht wurden.“ Die 25 Jahre, die er den römischen Papstthron innehatte, wurden hingegen nicht durch ein Fest geehrt. (Legenda Aurea (ed. Benz), S. 162)

in der genannten Predella das letzte Treffen von Petrus und Paulus vor ihrer Hinrichtung sowie die Kreuzigung Petri dargestellt.²⁸⁵

Der einzige aus dem Quattrocento stammende Predellenzyklus zur Vita Petri wurde wahrscheinlich im Jahr 1424 von Giovanni dal Ponte für den Hochaltar von San Pier Scheraggio gemalt (Abb. 3).²⁸⁶ Giovanni dal Ponte orientierte sich weitgehend an der rund 50 Jahre älteren Predella von Jacopo di Cione, doch reduzierte er die Anzahl der Szenen auf die Hälfte. Es kommen nur noch die tatsächlichen Festtagsszenen zur Darstellung, die Befreiung aus dem Kerker, die Kathedra Petri und seine Kreuzigung.

Die häufigste Predellenszene aus der Petrusvita ist sein Martyrium, die umgekehrte Kreuzigung,²⁸⁷ die er selbst wünschte, nachdem Christus dem Fliehenden auf die Frage „Domine quo vadis?“ geantwortet hatte „Um mich nochmals kreuzigen zu lassen“ und ihn damit zum Bekenntnis und zum Martyrium bewegte.²⁸⁸ Dieses Martyrium stellt die weitestgehend mögliche „imitatio Christi“ dar, zu der Petrus nach verschiedensten Anfechtungen seines Glaubens und dreimaliger Verleugnungen Christi kam. Petrus erlitt das Martyrium zwischen den beiden Pyramiden in Rom, die als konkrete Ortsangabe in allen Darstellungen des Themas wiedergegeben sind, beginnend mit der Predella aus San Pier Maggiore von Jacopo di Cione. Üblicherweise ist das Kreuz auch auf den Predellen des Quattrocento wie dort parallel zur Bildebene am vorderen Bildrand aufgestellt, so daß die Szene reliefartig flach erscheint. Schon Pietro di Miniato bemühte sich im Jahr 1413 (Nr. 9) um die Illusion von Raamtiefe, indem er die beiden Pyramiden in empirischer Perspektive wiedergab und die Figuren davor in den Bildraum staffelte, während Masaccio die Pyramiden wie zwei Portalpfeiler seitlich plazierte und die Tiefe des Raums dadurch betont, daß sich die Henkersknechte beim Annageln der Hände des Heiligen nachgerade aus dem Bildraum herausbeugen (Nr. 25). Dieses raumgreifende Motiv findet sich schon bei Jacopo di Cione, doch durch die plastische Körperdarstellung und die perspektivische Verkürzung der Figuren Masaccios wirkt es erst im Quattrocento

²⁸⁵ Legenda Aurea (ed. Benz), S. 334.

²⁸⁶ Dargestellt sind auf der San Pier Scheraggio-Predella folgende Szenen: Die Befreiung Petri aus dem Kerker durch einen Engel, die Kathedra Petri sowie dessen Kreuzigung.

²⁸⁷ Pietro di Miniato, *Prato-Marienkronung*, 1413 (Nr. 9) / Giovanni dal Ponte, *San Pier Scheraggio-Predella*, 1424 (Abb. 3) / Masaccio, *Pisa-Retabel*, 1426 (Nr. 25) / Bicci di Lorenzo, *Castel San Niccolò-Triptychon*, um 1440–1450 (Nr. 50) / Ridolfo del Ghirlandaio, *Lucardo-Retabel*, um 1520–1530 (Nr. 122) / Maestro di Serumido, *Bini-Tabernakel*, um 1525 (Nr. 126).

²⁸⁸ Legenda Aurea (ed. Benz), S. 333.

tatsächlich überzeugend. Giovanni dal Ponte stellte in seiner San Pier Scheraggio-Predella aus den gleichen Beweggründen als einziger das Kreuz schräg in den Raum.²⁸⁹

Die Mittelszene Giovanni dal Pontes,²⁹⁰ die Darstellung der Kathedra Petri, ist auf den ersten Blick eng an Jacopo di Cione's Vorbild orientiert. Der entscheidende Unterschied liegt jedoch darin, daß Petrus hier nicht gemäß der *Legenda Aurea*, an die sich Jacopo streng hielt, als Bischof von Antiochia inthronisiert wird, sondern als Papst. Ob die Szene wirklich als Kathedra Petri gemäß der *Legenda Aurea* bezeichnet werden kann, ist auch aus anderen Gründen in Frage zu stellen. Es handelt sich bei dieser Tafel um eine überzeitliche Darstellung des thronenden Papstes, vor dem links ein heiliger Bischof kniet, der den Schlüssel küßt. Kaftal identifiziert ihn mit Ludwig von Anjou, dem Patron der Parte Guelfa.²⁹¹ Rechts kniet ein heiliger Diakon vor Petrus, der durch eine Beischrift als Heiliger Prosperus identifiziert ist. Die Kathedra wird in der streng symmetrisch aufgebauten Szene flankiert von zwei stehenden Kardinälen im Hintergrund, denen zwei Meßdiener die Kardinälschüte vom Kopf nehmen, während vor ihnen je ein weiterer Kardinal erhöht auf einem Podest sitzt. Am linken Bildrand stehen Priester im Chorhemd, auf der gegenüberliegenden Seite, am rechten Bildrand, zwei Figuren in der zeitgenössischen Tracht florentinischer Bürger mit einem kleinen betenden Jungen vor sich. Bei dieser Tafel handelt es sich nicht um eine narrative Szene im Sinne einer „*historia*“. Hier ist wohl auch kein konkretes, liturgisch faßbares, päpstliches Zeremoniell dargestellt. Vielmehr geht es um die Huldigung aller Hierarchiestufen des Klerus an Petrus, den ersten Papst. Daß als einziger der kniende Diakon Prosperus bezeichnet ist, hinter dem direkt die quattrocentesken Randfiguren stehen, läßt vermuten, daß diese Zeitgenossen Stifterfiguren darstellen sollen, die direkt hinter ihrem heiligen Patron Schutz suchen. Für die Mittelszene wird in dieser Predella also eine zeitlos repräsentative Darstellung gewählt und keine historische, wie bei Jacopo di Cione, obwohl die Komposition Giovanni dal Pontes dieselbe ist wie bei Jacopo. Anklänge an die entsprechende Freskoszene in der Brancacci-Kapelle sind in dieser Kathedra Petri nicht zu finden.

²⁸⁹ Noch in der Mitte des Quattrocento malte Neri di Bicci in dem für ihn typischen retardierenden Stil eine völlig raumlose, trecentesk anmutende Darstellung des Themas (Nr. 60).

²⁹⁰ Giovanni dal Ponte, San Pier Scheraggio-Predella von 1424 (Abb. 3).

²⁹¹ Die Identifizierung des heiligen Bischofs mit Ludwig von Anjou, dem Patron der Parte Guelfa, die Kaftal (1952, Sp. 815) vorschlägt, ist nicht eindeutig zu belegen, zumal bei dem zweiten knienden Heiligen die Identifizierung durch eine Beischrift erfolgt. Dessen Identifizierung als Prosperus wird jedoch von Kaftal trotz Inschrift in Frage gestellt, da dieser Heilige gewöhnlich als Bischof und nicht als Diakon aufträte. (Kaftal, 1952, Sp. 864, Anm. 5)

In der dritten Szene, der Befreiung Petri aus dem Kerker durch einen Engel, kopiert Giovanni dal Ponte die Vorlage Jacopos fast getreu, nur die schlafenden Wächter sind anders plaziert. Diese Szene wird auch als für die Petrus-Vita repräsentative Einzelszene in den 1470er Jahren nochmals aufgegriffen.²⁹² Bartolomeo di Giovanni zeigt in dieser zunächst als Simultandarstellung anmutenden Szene rechts im Bildfeld Petrus im Gefängnis mit dem sinnend, melancholischen Gestus der Innenschau, deren Inhalte für den Betrachter visualisiert werden. Links im Bildfeld sieht man in der Szene des „Domine quo vadis“ Petrus vor Christus knien und in die Umkehr zum Martyrium einwilligen, eine Szene, die in Rom spielt, während in der Bildfeldmitte ein als blind charakterisierter Petrus vom Engel aus dem Gefängnis geleitet wird, eine Szene die noch in der Jerusalemer Zeit spielt. Die Abfolge der Episoden verläuft entgegen der üblichen Leserichtung. Der Schlüssel zu der Szene ist der im Bildzentrum plazierte Engel, der Petrus aus dem Gefängnis geleitet. Er sieht den Betrachter direkt an und weist mit der Hand auf den auch im übertragenen Sinne blinden Petrus hin, denn der mußte erst von Christus zur Umkehr zum Martyrium aufgefordert werden, was in der benachbarten Episode, dem „Domine quo vadis“ zur Darstellung kommt. In dieser Predellensequenz wird nicht linear und getreu der Textvorlage erzählt, sondern recht komplex bildlich argumentiert. Deshalb sucht der Engel auch als Mittler den direkten Blickkontakt mit dem Betrachter, der in einer historischen Erzählung wenig sinnvoll wäre.

Die zur Zeit Neros in Rom angesiedelte Szene vom Fall des Simon Magus²⁹³ wurde nie in Petrus-Zyklen aufgenommen, aber zweifach von Benozzo Gozzoli als für die Petrus-Vita repräsentative Einzelszene dargestellt.²⁹⁴ Benozzo erzählte die Episode bis ins kleinste Detail getreu der *Legenda Aurea*. In einem Innenhof wird simultan gezeigt, wie die Teufel Simon von einem Turmgerüst in die Luft emporgehoben haben, und ihn dann auf das ebenfalls dargestellte Gebet des Paulus und das Gebot Petri fallen lassen, so daß er am vorderen Bildrand zerschmettert auf dem Boden liegt. Der Sturz des Simon durchmißt den Bildraum vom Hintergrund bis zum vorderen Bildrand, über den die senkrecht zur Bildebene liegende Figur fast in den Betrachterraum hineinzuragen scheint, als fiele sie aus dem Bild heraus. Dies verleiht der Szene eine enorme Dramatik und Unmittelbarkeit. Der Tote wird flankiert von dem betend auf den Knien liegenden Paulus und dem die Dämonen bezwingenden Petrus auf der

²⁹² Bartolomeo di Giovanni, *Lucca-Dom-Retabel* von 1475–1480 (Nr. 80).

²⁹³ *Legenda Aurea* (ed. Benz), S. 333.

²⁹⁴ Benozzo Gozzoli, *San Pier Maggiore-Retabel* von ca. 1460 (Nr. 51) und ders. *Pala della Purificazione* von 1461 (Nr. 70).

einen Seite, sowie Kaiser Nero und dessen Berater auf der gegenüberliegenden, beide hinterfangen von einer Zeugen­gruppe. In dieser Bildfindung experimentierte Benozzo mit den Darstellungen extremer perspektivischer Verkürzungen, die er lehrbuchartig vorführt. Vorbilder hatte er für diese Szene nicht.²⁹⁵

3.2.2.3. Johannes der Evangelist

Am zweithäufigsten von allen Aposteln wurde Johannes der Evangelist in Predellen dargestellt. Zudem erscheint er auf 19 der untersuchten Haupttafeln.²⁹⁶ Er wurde besonders in Florenz verehrt.²⁹⁷ So stellte Giotto im Freskenprogramm der Peruzzi-Kapelle in Santa Croce die Vita des Stadtpatrons Johannes dem Täufer der des Evangelisten Johannes an den Kapellenwänden gegenüber. Zudem war der Evangelist in Florenz der heilige Patron einer der großen Zünfte, der sogenannten Por Santa Maria.²⁹⁸ Er gilt als Märtyrer, obwohl er das Martyrium, den Versuch, ihn in siedendem Öl zu Tode zu bringen, überlebte. Der Jahrestag dieses Ereignisses ist einer seiner beiden Festtage²⁹⁹ und dies Martyrium ist die mit einer einzigen Ausnahme ausschließlich als repräsentative Einzelszene für Predellen ausgewählte Szene seiner Vita.³⁰⁰

Nur für die *Sant'Eligio-Marienkrönung*, die Botticelli in den Jahren 1488–1490 malte (Nr. 98), wurde eine andere Szene als das Martyrium als repräsentative Einzelszene aus der Vita des Evangelisten ausgewählt, und zwar die Darstellung der Vision des Johannes auf Pathmos. Die Szene zeichnet sich durch eine für Botticellis Predellenmalerei charakteristische, reduzierte Darstellungsweise aus. Der Apostel sitzt schreibend auf den Felsen einer Inseleinöde. Seine Vision wird bei Botticelli nicht für den Betrachter visualisiert, im Gegensatz zu den älteren Darstellungen, die alle auf Giottos Bildfindung in der Peruzzi-Kapelle fußen. Dieser

²⁹⁵ Die ebenfalls zweifach überlieferte Szene von Petrus, der dem Evangelisten Markus das Evangelium diktiert, wird im Rahmen der Markusszenen besprochen. Die beiden Beispiele finden sich auf der *Cortona-Marienkrönung* von Lorenzo di Niccolò aus dem Jahr 1402 (Nr. 2) und auf Fra Angelicos *Linaiuoli-Tabernakel* von 1433–1435 (Nr. 38).

²⁹⁶ Damit steht er an 6. Stelle hinter dem Täufer, Petrus, Franziskus, Laurentius und Hieronymus.

²⁹⁷ In der Untersuchung von Peter Burke, der die datierten religiösen Gemälde aus ganz Italien im Zeitraum von 1420 bis 1540 untersuchte, befindet er sich nicht unter den 10 bedeutendsten Heiligen. (Burke, 1988, S. 180)

²⁹⁸ Die Por Santa Maria gab beispielsweise die Johannes-Tafel von Giovanni del Biondo aus den Jahren um 1380 in Auftrag, auf deren Predellenrändern das Wappen der Zunft erscheint. (Florenz, Galleria dell'Accademia, Inv. Nr. 446. Zugehörige Haupttafel ebendort, Inv. Nr. 444). Auch die *Sant'Eligio-Marienkrönung* von Botticelli mit der prominenten Figur des Evangelisten auf dem Ehrenplatz zur Rechten der Madonna und der Darstellung dessen Vision auf Pathmos in der Predella war ein Auftrag der Seidenweberzunft. (Nr. 98)

²⁹⁹ Seine Festtage sind der 27. Dezember und der 6. Mai.

³⁰⁰ Es haben sich 7 Beispiele dieser Szene innerhalb des Copus erhalten.

Zyklus war für die nachfolgenden Künstler bis in das Quattrocento hinein zur verbindlichen Vorlage geworden. Dargestellt sind dort die Himmelfahrt des Evangelisten, die Erweckung der Drusiana und in der Lünette seine Vision auf Pathmos. Die Darstellung der Vision auf Pathmos wurde so kanonisch, daß sie von Agnolo Gaddi in einer der Lünetten der Castellani-Kapelle in derselben Kirche ebenso kopiert wurde, wie von Giovanni del Biondo auf der Predella der Pala Rinuccini aus dem Jahr 1379 in der Rinuccini-Kapelle ebendort.

Auch im einzigen Predellenzyklus zur Johannesvita wird diese Vorlage in den wesentlichen Zügen kopiert. Es handelt sich um das *Johannes-Triptychon* von Giovanni dal Ponte aus dem 2. Jahrzehnt des Quattrocento (Nr. 8).³⁰¹ Doch stellt Giovanni den Heiligen nicht mehr wie schlafend, mit meditierend in die Hand gestütztem Kopf auf dem Boden dar, sondern ausgestreckt liegend, als schlafe er auf den Felsen von Pathmos. Getreu nach Giottos Vorlage sind aus der apokalyptischen Vision des Evangelisten verschiedene Episoden in einem Bild zusammengezogen.³⁰² In den Bildecken sind die „vier Winde der Erde“, die von vier Engeln festgehalten werden, in ihrer traditionellen Personifikation als Löwen dargestellt.³⁰³ In der Bildmitte, „auf einer weißen Wolke, thront einer, der wie ein Menschensohn aussieht. Er trägt einen goldenen Kranz auf dem Haupt und eine scharfe Sichel in der Hand.“³⁰⁴ Daneben ist der Kampf des Drachen gegen „die Frau, die den Sohn geboren hatte,“³⁰⁵ wiedergegeben. Am Horizont geht das Wasser in einen atmosphärischen Silberstreif über, der in seinem Naturalismus in eigenartigem Kontrast steht zu der blauen Himmelsfolie mit ihren Reihen schematisierter Goldsterne. Die linke Predellenszene vom Retabel Giovanni dal Pontes zeigt getreu der *Legenda Aurea*³⁰⁶ die Quintessenz aus der Craton-Legende. Dargestellt ist in der linken Bildhälfte, wie die Nachfolger Cratons ihren Reichtum als Almosen unter die Bedürftigen, eine Frau mit Kind und einen Krüppel, verteilen und in der rechten Bildhälfte, wie diese von Johannes getauft werden. Die rechte Predellenszene hingegen zeigt links den Kaiser Domitian, der befiehlt, Johannes in kochendem Öl zu sieden, was in der Szenenmitte zu sehen ist. Links im Bild fachen Henker das Feuer unter dem Ölkessel an, während die Anwesenden rechts entsetzt fliehen, als das Feuer auf sie überzugreifen droht.

³⁰¹ Die Predella enthält außer der Visionsdarstellung noch eine zusammenfassende Szene zur Craton-Legende und das Martyrium des Evangelisten.

³⁰² Davies, 1961, S. 193.

³⁰³ Apokalypse, 7,1.

³⁰⁴ Apokalypse 14,14.

³⁰⁵ Apokalypse, 12.

In dieser Predella kommt eine Szenenauswahl zur Darstellung, die so keine Vorläufer hat. Auch für die linke Predellenszene gibt es keine Vorbilder, sie beruht vielmehr auf einer Zusammenziehung von Kernelementen der Craton-Erzählung aus der *Legenda Aurea*. Die Abschlußszene aus Giottos Freskenzyklus, die Himmelfahrt des Johannes, die Giovanni del Biondo als einzige Predellenszene in einer fast getreuen Kopie unter die oben genannte Tafel des thronenden Heiligen für die Por' Santa Maria setzte, wird im Retabel von Giovanni dal Ponte auf die Haupttafel erhoben. Giovanni dal Ponte orientiert sich in dieser Haupttafel ebenso wie Giovanni del Biondo an Giottos Freskenzyklus. Doch er modifiziert die Szene, indem er auf die Zeugen verzichtet, die bei Giotto und dessen Nachfolgern direkt auf das Geschehen reagieren und nimmt der Darstellung dadurch den Charakter einer „historia“, da die Reaktion der dem Ereignis Beiwohnenden nicht ins Bild gesetzt wird. Auf diese Weise hebt Giovanni dal Ponte die Szene von der narrativen Ebene des Fresken- bzw. Predellenzyklus auf die einer Retabelhaupttafel angemessene repräsentative Ebene. Dieser repräsentative Charakter der Haupttafel wird durch folgende Details noch verstärkt: In extrem reduzierter Form ist das offene Bodengrab vor dem Altar dargestellt, so daß es hier eher im Sinne mittelalterlicher Darstellungen die Funktion eines Bildzeichens für die Ortsangabe erfüllt, als tatsächlich narratives Detail zu sein. Die Heiligengruppen auf den Seitentafeln des Triptychons sind nicht in die Szene eingebunden. Vielmehr werden die Tafeln, wie für die Entstehungszeit des Retabels typisch, von Spiralsäulenbündeln getrennt und weisen Goldgrund auf. Die Himmelfahrtsszene ist also nicht als narrative Szene aus der Predella in das Hauptregister aufgestiegen, sondern steht repräsentativ, der Zeit und damit auch der Narration enthoben darüber. In der Predella selbst erfolgt die Erzählung jedoch auch nicht chronologisch, sondern entgegen dem historischen Ablauf der Ereignisse, der folgendermaßen vonstatten ging: Als Domitian sah, daß Johannes im Öl nicht zu Tode gekommen war, sondern weiterhin predigte, verbannte er ihn auf Pathmos, während die Begebenheiten um Craton und seine Anhänger nach dem Tod des Kaisers und der Rückkehr des Johannes von Pathmos nach Ephesos stattfanden. Die Anfangs- und die Abschlußszene der Predella sind folglich ausgetauscht. Auf diese Weise glich man die Erzählung der kanonischen Szenenabfolge einer Apostel-Predella an, an deren Ende natürlich das Martyrium stand.

Für die Craton-Erzählung hätte durchaus eine Bildvorlage existiert, und zwar in dem ausführlich und treu der Textvorlage der *Legenda Aurea* folgenden Freskenzyklus von Agnolo Gaddi

³⁰⁶ *Legenda Aurea* (ed. Benz), S. 52f.

in der Castellani-Kapelle in Santa Croce.³⁰⁷ Mit Hilfe von Simultandarstellungen wie dort hätte man die Legende auch in der Predella ausführlicher schildern können. Offensichtlich wich man in der Predella aber mit Absicht vom Text ab, um die zentralen Botschaften, die man im Retabel auf dem Altar, im Gegensatz zum Freskenzyklus an der Kapellenwand zeigen wollte, besser ins Bild setzen zu können. Die Betonung liegt in der Predellendarstellung der Craton-Legende auf der Vorbildlichkeit des Allmosen-Gebens, das mit der Bekehrung und der Aufnahme in den Kreis der Gläubigen belohnt wird, sowie auf der Hervorhebung der Kraft des Gebets des Heiligen, die ihm mit Gottes Beistand ermöglicht, dem Martyrium standzuhalten. Im Kern geht es auf der Predella um die Illustration der Themen des karitativen Handelns und der Stärke des Gebets, die Wunder bewirkt.

Auf andere Weise hatte Giovanni del Biondo in der genannten Predellenszene der Himmelfahrt des Evangelisten die Freskenvorlage von Giotto verarbeitet. Er kopierte die Szene fast getreu, übernahm jedoch für die Darstellung auf dem Predellenbild nicht nur die überraschten Zeugen der Himmelfahrt aus Giottos Fresko, sondern führte links noch eine Gruppe von Meßdienern und einen Priester in vollem Ornat als Zeugen ein. Auf diese Weise bekommt die Szene für die Altarpredella, die keinen Zyklus umfaßt, sondern nur aus einer einzigen Szene besteht, gleichsam liturgischen Charakter.

3.2.2.4. Markus

Aus der Markus-Vita wurden für Predellen stets nur zwei Szenen ausgewählt, und zwar das Martyrium und die Niederschrift des Evangeliums nach dem Diktat des Petrus,³⁰⁸ nie hingegen die unzähligen Wunder, die der Evangelist laut Ambrosius bewirkte, wie in der *Legenda Aurea* geschildert wird. Sowohl in der Predella der *Cortona- Marienkrönung* von Lorenzo di Niccolò (Nr. 2), als auch in der des *Linaiuoli-Tabernakels* von Fra Angelico (Nr. 38) sind die beiden genannten Szenen kombiniert.³⁰⁹ Fra Angelico stellt in seiner Martyriumsszene getreu nach der *Legenda Aurea*³¹⁰ mehrere Phasen des Geschehens simultan dar. Links oben sieht

³⁰⁷ In der Lünette ist die Offenbarung auf Pathmos dargestellt, darunter rechts die Wiederherstellung der zerschlagenen Edelsteine, die auf Wunsch des Heiligen den Armen gegeben werden sollen, daneben die Verwandlung von Reisig in Gold durch den Heiligen; links die Taufe des Philosophen, der die unnötige Zerschlagung der Edelsteine hervorgerufen hatte. Im untersten Feld links schätzt ein Goldschmied das Gold, die folgende Szene ist zerstört, und rechts wird das Gold in Reisig und Steine zurückverwandelt. (Paatz, Bd. 4, 1952, S. 555)

³⁰⁸ Es sind drei Martyriumsszenen innerhalb des Corpus erhalten und zwei der Niederschrift des Evangeliums.

³⁰⁹ Zudem gibt es noch eine nachgerade naiv anmutende, eklektische Martyriumsszene auf dem *Colle Valdelsa-Retabel* von Pier Francesco Fiorentino von ca. 1475, die auf schlichteste Weise Motive der beiden genannten kopiert. (Nr. 79)

³¹⁰ *Legenda Aurea* (ed. Benz), S. 238f.

man den gefangenen Markus am Fenster, dem Christus erscheint, um ihn zu bestärken. Im Vordergrund findet das Martyrium statt, das darin bestand, den Heiligen an einem Seil zu Tode zu schleifen. Die rechte Bildhälfte zeigt die Schergen und Heiden, die sich vor dem mit Markus' Tod einsetzenden Hagelschlag zu retten versuchen, während links schon die Christen auftreten, „die ihn mit großer Würdigkeit in der Kirche bestatten“³¹¹ sollten, nachdem die Heiden vom Hagelschlag vertrieben worden waren. Bezeichnenderweise sind diese drei Christen in der Tracht quattrocentesker Florentiner gekleidet und auch die Architektur im Hintergrund weist quattrocenteske Formen auf. In dieser Vergegenwärtigung des Geschehens liegt eine Anspielung auf die Vorbildlichkeit des dargestellten Handelns, war doch das Bestatten von Toten eines der Werke der Barmherzigkeit. Dieses Exemplum wird in die Gegenwart des zeitgenössischen Betrachters transponiert, um ihn auf diese Weise umso direkter anzusprechen. Lorenzo di Niccolò verzichtet in seiner Darstellung derselben Szene auf eine derartige „Aktualisierung“ des historischen Geschehens. Im Hintergrund tritt, dem Topos von Verurteilungs- und Hinrichtungsszenen entsprechend, der Richter auf, in diesem Fall Kaiser Nero auf dem Palastdach, um das Martyrium anzuordnen. Die übrigen Zeugen und Beteiligten sind römische Soldaten.

Die Predigtszenen der beiden Maler unterscheiden sich in ähnlicher Weise wie die Martyriumsszenen. In der *Legenda Aurea* steht, daß Petrus in Rom das Evangelium predigte, und Markus es auf die Bitte der Christen von Rom niederschrieb.³¹² Lorenzo di Niccolò machte daraus eine Interieurszene, die Markus ähnlich einem „Hieronimus im Gehäuse“ im „studiolo“ zeigt, ein typisches Evangelistenbild in der Tradition der Gelehrtendarstellung. Vor dem Pult steht Petrus und diktiert, was ihm ein Engel eingibt. Bei Fra Angelico hingegen ist die Szene auf eine Piazza in Florenz verlegt. Petrus predigt von einer Kanzel herab, ein Bild das dem Zeitgenossen durch die vielen Wanderprediger, die durch die Stadt zogen, vertraut war. Markus sitzt schreibend auf einem Hocker, andächtig lauschend wie auch die übrige Zuhörerschaft, die aus Florentiner Bürgern besteht.³¹³ Obwohl auch frühere Predigtszenen überliefert sind,³¹⁴ schuf Fra Angelico die Szene völlig neu. Im Gegensatz zu allen früheren Dar-

³¹¹ *Legenda Aurea* (ed. Benz), S. 239.

³¹² *Legenda Aurea* (ed. Benz), S. 237.

³¹³ Inwieweit hier auch Porträts zu finden sind, wird im Zusammenhang mit Stifterdarstellungen besprochen.

³¹⁴ Die früheren Predigtszenen aus dem Quattrocento orientierten sich weitgehend an der Ikonographie der Predigt des Johannes in der Wüste. Dieses Darstellungsschema sieht einen etwas erhöht stehenden Prediger vor, der in der Regel einen Arm mit Zeigegestus gen Himmel erhoben hat und vor einer Felslandschaft einer zum Teil sitzenden zum Teil stehender Zuhörerschaft predigt, so beispielsweise Mariotto di Nardo in der Stefanus-Predella der *Santo Stefano in Pane-Marienkrönung* von 1408 (Nr. 6) oder Andrea di Giusto in

stellungen des Themas und auch zu der ungefähr gleichzeitigen der Petruspredigt in der Brancacci-Kapelle steht Petrus frontal und wendet sich mit seinen weit ausgebreiteten Armen gleichermaßen an die Zuhörer im Bild wie an den Betrachter vor dem Bild. Die Mehrzahl der Zuhörer sind als Rückenfiguren wiedergegeben, so daß sich der Betrachter gleichsam in sie einreihen kann. Es zeigt sich auch hier die schon des öfteren beobachtete direkte Ansprache und Einbeziehung des Betrachters in die Predellenszene.

3.2.2.5. Matthäus

Matthäus war in Florenz der heilige Patron der Arte del Cambio.³¹⁵ Er wurde mit dem Zöllner Levi identifiziert, der umgehend sein Zollamt verließ, als ihn Christus berief. In der *Legenda Aurea* wird er wie folgt charakterisiert: „Mit Habgier sündigte Matthäus, da er in seinem Geiz unrecht Gut gewann; denn er war ein Zöllner. [...] Die Worte dieser drei [Paulus' Briefe, Davids Psalmen, Matthäus' Evangelium] werden uns so oft gelesen, damit keiner, der sich bekehren möchte, daran zweifle, daß auch ihm verziehen werde, da er so große Sünder in solcher Gnade siehet.“³¹⁶

Zur Vita des Matthäus ist keine einzige Einzelszene und nur ein einziger Predellenzyklus erhalten, die untere der beiden Predellen der 1413 datierten Marienkrönung von Pietro di Miniato für San Matteo in Prato (Nr. 9). Diese untere Predella zeigt in fünf Szenen die Legende des Apostels, während die obere aus repräsentativen Szenen aus der Vita der im Hauptregister darüber dargestellten Heiligen besteht. Die Berufung des Matthäus, also die Anfangsszene seiner Nachfolge Christi als Apostel, ist aus dem Zyklus der unteren Predella ausgegliedert und steht in der oberen Predella als Einzelszene unterhalb der Standfigur des Apostel im Hauptgeschoß. Die übrigen in dieser oberen Predella wiedergegeben Szenen zeigen stets das Martyrium als wichtigstes Ereignis innerhalb des jeweiligen Heiligenlebens. Die Darstel-

der Predella der *Sant'Andrea a Ripalta-Pala* von 1436 (Nr. 45). Auch Masolino zeigt die Predigt des Petrus in der Brancacci-Kapelle in Santa Maria del Carmine nach diesem Schema, aktualisiert die Szene jedoch durch die Individualisierung der Zuhörer, unter denen sich auch einige Porträts finden. Aus dem Trecento hingegen ist noch ein anderer Predigttypus überliefert, z.B. in der Predella des Bernhards-Polyptychons vom Rinuccini-Meister aus den Jahren 1370/75, bei dem Bernhard von einer offensichtlich hölzernen Kanzel herab predigt, wie dies die Wanderprediger taten (heute: Florenz, Galleria dell'Accademia, Inv. Nr. 8463).

³¹⁵ Im Auftrag der Arte del Cambio entstand das 1367 bei Orcagna in Auftrag gegebene und von dessen Bruder Jacopo di Cione im Folgejahr vollendete Retabel für den Pfeiler der Zunft in Orsanmichele. Dargestellt ist der stehende Apostel und seitlich folgende Szenen: Beschwörung der Drachen, Berufung des Heiligen, Erweckung des Königsohns und Martyrium des Heiligen. Die Tafel wurde schon 1402 in die Kirche des Ospedale di San Matteo auf den dortigen Hauptaltar überführt (heute: Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 3163) und laut Paatz (Paatz, Bd. 4, 1952, S. 507, 153) im Jahr 1415 mit einer Predella zur Matthäus-Vita von Mariotto di Nardo versehen. (heute: Florenz, Galleria dell'Accademia, Inv. Nr. 9206)

lung der Berufung des Matthäus aus seiner Zollstelle fällt in diesem Kontext völlig aus dem Rahmen. Zudem stellte Pietro da Miniato keine Zollstation dar, sondern ergriff vielmehr die Gelegenheit, ein für seine eigene Zeit typisches Kaufmannskontor wiederzugeben. Beides findet seine Erklärung darin, daß der Auftraggeber des aufwendigen Pentaptychons mit Doppelpredella Francesco Datini war, einer der reichsten Kaufleute Pratos. Darüber hinaus läßt sich dieser Matthäus-Zyklus auf ein Vorbild zurückführen. Im Kapitelsaal des Prateser Franziskanerklosters San Francesco hatte Niccolò di Pietro Gerini einen Freskenzyklus zur Vita des Apostels hinterlassen, der in der Lünette die Berufungsszene bis auf formatbedingte Abwandlungen identisch wiedergibt.³¹⁷

Die untere Predella der *Prato-Marienkrönung* von Pietro di Miniato (Nr. 9) zeigt getreu der Erzählung in der *Legenda Aurea* von links nach rechts folgende Szenen: Die Erweckung des Sohns von König Egippus durch Matthäus; die Taufe des Königs; Matthäus macht die Tochter des Königs, nachdem sie abgelehnt hat, die Frau dessen Nachfolgers, Hirtacus, zu werden, zur Äbtissin über 200 Nonnen; Matthäus wird auf Geheiß des Hirtacus vor dem Altar erstochen; Brand des Königspalasts. Nicht nur die Berufungsszene in der oberen Predella, sondern auch die Anfangsszene der unteren Predella, die Erweckung des Königssohnes, sowie die Ermordung des Matthäus vor dem Altar seiner Kirche sind bezüglich Komposition und Figurenregie wörtlich aus dem Freskenzyklus des Niccolò di Pietro Gerini übernommen, lediglich die Bildarchitektur ist bei Pietro da Miniato zu einer Art Renaissance-Architektur modernisiert. Die Komposition der Erweckungsszene ist gegenüber der Freskovorlage seitenverkehrt, damit der Apostel wie auch in den übrigen Predellenszenen rechts im Bildfeld auftreten kann. Die Regelübergabe an die Tochter des König Egippus und ihre 200 Nonnen in der unteren Predella findet genau unterhalb der Anbetung des Christuskindes durch die Heiligen drei Könige in der oberen Predella statt. Die beiden Szenen werden kompositionell parallelgeführt, um zu zeigen, wie in beiden die weltliche Macht vor der geistlichen das Knie beugt.

³¹⁶ *Legenda Aurea* (ed. Benz), S. 557.

³¹⁷ Das rechte Drittel des sehr in die Breite gestreckten Lünettenfreskos, das eine Gruppe von drei das Geschehen diskutierenden Männern zeigt, entfällt auf der Predella, um die Szene dem schmalen proportionierten Predellenbildfeld anzupassen. Die übrigen zwei Drittel der Freskoszene werden bis auf kleine Abweichungen wörtlich übernommen. Um den friesartigen Charakter des Vorbilds zu überwinden, stellt Pietro di Miniato die Bildarchitektur, das Kaufmannskontor, schräg in den Bildraum.

3.2.2.6. Die übrigen Apostel

Den übrigen Aposteln sind keine eigenen Predellenzyklen gewidmet und sie wurden auch in repräsentativen Einzelszenen weitaus seltener dargestellt. Für letztere wählte man bevorzugt das jeweilige Martyrium aus. Repräsentativ für die Bartholomäus-Vita stand sein Martyrium, und zwar die Szene der Schindung,³¹⁸ für die Jakobus-Vita ebenfalls das Martyrium durch Enthauptung.³¹⁹ Nur der Apostelfürst und Prediger Paulus bildet hier eine Ausnahme. Die auf Predellen am häufigsten wiedergegebene Szene aus seiner Vita war nicht die Enthauptung sondern die Bekehrung.³²⁰ Deren Jahrestag wurde mit einem Kirchenfest begangen und dementsprechend ausführlich wird das Ereignis in einem eigenen Kapitel der *Legenda Aurea* geschildert.³²¹ Der entscheidende Grund für die Auswahl der Bekehrungsszene für Predellen wird der in der *Legenda Aurea* genannte sein, die dazu auffordert, „daß kein Sünder an Gottes Erbarmen verzweifle, sondern sich ein Beispiel nehme an dem großen Sünder, der hernach zu solchen Gnaden ist gekommen.“³²² Im Kapitel zu Matthäus schreibt Jacobus de Voragine über „Drei große Sünder [Saulus, David, Matthäus]; so gefiel Gott ihre Buße doch so wohl, daß er ihnen nicht allein ihre Schuld vergab, sondern seine Gaben sogar in ihnen sonderlich mehrte: den tobenden Verfolger [Saulus] machte er zu seinem eifrigsten Prediger.“³²³ Höchst virtuos hat Benozzo Gozzoli die Szene dargestellt (Nr. 51) Paulus liegt in der Mitte der Szene wie geblendet auf dem Rücken, sein Auge getroffen von einem Strahl, der aus Gottes Hand fährt. In panischer Flucht rennen seine Begleiter auseinander, ihre Pferde scheuen und springen in alle Himmelsrichtungen davon. Dieses Motiv der wilden Flucht gab dem Maler die Möglichkeit, Reiter und Pferde in den gewagtesten perspektivischen Verkürzungen abzubilden. Eine ähnliche Dramatik hat Bartolomeo di Giovanni in seiner Version der Szene (Nr. 80) nicht erreicht, obwohl er das Geschehen näher an den Betrachter gerückt und in einem engeren Ausschnitt zeigt, so daß von einem der Fliehenden nur noch die Beine zu sehen sind.

³¹⁸ Innerhalb des Corpus sind folgende 3 Beispiel erhalten: *Vertine-Triptychon* von Bicci di Lorenzo (Nr. 30); *San Bartolomeo alle Sacca-Polyptychon* von Andrea di Giusto (Nr. 27); *Sant'Antonio-Volterra-Retabel* von Cosimo Rosselli (Nr. 109).

³¹⁹ Zu dieser Szene sind folgende 4 Beispiele erhalten: *Ardinghelli-Kreuzreliquien-Tabernakel* von Giovanni Toscani (Nr. 18); *Bibbiena-Triptychon* von Bicci di Lorenzo (Nr. 42); *Pistoia-Trinitäts-Pala* mit Predella von Filippo Lippi (Nr. 66); *Ex-Serristori-Retabel* von Mariotto di Nardo (Nr. 19).

³²⁰ Die Enthauptung des Paulus wurde nur einmal dargestellt, in der Predella des *Castel San Niccolò-Triptychons* von Bicci di Lorenzo (Nr. 50), die Bekehrung des Apostels hingegen zweifach, und zwar in den Predellen des *San Pier-Maggiore-Retabels* von Benozzo Gozzoli (Nr. 51) und des *Lucca-Dom-Retabels* von Bartolomeo di Giovanni (Nr. 80).

³²¹ *Legenda Aurea* (ed. Benz), S. 120–122. Das zweite Kapitel zum Apostel Paulus ebd., S. 338–352.

³²² *Legenda Aurea* (ed. Benz), S. 120.

³²³ *Legenda Aurea* (ed. Benz), S. 557.

3.2.2.7. Zwischenresümee: Apostel

In eigenen Zyklen wurden die Apostel verhältnismäßig selten dargestellt. Die erhaltenen Apostelzyklen in Predellen entstanden alle in der ersten Jahrhunderthälfte des Quattrocento. Im Gegensatz zu den Ordensgründerzyklen sind sie streng nach Topoi aufgebaut. Fast immer wird die Berufung oder die Bekehrung des jeweiligen Apostels, Predigt-, Bekehrungs- oder Taufszenen sowie sein Martyrium geschildert. Die Predellenzyklen zu Apostelvitzen werden diesem Schema, wenn erforderlich auch entgegen der Chronologie der Erzählung angepaßt. Das Martyrium muß beispielsweise immer den Abschluß bilden. Es geht in diesen Zyklen um keine konkreten, historisch überlieferten Predigten, Bekehrungen oder Taufen, sondern es wird verallgemeinernd die Aufgabe des Apostels dargestellt. Die einzige Ausnahme bildet Petrus, dessen Vita aus dem genannten Schema herausfällt. In seiner Vita gewinnen die einzelnen Szenen einmaligen Charakter und damit historische Konkretisierung, beispielsweise im Fall von Simon Magus. Hinzu kommt die Darstellung seines Papstamtes, die Einsetzung und die Kathedra Petri, die ihn aus den für Apostel üblichen Topoi löst. Ikonographischer Orientierungspunkt waren vor allem die Fresken von Giotto und Masaccio bzw. Masolino, bzw. lokale Vorbilder, wie bei Matthäus, die, wie oben ausgeführt, für die Predellenszenen leicht adaptiert wurden. Auffällig ist, daß die Apostelszenen auf Predellen, wo immer dies möglich war, in die eigene Zeit transponiert wurden, sei es daß man eine toskanische Landschaft oder Stadt oder ein quattrocenteskes Interieur darstellte, sei es, daß man als Zeugen des Geschehens zeitgenössisch gekleidete, Florentiner Bürger auftreten ließ, ohne sie jedoch durch Porträtzüge zu identifizieren. Daß dies gerade bei Apostelzyklen, die inhaltlich immer aus den selben, genannten Topoi zusammengesetzt waren, geschieht, zeigt den Versuch, den Betrachter trotz der Wiederholung affektiv anzusprechen und die historische Distanz zum Dargestellten durch die Anspielung auf Vertrautes zu vermindern.

3.2.3. Weitere in Florenz wichtige Heilige

3.2.3.1. Johannes der Täufer

Johannes der Täufer ist der insgesamt am häufigsten auf den untersuchten Retabeln dargestellte Heilige.³²⁴ Er ist auf 24 Predellen mit einer Einzelszene vertreten³²⁵ und erscheint zu-

³²⁴ Dieses Ergebnis deckt sich mit der Untersuchung von Peter Burke, der sich auf die datierten religiösen Gemälde aus ganz Italien im Zeitraum von 1420 bis 1540 bezieht und dabei feststellt, daß der Täufer in ganz Italien in diesem Zeitraum der am häufigsten dargestellte Heilige war. (Burke, 1988, S. 180) Allerdings erscheint er nur auf ca. 3 % der religiösen Bilder von ganz Italien, während er bei den hier untersuchten, florentinischen Retabeln auf 36 % der Haupttafeln und auf 19 % der Predellen zu finden ist.

dem in rund einem Drittel der Hauptgeschosse. Damit sind ihm im Vergleich zu den übrigen Heiligen die meisten Einzelszenen auf Predellen überhaupt gewidmet und er ist auch der am häufigsten in Hauptgeschossen dargestellte Heilige. Überraschenderweise ist zu seiner Vita jedoch kein einziger Predellenzyklus aus dem Untersuchungszeitraum in Florenz erhalten.

Johannes der Täufer ist der Vorläufer und Wegbereiter Christi, als letzter Prophet das Bindeglied zwischen Altem und Neuem Testament, und er spielt eine besondere Rolle im Jüngsten Gericht, wo er zur Linken Christi sitzt. In der Litanei wurde sein Name direkt hinter den Erzengeln angerufen. Neben dieser allgemein-christlichen Bedeutung wurde er speziell in Florenz als Stadtpatron verehrt und war Patron einer der wichtigsten Zünfte der Stadt, der Calimala, die mit französischem Tuch handelten. Dem Täufer zu Ehren wurde in Florenz ein großes, mehrtägiges Fest mit Prozessionen, „sacre rappresentazioni“,³²⁶ liturgischen Handlungen sowie allen Arten von profanen Festprogrammen wie Pferderennen, Messen, Triumphzügen mit allegorischen Wagen, „calcio“ sowie Feuerwerken gefeiert.³²⁷ Der Festtag des Täufers war zudem der traditionelle Verlöbnis- und Hochzeitstag in Florenz.³²⁸

Bei dieser großen Popularität des Heiligen überrascht es umso mehr, daß aus dem Florentiner Quattrocento kein einziges Retabel mit einer Johannes-Predella erhalten ist.³²⁹ In der Monu-

³²⁵ Siehe: Tabelle 15: Johannes der Täufer-Einzelszenen.

³²⁶ Die folgenden 10 Aufzüge gehörten grundsätzlich zum Programm der *sacre rappresentazioni*: „1. La ruina di Lucifero, con sua seguaci; 2. La creazione di Adamo, con sua storia; 3. L’Annunziazione di Nostra Donna, con sua misteri; 4. La Natività di San Giovanni Battista; 5. La Natività di Cristo, con sua storia; 6. Il monumento, cioè la Risurrezione di Cristo; 7. Quando San Giovanni battezzò Cristo; 8. L’Assunzione di Cristo; 9. L’Assunzione di Nostra Donna; 10. Il vivo e il morto.“ (Gori, 1926, S. 22)

³²⁷ Gori, 1926, S. 20–24.

³²⁸ Gori, 1926, S. 36–48.

³²⁹ Auf die zahlreichen Täufer-Zyklen aus dem Trecento soll im Rahmen der vorliegenden Untersuchung nicht eingegangen werden, da sich ihre Tradition nicht in den Predellen aus dem Corpus niederschlägt. Die 4 aus dem florentinischen Trecento überlieferten Täufer-Zyklen von Predellen seien hier deshalb nur unkommentiert aufgeführt: Giovanni del Biondo, Vitatafel Johannes des Täufers aus der Cappella Ginori, San Lorenzo, um 1360-1365, 10 Szenen, links 5 Szenen von der „Verkündigung“ bis „Der Johannesknabe geht in die Wüste“, rechts 5 Szenen von der „Predigt des Johannes“ bis „Salome bringt ihrer Mutter den Kopf des Täufers“. Unter der Standfigur des Heiligen in der Haupttafel befindet sich die Szene Christus Abstieg in den Limbus. Direkt hinter Adam und neben Eva ist der Täufer dargestellt, der zusammen mit dem ersten Menschenpaar von Christus erlöst wird. / Giovanni del Biondo, Triptychon mit der Darbringung im Tempel, von 1364, aus Santa Maria degli Angeli, Cappella Benini-Formichi; in der Predella: Verkündigung an Zacharias, Geburt des Täufers, Namensgebung, Gastmahl des Herodes, Tanz der Salome, Enthauptung / Niccolò di Pietro Gerini, Taufe-Christi-Triptychon von 1387, aus Santa Maria degli Angeli, Cappella di S. Giovanni Decollato, in der Predella: Verkündigung an Zacharias, Geburt des Täufers, Enthauptung, Festmahl des Herodes, Salome bringt das Haupt des Täufers, an den Predellenenden links: der heilige Benedikt, rechts der heilige Romuald / Predella von Mariotto di Nardo, um 1400?, San Miniato al Tedesco, Dominikanerkirche San Domenico, heute in der Cappella degli Armaleoni in ein ursprünglich nicht zusammengehöriges Ensemble integriert. Auf drei Tafeln werden folgende Szenen gezeigt: „Die

mentalmalerei und der Reliefkunst, war seine Vita hingegen mehrfach Gegenstand umfangreicher Zyklen sowohl im Trecento³³⁰ als auch im Quattro- und beginnenden Cinquecento.³³¹

Es sind zwar aus dem Untersuchungszeitraum keine florentinischen Predellenzyklen zum Thema überliefert, dafür aber zahlreiche Einzelszenen. Unter diesen tritt der im Zusammenhang mit dem Martyrium stehende Szenenkomplex hervor, der die Enthauptung, das Gastmahl des Herodes und Salome mit dem Kopf des Täufers umfaßt.³³² Johannes war der erste, der Zeugnis ablegte für Christus und mit dem Leben bezahlte. Der Jahrestag seiner Enthauptung am 29. August war einer seiner kirchlichen Festtage. Gleichhäufig wurde auf den untersuchten Predellen das Sujet der Taufe Christi dargestellt. Diese Szene dokumentiert seine Rolle als letzter Prophet und Vorläufer Christi, war es doch Johannes der Täufer, der Christus als das Lamm Gottes präsentierte „Siehe das Lamm Gottes, das die Sünde der Welt hinwegnimmt“³³³ und Jesus erkannte „Und ich habe gesehen und bezeugt, daß dieser der Sohn Gottes ist.“³³⁴ Auffallend ist, daß die zweite wichtige Rolle des Täufers, die des Mittlers im Jüngsten Gericht, der zur Linken Christi sitzt, auf Predellen nicht relevant gewesen zu sein scheint, wie dort überhaupt Darstellungen des Jenseits³³⁵ und des Weltgerichts extrem selten sind.³³⁶

Geburt des Täufers“ und „Der Johannesknabe geht in die Wüste“; „Die Predigt des Täufers“ und „Die Taufe Christi“; „Der Täufer vor Herodes“ und „Das Gastmahl des Herodes“.

³³⁰ So stellte Giotto in der Peruzzi-Kapelle in Santa Croce, wie schon erwähnt, die Vita des Täufers der des Evangelisten Johannes gegenüber. Ein weiteres, wenn auch mit seinen 14 Szenen viel ausführlicheres Beispiel eines trecentesken Zyklus zur Johannesvita ist die Baptisteriumstür von Andrea Pisano aus den Jahren 1330–1336. Baptisterien waren aufgrund ihres Patroziniums der Ort schlechthin für Johanneszyklen. Dementsprechend findet sich im Florentiner Baptisterium noch ein weiterer Zyklus zum Thema in der Mosaikausstattung der Kuppel.

³³¹ Filippo Lippi malte Mitte des Quattrocento im Dom von Prato zusammen mit Don Diamante die Hauptchorkapelle mit einem Zyklus zur Vita der beiden Kirchenpatrone, Stephanus und Johannes dem Täufer aus. Im ausgehenden Quattrocento stellte Domenico Ghirlandaio in der Tornabuoni-Kapelle, dem Chor von Santa Maria Novella, einem Täufer-Zyklus einen Marienzyklus gegenüber und im Jahr 1515 malte Andrea del Sarto im Chioostro degli Scalzi einen Täufer-Zyklus en grisaille im Kreuzgang. Von Werken der Reliefkunst ist vor allem der Altar des Baptisteriums zu erwähnen, der mit 12 Süberreliefs zur Vita des Täufers von zahlreichen Florentiner Künstlern des Tre- und Quattrocento verkleidet ist, unter anderen Bernardo Cennini und Antonio del Pollaiuolo (heute: Florenz, Museo dell'Opera del Duomo).

³³² Dieser Szenenkomplex umfaßt 9 erhaltene Darstellungen, davon 6 der Enthauptung, 2 des Gastmahls des Herodes und eine der Salome mit dem Haupt des Täufers. Vgl. Tabelle 15: Johannes der Täufer-Einzelszenen.

³³³ Johannes, 1, 29.

³³⁴ Johannes, 1, 34.

³³⁵ Giovanni del Biondo zeigt in der Mittelszene der Predella der Vita-Tafel des Johannes aus der Cappella de' Ginori in San Lorenzo (Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. Contini Bonacossi Nr. 27) Christus im Limbus bei der Befreiung der alttestamentarischen Gerechten.

³³⁶ Anders in Siena, wo die Thematik vereinzelt auftritt. Herausragend ist dort die Darstellung des Jüngsten Gerichts von Giovanni di Paolo. Wenn überhaupt, so wird die Thematik in Florenz als Triumph dargestellt, beispielsweise auf der Predella von Fra Angelicos *San Domenico-Hochaltar* in Fiesole (Nr. 21), die den

Der Festtag der Taufe Christi ist der 19. Januar. In den *Meditationes Vitae Christi* wird die Taufe Christi weniger als Höhepunkt im Leben des Täufers beschrieben, sondern vielmehr als Beispiel für die unvergleichliche „humilitas“ Christi, der sich völlig der Erfüllung des göttlichen Heilsplans ergibt.³³⁷ Dennoch wurde die Taufe Christi auf Predellen bevorzugt als für die Vita des in den Haupttafeln darüber dargestellten Täufers typische Einzelszene ausgewählt, da sie die Einsetzung des Sakraments der Taufe zeigt und nur der Getaufte überhaupt auf Erlösung hoffen durfte. Laut den Dekreten des Florentiner Konzils von 1439 ist die Taufe die „Pforte zum geistlichen Leben. Durch sie werden wir Glieder Christi und gehören dem Leib der Kirche an. [...] Die Wirkung dieses Sakraments ist die Vergebung aller Ursprungs- und Tatschuld sowie jeder Strafe, die diese Schuld nach sich zieht.“³³⁸ Es sind neun Szenen der Taufe Christi auf den untersuchten Retabeln überliefert.³³⁹ Predellen zeigen bei dieser Szene immer eine auf Johannes und Christus, sowie in der Regel auf wenige Engel reduzierte Figurengruppe. Johannes beugt sich leicht nach vorne und gießt aus einer Schale das Taufwasser über den Kopf Christi, der entweder die Arme verschränkt hat oder betet. Die kreuzförmige Verschränkung seiner Arme deutet auf den Kreuzestod und damit die Erlösung der Welt von der Sünde, die im Sakrament der Taufe ihre auf den Täufling bezogene liturgische Wiederholung findet. Sie ist gleichzeitig ein Ergebenheitsgestus, ähnlich dem der Annunziata, die den göttlichen Ratschluß annimmt. In den Darstellungen der ersten Hälfte des Quattrocento ist über dem Kopf Christi stets das Herabkommen der Taube des Heiligen Geistes in einem Strahlenkranz wiedergegeben. Bei den beiden Szenen der Taufe Christi aus den 1480er Jahren³⁴⁰ entfällt letztere im Zuge einer realistischeren Darstellungsweise. So ist hier auch die Landschaft, der Zeitströmung gemäß, in Form einer nordisch beeinflussten Fernlandschaft wiedergegeben. Erst Bartolomeo di Giovanni bereicherte die Szene wieder durch narrative Details, indem er höchst realistisch einen sich entkleidenden anderen Täufling und einen knienden, offenbar bereits Getauften wiedergibt. Darin hat er Vorbilder wie etwa, um nur das berühmteste zu nennen, die Taufszene von Masaccio in der Brancacci-Kapelle in Santa Maria del Carmine. Bartolomeo di Giovanni ist jedoch der einzige Maler, der sich in der Predellen-

triumphierenden Christus im Himmel, umgeben vom himmlischen Hofstaat, den Engeln, Heiligen und Seligen zeigt.

³³⁷ *Meditationes Vitae Christi* (ed. Ragusa / Green), S. 106–114.

³³⁸ Wohlmuth (Hg.), 2000, S. 542, Zeile 17f.; Konzil von Florenz, 8. Sitzung am 22. November 1439. Auf Seite 543 ebd., Zeile 13–21 heißt es weiter: „Deswegen darf den Getauften für vergangene Sünden keine Genugtuung auferlegt werden. Sterben sie, ehe sie [nach der Taufe persönlich] eine Schuld begehen, gelangen sie vielmehr sofort ins Reich der Himmel und zur Anschauung Gottes.“

³³⁹ Siehe: Tabelle 15: Johannes der Täufer-Einzelszenen.

³⁴⁰ *Volpaia-Retabel* von Cosimo Rosselli (Nr. 84); *Innocenti-Altar* mit Predella von Bartolomeo di Giovanni (Nr. 95).

darstellung dieser Szene so ausdrücklich an einem Vorbild aus der Monumentalmalerei orientiert, während die übrigen Fassungen der Szene die seit dem Trecento für Predellen wie für Fresken gleichermaßen übliche Bildformel wiederholen. Ausnahmen von dem betend oder mit gekreuzten Armen frontal dargestellten Christus finden sich nur im Trecento und stets im Franziskanerstammhaus Santa Croce.³⁴¹

Daß die Enthauptung des Johannes und das Gastmahl des Herodes neben der Taufe Christi zu den häufigsten Predellenszenen aus der Johannes-Vita zählt, ist wenig überraschend. Auch für diese Szene prägte Giotto, in diesem Fall mit der Fassung in der Peruzzi-Kapelle in Santa Croce, einen Bildtypus, der dann auch auf Predellen aufgegriffen wurde, so beispielsweise noch 1387 von Niccolò di Pietro Gerini in der entsprechenden Predellenszene seiner Johannes-Tafel.³⁴² In einer Palastarchitektur findet das Gastmahl statt, bei dem Salome vor der Tafel ihres Vaters tanzt oder musiziert, als der Henker den Kopf des Johannes hereinträgt. In zwei flankierenden Nebenräumen ist einerseits der Gefängnisturm mit dem Leichnam des Johannes und andererseits Salome, die der Mutter das Haupt des Täufers präsentiert, zu sehen. In dieser Bildfindung sind drei Episoden, die in ausführlicheren Zyklen in Einzelszenen dargestellt wurden, zusammengefaßt.³⁴³ Im Quattrocento gab es zwei Ausprägungen der Szene in der Predella. Entweder wurde nur die Enthauptung selbst gezeigt³⁴⁴ oder die drei schon bei Giotto enthaltenen Episoden kamen in einer Simultanszene zur Darstellung. In der zweiten Hälfte des Quattrocento wurde Salome immer stärker zur Hauptprotagonistin. Bei Benozzo Gozzoli tanzt sie im Mittelpunkt der Szene, in ihrem Rücken simultan die Darstellungen der Enthauptung und der mit dem Kopf vor ihrer Mutter knienden Salome, vor ihr die senkrecht in den Bildraum gestellte Festtafel. Botticini zeigt auf seinem *Sakraments-Tabernakel* (Nr. 88) in der rechten Bildhälfte höchst drastisch wie Salome das Haupt entgegennimmt, während der Henker das blutige Schwert zurück in die Schwertscheide steckt. In der linken Bildhälfte kniet Salome mit dem Haupt vor der prächtigen Festtafel. Botticelli hat in seinem sehr

³⁴¹ Taddeo Gaddi zeigt Christus in der entsprechenden Szene vom Sakristeischrank im Profil vor dem Täufer im Jordan kniend, während auch der Täufer seinerseits das Knie gebeugt hat (Florenz, Galleria dell'Accademia, Inv. Nr. 8581–93). Giovanni del Biondo hingegen wandelt auf der Predella des Rinuccini-Retabels in der gleichnamigen Kapelle als einziger die Demuts- und Ergebnisgeste Christi in einen Segensgestus, der ausdrücklich dem Täufer gilt, um. Auch hier steht Christus seitlich und nicht auf den Betrachter ausgerichtet, dem üblicherweise der Segen Christi gilt. Das dritte Beispiel aus Santa Croce ist die Freskodarstellung in der Castellani-Kapelle, in der Christus zwar frontal steht, sich aber mit seinem Segensgestus an den Täufer wendet, den er auch ansieht.

³⁴² London, National Gallery, Inv. Nr. 579.

³⁴³ Giovanni del Biondo, Johannes-Vitatafel von ca. 1360–65, Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. Contini Bonacossi Nr. 27 / Andrea Pisano, Süd-Tür des Florentiner Baptisteriums.

³⁴⁴ Mariotto di Nardo, *Panzano-Retabel* von 1421 (Nr. 12) / Masaccio, *Pisa-Altar* von 1426 (Nr. 25).

charakteristischen, persönlichen Predellenstil die mit dem Haupt des Johannes dahineilende Salome vor einer abstrakten Hintergrundfolie abgebildet und die Figur auf diese Weise jeglichem erzählerischen Zusammenhang enthoben. Darin fand er jedoch keine Nachfolge, vielmehr verschiebt sich im Cinquecento der Schwerpunkt in den Predellenfassungen des Themas auf den Moment, in dem Salome das Haupt des Täufers entgegennimmt.³⁴⁵

Nur dreimal werden Szenen aus der Jugendgeschichte des Täufers auf quattrocentesken Predellen erzählt, je einmal die Geburt, die Namensgebung und der Johannesknabe in der Wüste. Das verwundert, wenn man bedenkt, daß Johannes der einzige Heilige war, dessen Geburt an einem eigenen Festtag gefeiert wurde.³⁴⁶ Auch in der *Legenda Aurea* ist der Geburt des Johannes deshalb ein eigenes Kapitel gewidmet. Zum Thema des Johannesknaben in der Wüste ist Domenico Veneziano auf der Predella seines *Lucia-Retabels* eine einmalige Bildfindung gelungen (Nr. 54). In den trecentesken Zyklen wurde stets der Gang des Johannesknaben in die Wüste gezeigt,³⁴⁷ während bei Domenico Veneziano der völlig nackte Johannesknabe in einer Wüstenlandschaft aus schroffen Felsen mit der einen Hand sein „weltliches“ Gewand ablegt, um mit der anderen das Kamelfell über die Schulter zu ziehen. Nicht nur das Motiv, sondern auch die darin enthaltene Antikenrezeption ist im Zusammenhang mit Predellenmalerei einmalig. Das Haltungsmotiv des Täufers orientiert sich an antiken Herkules-Darstellungen, in denen der Held einen Gegner niederkämpfend wiedergegeben wird. Dieselbe Haltung nimmt in christlichem Kontext nur Michael beim Seelenwägen und beim Kampf mit dem Drachen ein.³⁴⁸ Domenico Veneziano hingegen zeigt keinen Kampf sondern vielmehr die moralische Wahl des jugendlichen „Helden“. Durch die Rezeption der Darstellung antiker Helden wird die Figur des Johannes bildlich mit der „virtù“ der „fortitudo“ ausgezeichnet, die hier christlich auf die Glaubensstärke, die dem Gang in die Wüste zugrundeliegt, umgedeutet wird.³⁴⁹

³⁴⁵ Ridolfo del Ghirlandaio, *Colle Val d'Elsa-Beweinung* von 1521 (Nr. 123) / Andrea del Sarto, *Pala Vallombrosana* von 1528 (Nr. 127).

³⁴⁶ Seit Augustinus' Zeit wurde die Geburt des Täufers am 24. Juni, dem Tag der Sommersonnenwende, gefeiert. (Stramare, in: *Bibliotheca Sanctorum*, Bd. 6, 1965, Sp. 609, Stichwort: „Giovanni Battista“)

³⁴⁷ Meist sieht man links noch das Elternhaus. Um ihn als solchen kenntlich zu machen, ist der Johannesknabe bereits mit dem Kamelfell bekleidet. So auch beispielsweise auf der Predellentafel von Lorenzo Monaco aus seinem zerlegten Polyptychon für Santa Maria del Carmine, die sich heute in Leicester, Leicestershire Museum and Gallery of Art befindet.

³⁴⁸ Zu den Vorbildern ausführlich: Wohl, 1980, S. 43f.

³⁴⁹ Eine neuzeitliche, antikisierende Herkulesfigur als Personifikation der Fortitudo in christlichem Kontext stand der Öffentlichkeit in Florenz schon Anfang des Quattrocento an der Porta della Mandorla des Doms vor Augen.

Der Körper des Täufers ist antikisch ideal gebildet. Hier klingt in einem frühen Beispiel auch neoplatonisches Gedankengut an.³⁵⁰ Die Tafel von Domenico Veneziano ist eine der ersten Darstellungen des christlichen „Tugendathleten“ in der Malerei. Es handelt sich um eine der außergewöhnlichen Bildfindungen für eine Predella, die sich nicht innerhalb der eigenen Gattung durchsetzten, dafür aber später in andere Gattungen übernommen wurden.³⁵¹

Das Leben von Johannes dem Täufer wurde als Exemplum des asketischen Lebensideals schlechthin angesehen und war damit von besonderer Bedeutung für das Mönchtum.³⁵² Sollte dieses Ideal jedoch in Predellen dargestellt werden, so wählte man im Florentiner Quattrocento als heilige Exempla eher die Eremitenheiligen Hieronymus oder auch Antonius.

3.2.3.2. Nikolaus von Bari

Nikolaus von Bari ist der am häufigsten mit eigenen Predellenzyklen geehrte Heilige innerhalb des untersuchten Retabelcorpus. Ihn hatten in Florenz vier Bruderschaften zum heiligen Patron,³⁵³ und allein in Florenz waren ihm fünf Kirchen geweiht. Der spätere Bischof von Myra vollbrachte von Jugend an zahlreiche Wunder und zeichnete sich durch karitatives Handeln aus. Er wurde aufgrund seiner Wunder als Schutzheiliger der Schüler, der heiratswilligen Mädchen, der Seeleute, der unschuldig Verurteilten und der Gefangenen verehrt, um nur einige Gruppen seiner vielschichtigen „Klientel“ zu nennen.³⁵⁴

Es haben sich im Untersuchungszeitraum fünf Retabel mitsamt ihrer Nikolaus-Predella erhalten. Hinzu kommen eine Nikolauspredella,³⁵⁵ deren Retabelzusammenhang nicht mehr bekannt ist und zahlreiche Einzeltafeln aus der Vita des Heiligen.³⁵⁶

Die Nikolauslegende läßt sich in folgende drei Abschnitte gliedern: Die Kindheitsgeschichte, die Wunder, die er zu Lebzeiten als Bischof von Myra bewirkte sowie sein Tod und die post-

³⁵⁰ Gerade in diesen Jahren, vor 1432, hatte Ambrogio Traversari für Cosimo de Medici die Texte des Chrysostomos übersetzt und damit eine wichtige Basis für die humanistische Verbindung der antiken und christlichen Tugendkonzepte in Florenz geschaffen. (Eisler, 1961, S. 84–87)

³⁵¹ Insbesondere Luca Signorelli und Michelangelo nahmen die Thematik in ihren Tondi mit Madonnen bzw. der Heiligen Familien wieder auf (Zu diesen Tondi ausführlich: Eisler, 1961, S. 91–95)

³⁵² Die Karmeliter betrachteten den Täufer sogar als Mitglied ihres von Elias gegründeten Ordens. (Stramare, in: Bibliotheca Sanctorum, Bd. 6, 1965, Sp. 606, Stichwort: „Giovanni Battista“)

³⁵³ Henderson, 1994, Appendix, S. 467f., Nr. 126–129.

³⁵⁴ Réau, Bd. 3,2, 1958, S. 978–980.

³⁵⁵ Diese Einzelpredella malte Mariotto di Nardo um 1415 (Abb. 4) (Florenz, Galleria dell’Accademia, Inv. Nr. 9206).

³⁵⁶ Siehe: Tabelle 16: Nikolaus-Zyklen und -Einzelszenen.

humen Wunder. Die meisten Predellenszenen zur Nikolauslegende zeigen Wunder, die er zu Lebzeiten bewirkte. Am häufigsten wird dargestellt, wie der Heilige drei armen Mädchen die Mitgift schenkt, indem er ihnen nachts Goldkugeln ins Zimmer wirft und sie auf diese Weise vor der Prostitution rettet.³⁵⁷ Fast genauso zahlreich sind die Abbildungen der Errettung eines in Seenot geratenen Schiffes durch Nikolaus³⁵⁸ und die Rettung dreier bzw. zweier unschuldig zum Tode verurteilter Ritter.³⁵⁹ Ein weiteres häufig dargestelltes Wunder aus der Bischofszeit, das im Gegensatz zu den bereits genannten Szenen nicht in der *Legenda Aurea* geschildert wird, ist die Erweckung dreier Scholaren, die von einem Wirt umgebracht und in Salzfasern versteckt worden waren.³⁶⁰ Die posthumen Wunder, wie das Becherwunder³⁶¹ oder die Erweckung eines vom Teufel erwürgten Knaben³⁶² sind dagegen vergleichsweise selten zur Abbildung gekommen, ebenso die Geburt des Heiligen mit dem Wannenwunder³⁶³ und das Kornwunder.³⁶⁴ Alle Szenen bis auf die Erweckung der drei Scholaren aus den Salzfasern sind in der *Legenda Aurea*, an die sich die Maler treu hielten, ausführlich geschildert.

Die Zyklen stammen alle aus der ersten Hälfte des Quattrocento. Der früheste Nikolaus-Zyklus innerhalb des Corpus ist der von Mariotto di Nardo aus den Jahren zwischen 1410 und 1415, der die Vita des heiligen Bischofs in vier Szenen zeigt (Abb.4). Er beginnt mit der Ernennung des Nikolaus zum Bischof von Myra, einer Episode, die sonst nie dargestellt wurde. Auffällig ist, daß in dieser Szene völlig anachronistisch Franziskanermönche auftreten. Auch in der dritten Szene des Zyklus, der Errettung zweier unschuldig zum Tode Verurteilter, tritt ein Franziskaner auf und spendet den beiden Verurteilten den letzten Segen, während ein weiterer Mönch mit aufs Herz gelegter Hand hinter dem heiligen Nikolaus steht. Dies sind jedoch die einzigen Details in diesem Zyklus, mit denen versucht wird, die Ereignisse in die eigene Zeit zu transponieren. Leider ist für diese Predella weder der Retabelzusammenhang noch der ursprüngliche Aufstellungsort überliefert. Doch läßt sich, was bisher noch nicht gesehen wurde, aus der anachronistischen Integration von Franziskanermönchen und der Spende des letzten Segens an den Verurteilten durch einen Mönch, die in den übrigen Darstellungen

³⁵⁷ Diese Szene ist in fünf der sechs untersuchten Zyklen vertreten und kommt auch als Einzelszene häufig vor. Textquelle ist die *Legenda Aurea* (ed. Benz), S. 21.

³⁵⁸ Vier von sechs Zyklen beinhalten diese Szene. Hinzu kommen zahlreiche Einzelszenen. Textquelle ist die *Legenda Aurea* (ed. Benz), S. 22.

³⁵⁹ Ebenfalls in vier von sechs Zyklen. Textquelle ist auch hier die *Legenda Aurea* (ed. Benz), S. 23.

³⁶⁰ Zu den verschiedenen italienischen Handschriften, in denen die Episode vorkommt, siehe: Meisen, 1931, S. 290–293.

³⁶¹ *Legenda Aurea* (ed. Benz), S. 26.

³⁶² *Legenda Aurea* (ed. Benz), S. 26.

³⁶³ *Legenda Aurea* (ed. Benz), S. 21.

des Themas ebenfalls entfällt, ableiten, daß es sich sehr wahrscheinlich um einen Bruderschaftsauftrag einer mit der Gefangenenbetreuung befaßten, den Franziskanern nahestehenden Confraternità handelte. Dies sowie die Entstehungszeit zwischen 1410 und 1415 deuten darauf hin, daß die Predella zu einem Retabel gehörte, das im Auftrag der Confraternità delle Sette Opere della Misericordia entstand, deren heiliger Patron Nikolaus war.³⁶⁵ Folglich sind die Buchstaben „S Ω M“, die auf dem Predellenrahmen erscheinen, als Monogramm dieser Confraternità zu deuten. Die übrigen beiden Szenen der Predella sind konventionell dargestellt, die Errettung eines Schiffs aus Seenot gemäß dem Topos der Rettung aus Seenot mit dem über dem Schiff schwebenden Heiligen und das Goldkelchwunder in drei simultan gezeigten Episoden. Diese Predella hatte keine Vorbildfunktion für nachfolgende Zyklen.

Gentile da Fabriano schuf mit der Predella seines *Quaratesi-Retabels* aus dem Jahr 1425 (Nr. 22) den für das Quattrocento bedeutenderen Zyklus. Die Außergewöhnlichkeit des Nikolaus, die sich bereits direkt nach der Geburt zeigte, wird in der Anfangsszene der *Quaratesi-Predella* mit dem Wannengewunder vorgeführt. Diese Szene spielt in einem zeitgenössischen Interieur, in dem Gentile das häusliche Leben detailreich schildert. Überhaupt zeichnet sich gerade dieser Predellenzyklus durch seine für den zeitgenössischen Betrachter vertrauten Ambiente aus. Auch die zweite Szene, in der Nikolaus seinen eigenen Reichtum in Form von Goldkugeln als Mitgift an drei arme Mädchen verschenkt, zeigt einen typisch quattrocentesken Innenraum. Dem Betrachter wird mit dieser Szene ein Exempel an christlichem Verhalten gegeben, und zwar den Tugenden der Armut und der Caritas. Die Mittelszene mit der Rettung der in Seenot Geratenen ist ebenso realistisch erzählt. Um das Schiff von Ballast zu befreien, wirft ein Besatzungsmitglied Teile der Ladung über Bord, am Heck sind bereits Hängeleitern zu Rettungsboten herabgelassen. Bei diesem Detailrealismus ist das Wunder der Rettung durch die Lichterscheinung des Heiligen umso größer. Ähnlich wie die ersten beiden Szenen transponierte Gentile auch die Szene der Erweckung der drei Scholaren in die eigene Zeit, indem er sie in einer typischen Taverne des Quattrocento stattfinden läßt. Mit seiner Abschlußszene, den kranken Pilgern, die am Grab des Heiligen Heilung finden, bietet Gentile eine Abbildung der damaligen Glaubenspraxis und im übertragenen wie auch im bildlichen Sinne eine Summa der Vita des Heiligen und seiner Bedeutung für den Gläubigen. Das Grab

³⁶⁴ Legenda Aurea (ed. Benz), S. 22.

³⁶⁵ Diese Bruderschaft wurde 1413 bestätigt. Ein berühmtes Bruderschaftsmitglied war Niccolò da Uzzano, der 1421 starb. Wäre dieser der Stifter, so wäre mit dem Retabel zugleich dessen Namenspatron geehrt, was der üblichen Praxis entsprochen hätte. Zudem oblag die Verwaltung der Confraternità bis 1421 Franziskanerterziariern. (Patz, Bd. 2, 1941, S. 98)

steht im Chor einer Kirche, bei der es sich jedoch keineswegs um die Apsis der Grabkapelle von San Nicola in Bari handelt, sondern vielmehr um eine zeitgenössische Phantasiearchitektur Gentiles. Im Apsisrund finden sich, vom Sarkophag halb verdeckt, fingierte Wandbilder der Szenen der Nikolausvita wieder. Einmalig ist, daß Gentile hier seine Predellenerzählung getreu wiederholt, so daß jede einzelne Szene wiederzuerkennen ist. In der Apsiskalotte über diesem Zyklus im Bild thront der Pantokrator in einer Mandorla zwischen Maria in der Rolle der Mediatrix und Nikolaus als Mediator zwischen Gott und den Gläubigen. In eben diesen Funktionen, als Mediatrix und Mediator, sollte der Gläubige die Gottesmutter und den heiligen Nikolaus im Gebet vor dem Altar anrufen. Der mächtige Einfluß dieser heiligen Fürsprecher wurde ihm in der Abschlußszene der Predella vor Augen geführt, in der die geheilten Kranken vom Heiligengrab aus förmlich auf den Betrachter zulaufen, die durch dessen Hilfe nutzlos gewordenen Krücken unter dem Arm. Diese Szene ist eine einzigartige und gänzlich neue Bildfindung Gentiles für die sehr selten auf Predellen des Florentiner Quattrocento dargestellte zeitgenössische Glaubenspraxis. Es handelt sich hier nicht um die Wiedergabe einer konkreten, in die Legende eingegangenen Heilung, sondern vielmehr um die bildliche Umsetzung des Glaubens der Pilger an die wunderbare Heilkraft. Durch die Gestaltung der innerbildlichen Apsiskalotte wird in dieser Predellentafel die Gnadenmittlerschaft der Gottesmutter und die Interzession des Heiligen, also das Ziel der Meditation über die Heiligenvita, ausdrücklich ins Bild gesetzt und gleichzeitig in Gestalt des auf den Betrachter zueilenden Geheilten, die Wirksamkeit der Interzession auch für den Betrachter betont. Wie überzeugend dieser Zyklus des Gentile neben seiner malerischen Bravour für die Zeitgenossen gewesen sein muß, zeigt sich nicht zuletzt darin, daß nur neun Jahre später Bicci di Lorenzo das Retabel wörtlich für die Florentiner Kirche San Niccolò a Cafaggio kopierte (Nr. 39), was ein selten nachweisbarer Fall ist.³⁶⁶

Am ausführlichsten von allen erhaltenen quattrocentesken Predellenversionen erzählte Fra Angelico die Nikolaus-Vita in seinem Peruginer Predellenzyklus (Nr. 48). Dem Lebensabschnitt bevor Nikolaus Bischof wurde, ist eine Sequenz aus drei Szenen in einem einzigen Bildfeld gewidmet. Sie umfaßt die Geburt mit dem Wannenvunder, den kleinen Nikolaus, der die Predigt des Bischofs hört und im Hintergrund als erster an dem maßgeblichen Morgen in

³⁶⁶ Ähnliches ist beispielsweise bei der *Narni-Marienkrönung* von Domenico del Ghirlandaio (Nr. 87) nachweisbar, auf deren Vorbild Giovanni Spagna gleich zweifach durch eine „modo et forma-Klausel“ vertraglich verpflichtet wurde, einmal für die Franziskaner von San Martino in Trevi (siehe hierzu: Gualdi Sabatini, 1984, S. 240–249), das andere Mal für die Franziskaner in Montesanto bei Todi (ebd., S. 143–153).

die Kirche geht, worin das Zeichen bestand, ihn zum neuen Bischof zu machen, sowie den jugendlichen Nikolaus, der nachts die Goldkugeln in das Gemach der drei armen Mädchen wirft. Die zweite Tafel zeigt ihn als Bischof von Myra, als er das Kornwunder vollbringt, was Fra Angelico die Gelegenheit bot, eine Hafenszene mit den Lastenträgern, der Messung des Getreides sowie den Kaufleuten im Vorder- und den Schiffen im Hintergrund zu schildern. Die Rettung aus Seenot auf der rechten Tafelhälfte stellt gegenüber den Bildfindungen von Mariotto di Nardo und Gentile hingegen keine Neuerung dar. Das abschließende Szenenpaar zeigt in der einen Bildhälfte den Heiligen, der dem zur Enthauptung ausholenden Henker in den Arm fällt, im Hintergrund eine zeitgenössische Stadt. In der anderen Bildhälfte, der Abschlußszene, sieht man die Beweinung des aufgebahrten Heiligen durch Dominikanerbrüder, und -nonnen³⁶⁷ sowie bürgerliche Laien, während das Seelenfigürchen des Verstorbenen von Engeln in den Himmel gehoben wird. Auch zwei Lahme sind dargestellt, die in der Berührung mit dem toten Heiligen Heilung suchen. Charakteristisch für Nikolaus ist der früh einsetzende Kult, der sich darin zeigt, daß schon an seiner Totenbahre auf Heilungswunder gehofft wurde, was bei anderen Heiligen nie zur Darstellung kam. In dieser Abschlußszene ist der Beginn des Kults des Heiligen gezeigt, in der Abschlußszene der Predella von Gentiles *Quaratesi-Retabel* die Etablierung des Kultes, der sich schnell zur Wallfahrt entwickelt hatte. Beide Szenen zeigen, für Predellen höchst außergewöhnlich, und eher für Votivtäfelchen angemessen, die zeitgenössische Verehrung des Heiligen.

Die beiden Nikolauszyklen von Filippo Lippi (Nr. 52) und Giovanni di Francesco (Nr. 63) unterlassen jegliche Historisierung in der Szenenauswahl, vielmehr werden auf beiden Predellen dieselben drei Wunder des Nikolaus ausgewählt, die zu den meistdargestellten Szenen aus seiner Vita gehören. Filippo Lippi verzichtet auch innerhalb der Szenen auf Historisierung bzw. Vergegenwärtigung. Lediglich die Szene der Mitgiftschenkung erfordert einen konkreten Raum in Form eines Schlafgemachs. Doch schon den Außenraum, in dem Nikolaus sich aufhält, läßt Filippo abstrakt und undefiniert und schildert nicht etwa wie beispielsweise Gentile da Fabriano oder Fra Angelico eine quattrocenteske Straße. Auch die beiden anderen Szenen spielen bei Filippo Lippi in neutraler Umgebung. Der Unterschied zu der Taverne von Gentile könnte nicht größer sein. Die drei Ermordeten stehen in einem Faß und daneben mit schuldbewußt gesenktem Haupt der überführte Wirt. Diese Darstellung setzt die Kenntnis der

³⁶⁷ Das Retabel stammt aus der Dominikanerkirche San Domenico in Perugia und wurde auf testamentarischen Wunsch des Bischofs Benedetto Guidalotti von dessen Schwester für die Grabkapelle des Bischofs gestiftet. Daher die Wahl des heiligen Nikolaus, der ebenfalls Bischof war.

Legende voraus und kommt ohne jegliche erzählerische Ausschmückung aus, ebenso wie auch die Szene der Rettung der zum Tode Verurteilten. In letzterer treten zwei Mächte gegeneinander an, die Weltliche in Person des Befehlshabers links, der die Vollstreckung des Todesurteils befiehlt und die Göttliche in ihrem ausführenden Organ, dem Heiligen, der nicht wie sonst üblich das Schwert des Henkers festhält, sondern mit sprechendem Gestus unter Hinweis auf den Verurteilten den Henker an der Vollstreckung des Urteils hindert. Das Bildpersonal ist bei Filippo auf das für die Erzählung notwendige Minimum reduziert, ganz im Gegenteil zu der Fassung von Giovanni di Francesco, in der das wundersame Eingreifen des Heiligen im dargestellten Menschenauflauf nahezu untergeht.

Es ist in Florenz nur ein einziger monumentaler Nikolauszyklus in Freskotechnik erhalten, und zwar der in der Castellani-Kapelle in Santa Croce aus den Jahren 1383–1392.³⁶⁸ Die Monumentalmalerei scheint im Fall der Nikolaus-Vita jedoch kein Vorbild für die Predellenmalerei gewesen zu sein, sondern vielmehr die Neuschöpfungen Gentiles und später auch Filippo Lippis.

3.2.3.3. Cosmas und Damian

Zum Leben des heiligen Ärzte-Brüderpaars, Cosmas und Damian, haben sich aus dem Florentiner Quattrocento insgesamt drei Predellenzyklen erhalten.³⁶⁹ Der früheste von ca. 1429–30 besteht nur aus zwei Szenen und bildet die Predella der *Cosmas und Damian-Tafel*, einer Pfeilertafel aus dem Florentiner Dom, die heute Andrea di Giusto zugeschrieben wird (Nr. 29).³⁷⁰ Dargestellt sind das Wunder der Heilung des Diakons Justinianus und die Enthauptung der beiden Heiligen. Ikonographisch identisch aufgebaut ist eine Tafel aus der Zeit um 1370, die dem Rinuccini-Meister zugeschrieben wird.³⁷¹ Dieses trecenteske Retabel diente höchstens in der Themenwahl, keineswegs jedoch in der Ausformulierung als Vorbild für die Tafel Andrea di Giustos.

³⁶⁸ Der Zyklus wurde von Vasari Starnina zugeschrieben. Auch Agnolo Gaddi und dessen Umfeld waren beteiligt. (Patz, Bd. 1, 1940, S. 553f.)

³⁶⁹ Siehe: Tabelle 17: Cosmas und Damian-Zyklen und -Einzelszenen.

³⁷⁰ Acidini Luchinat, 1995, S. 229.

³⁷¹ Raleigh, N.C., Museum of Art, Inv. Nr. GL.60.17.9; Samuel H. Kress Collection, Inv. Nr. K1171. Die Annahme von Sharpley (Sharpley, 1966, S. 35), es handle sich um einen Flügel eines Polyptychons, trifft wohl nicht zu, da auf Seitentafeln eines Polyptychons niemals ein segnender Gottvater in der Bogenspitze dargestellt wurde. Das weist die Tafel vielmehr eindeutig als Haupttafel aus. Auf der Haupttafel eines Polyptychons aus dem Trecento sind hingegen zwei stehende Heilige undenkbar. Wie die sehr ähnliche Tafel von Andrea di Giusto bestätigt, wird es sich bei der Cosmas und Damian-Tafel des Rinuccini-Meisters ebenfalls um eine Pfeilertafel gehandelt haben. Die Tafel ist für den Zeitstil des dritten Viertels des Trecento mit seinem „horror vacui“ sowie der figuren- und detailreichen Darstellungsweise charakteristisch.

Die anderen beiden Zyklen aus dem Quattrocento zur Vita des Ärzte-Brüderpaars wurden von Fra Angelico in den 1430er Jahren für die Medici geschaffen und sind sehr viel ausführlicher. Es handelt sich um das *Annalena-Retabel* (Nr. 41) und den *San Marco-Hochaltar* (Nr. 49). Beide Predellen von Fra Angelico folgen der *Legenda Aurea*³⁷² und beinhalteten wahrscheinlich dieselben Szenen, wenn auch mit unterschiedlichen inhaltlichen Gewichtungen. Diese Aussage ist jedoch nur mit Vorbehalt zu treffen, da beide Predellen in Einzeltafeln zerlegt sind und die Forschung bezüglich der ursprünglichen Szenenanzahl noch zu keinem endgültigen Ergebnis gekommen ist. Ebenso wenig Einigkeit herrscht über die Datierung.³⁷³ Bei dem wahrscheinlich früheren der beiden Retabel, dem *Annalena-Retabel* von ca. 1435, ist noch nicht einmal sicher, für welchen Altar es überhaupt geschaffen wurde, wenn auch die Hypothese von Hood, daß es in der Medici-Kapelle im linken Transept von San Lorenzo stand, viel für sich hat.³⁷⁴ Im Jahr 1429 machten Cosimo und Lorenzo de' Medici eine Stiftung in Höhe von 800 Florin an das Kapitel von San Lorenzo mit der Auflage, daß ein Fest zu Ehren von Cosmas und Damian gefeiert würde.³⁷⁵

Das zweite Retabel von Fra Angelico befand sich auf dem Hochaltar von San Marco. In der Forschung wird überwiegend davon ausgegangen, daß sich an den Schmalseiten des Predellenkastens des *San Marco-Hochaltars* zwei Heilungsszenen befanden, während auf der sicher rekonstruierten Vorderseite sechs Szenen zum Martyrium der Heiligen dargestellt waren. Die Predellenmitte nahm eine Grablegung Christi ein,³⁷⁶ die beim *Annalena-Retabel* entfällt.

³⁷² *Legenda Aurea* (ed. Benz), S. 566–568; *Legenda Aurea* (ed. Levasti), Bd. 2, S. 179–188.

³⁷³ Zum *Annalena-Retabel*: Pope-Hennessy, 1974, S. 211f.: um 1443–45 / Hood, 1993, S. 102–107, 113–116: um 1434–1435 / Spike, 1997, S. 38f., 217f.: um 1430 / Bonsanti, 1998, S. 134–136: um 1434–1435.

Zum *San Marco-Hochaltar*: Orlandi, 1964, S. 66–74; Baldini, 1970, S. 101f.; Pope-Hennessy, 1974, S. 119–202; Miller, 1983, S. 63–108; Miller, 1987, S. 1–13; De Marchi, in: *Ausst. Kat. Florenz 1990*, S. 90–93; Hood, 1993, S. 97–102; Syre, in: *Ausst. Kat. München 1996*, S. 7–40; Cole Ahl, 1996, S. 218f.; Spike, 1997, S. 124–128, 226–228. Der *San Marco-Hochaltar* muß aufgrund der Schenkung und Überführung des Vorgängeraltars nach San Domenico in Cortona zwischen 1438 und der Weihe im Jahr 1443 entstanden sein. Die meisten Forscher gehen davon aus, daß das Retabel fertig war, als das Vorgängerretabel, die *Cortona-Marienkrönung* von Lorenzo di Niccolò (Nr. 2), nach Cortona überführt wurde, also 1440.

³⁷⁴ Hood, 1993, S. 102–106, bes. S. 104.

³⁷⁵ Mit dieser Stiftung war auch die Einführung eines Festes am Tag des Evangelisten Johannes verbunden und eine jeden Montag zu feiernde Seelenmesse an den Evangelisten für den Vater der Brüder Cosimo il Vecchio und Lorenzo, Giovanni di Averardo. Stimmt die Annahme zur Herkunft des *Annalena-Retabels* aus San Lorenzo, so würde die genannte Stiftung für eine frühe Datierung des Retabels sprechen. (Zu den Quellenangaben siehe: Ciseri in: *Ausst. Kat. Florenz 1993*, S. 75, Kat. Nr. 2.16)

³⁷⁶ Wie sich bei der Ausstellung in Florenz 1955 gezeigt hat, waren sieben Szenen auf eine durchgehende Tafel gemalt, während zwei weitere Tafeln nicht im Kontinuum mit dieser Tafel standen. (Baldini in: *Ausst. Kat. Florenz 1955*, S. 71–73.; Baldini, 1956, S. 78–85) Die Forschung folgt seit dieser Ausstellung Baldinis Hypothese, daß sich letztere an den Schmalseiten der Predella befanden (Baldini, 1956, S. 82f.), was jedoch zu einem außergewöhnlich tiefen Predellenkasten geführt hätte. Syre erwägt auch aufgrund stilistischer Unterschiede zu den Martyriumsszenen, daß die beiden Wunderszenen, die Heilung der Paladia und die

Auch in den einzelnen Szenen bestehen Unterschiede.³⁷⁷ Auf dem *San Marco-Hochaltar* wird die Heilung der Palladia simultan zu der Episode dargestellt, in der Palladia Damian ein Geschenk als Entgelt für ihre Heilung aufnötigt. Auf dem *Annalena-Retabel* entfällt die Wunderszene und nur die Schenkungsszene ist wiedergegeben. In der Fassung des *San Marco-Hochaltars* wird also der karitative Akt und das Armutsgebot der beiden Brüder thematisiert, während in der des *Annalena-Retabels* die Interpretation offen bleibt. Bei der Szene vor Lysias ist auf dem *San Marco-Hochaltar* die Aufforderung der Brüder durch Lysias abgebildet, den Götzen anzubeten, während auf dem *Annalena-Retabel* der Disput zwischen den Brüdern und Lysias gezeigt wird, ohne daß der Götze sichtbar würde. Diese Episode entspricht inhaltlich dem Topos der Versuchungsszene, die in so vielen Heiligenzyklen auftritt, um die Unanfechtbarkeit des Glaubens des Heiligen zu demonstrieren. Auch in dieser Szene bleibt auf dem *Annalena-Retabel* die Aussage unscharf. Es folgt hier die Darstellung des Versuchs, die Brüder zu ertränken, indem sie von einer Klippe ins Meer gestürzt werden, doch ein Engel errettete sie wundersamer Weise. Auf dem *San Marco-Hochaltar* ist simultan die Peinigung des Lysias durch zwei Dämonen gezeigt. Der Schwerpunkt der Darstellung auf dem *San Marco-Hochaltar* liegt in dieser Szene nicht auf dem Wunder, das nur klein im Hintergrund wiedergegeben ist, sondern auf der Wirkkraft des Gebets der Brüder, das die Teufel, welche Lysias peinigen, vertreibt. Die beiden jüngsten Brüder schauen affirmativ aus dem Bild direkt auf den Betrachter. Die anschließende Verbrennungsszene weist keine wesentlichen inhaltlichen Unterschiede auf, wohl aber die Kreuzigungsszene. Bestimmt kein Zufall ist die Ähnlichkeit der Kreuzigung der Heiligen auf dem *San Marco-Hochaltar* mit der Kreuzigung Christi, die in dem als „trompe l’oeil“ gemalten Täfelchen am Fuß der Haupttafel in unmittelbarer Nähe der Predellenszene wiedergegeben ist. Beim *Annalena-Retabel* entfällt diese Parallelführung von Heiligen- und Christus-Vita. Die Szene der Enthauptung bringt hingegen keinen wesentlichen inhaltlichen Unterschied zwischen den beiden Zyklen. Die Darstellung der Grablegung der heiligen Brüder ist nur vom *San Marco-Hochaltar* erhalten. Sie spielt dort vor einer Kirche mit anschließendem Konvent, die stark dem Florentiner Komplex von San Marco ähneln.³⁷⁸

Heilung des Diakons Justinian, nicht zu der Predella des *San Marco-Hochaltars* gehörten. (Syre, 1996, S. 24; zur Geschichte der Rekonstruktion des Retabels siehe ebd. S. 23–26)

³⁷⁷ Im folgenden Vergleich der einzelnen Szenen auf den beiden Predellen werden die beiden Heilungsszenen, die nicht sicher zum *San Marco-Hochaltar* gehören, unter Vorbehalt mit in die Untersuchung einbezogen. Zu dem Vergleich siehe auch: Hood, 1993, S. 113f.

³⁷⁸ Ebenso wie auf der Predella des *Linaiuoli-Tabernakels* (Nr. 38) gibt Fra Angelico auch hier keine getreue topographische Vedute, sondern verwendet stilisierte, aber wiedererkennbare Elemente. In diesem Fall fehlt sowohl die Fensterrose in der Kirchenfassade als auch das Obergeschoß des Dormitoriums. Zudem stimmt

Miller machte auf einen Bezug zu der von Markus in der Haupttafel des *San Marco-Hochaltars* vorgeführten Textstelle aufmerksam.³⁷⁹ Es sind die Zeilen des Markusevangeliums,³⁸⁰ in denen von der paarweisen Aussendung der Apostel durch Christus die Rede ist und von deren Macht über Teufel, sowie von der Ermahnung Christi, kein Entgelt für ihre Taten zu nehmen. Die Passage endet mit der Feststellung, daß die Apostel viele Teufel austrieben und viele Heilungen vollbrachten. Diese Textstelle hält Markus genau über den Kopf des Cosmas, der aus dem Bild auf den Betrachter schaut. Der Evangelientext ist also direkt auf den Heiligen bezogen, der auf diese Weise zusammen mit seinem Bruder als weiteres Apostelpaar erscheint. Die entsprechenden Taten der Brüder werden in der Predella geschildert. Dieser Aspekt der Nachfolge Christi durch einen apostolischen Lebenswandel entfällt auf dem *Annalena-Retabel*, auf dessen Predella die Legende weitaus konventioneller dargestellt ist.³⁸¹ Hood betont, daß die dargestellten Tugenden der Brüder den Idealen der Dominikaner-Observanz entsprachen. Außerdem werden auf dem *San Marco-Hochaltar* im Gegensatz zum *Annalena-Retabel* in allen Szenen, bis auf die beiden Heilungsszenen, auch die jüngeren Brüder als Zeugen der Taten von Cosmas und Damian gezeigt. Cosmas und Damian werden als Exempla des dominikanischen Grundsatzes des „docere verbo et exemplo“ vorgeführt.³⁸² Zur Vita von Cosmas und Damian sind keine früheren Zyklen überliefert, als die beiden auf den oben genannten Pfeilertafeln,³⁸³ die aber offensichtlich auch in den beiden themengleichen Szenen für Fra Angelico nicht als ikonographische Vorlagen relevant waren, vielmehr schuf Fra Angelico seine Szenen völlig neu.

Auf sechs Haupttafeln des untersuchten Retabel-Corpus tritt das Ärzte-Brüderpaar auf, wovon vier Medici-Stiftungen sind.³⁸⁴ Die übrigen beiden Retabel wurden wohl von Ärzten, deren heilige Patrone die beiden Brüder waren, in Auftrag gegeben.³⁸⁵ Die beiden heiligen Ärzte

die Straßenführung nicht ganz mit der historischen Situation überein. (De Marchi, in: Ausst. Kat. Florenz, 1990,2, S. 93).

³⁷⁹ Miller, 1987, S. 3.

³⁸⁰ Markus, 6, 2–8.

³⁸¹ Miller, 1987, S. 7f.

³⁸² Hood, 1993, S. 114.

³⁸³ *Cosmas und Damian-Tafel* von Andrea di Giusto (Nr. 29) und die Pfeilertafel vom Rinuccini-Meister. Freskenzyklen zur Cosmas- und Damian-Vita sind nicht überliefert.

³⁸⁴ Fra Angelico, *Annalena-Retabel* (Nr. 41) und *San Marco-Hochaltar* (Nr. 49) / Filippo Lippi, *Medici-Noviziats-Pala* (Nr. 55) / Zanobi Strozzi, *Avignon Hieronymus-Pala* (Nr. 62). In der Tat trat der heilige Cosmas ikonographisch erst als Namenspatron von Cosimo de' Medici verstärkt in Erscheinung.

³⁸⁵ Das frühere dieser beiden Retabel, die *Cosmas und Damian-Tafel*, malte Andrea di Giusto um 1429–30 (Nr. 29). Zu diesem Retabel aus dem Florentiner Dom schreibt Richa, Bd. 6, 1757, S. 131: „Resta da questa banda il dire alcunchè d'un Tabernacolo antico, entrovi i SS. Cosimo, e Damiano con appiè due scudetti con Armi, che io non ardisco d'affermare di qual Famiglia esse sieno. Ma essendovi in Capitolo un

wurden immer in der Berufstracht des Quattrocento dargestellt und auf diese Weise in die eigene Zeit transponiert.

3.2.3.4. Laurentius

Jacobus de Voragine nennt in der *Legenda Aurea* folgende sechs Gründe für die hervorragende Stellung des Erzmärtyrers Laurentius: Der Ort des Martyriums Rom, sein Predigtamt, die Verteilung der Kirchenschätze an die Armen, die historischen Belege für seine Martern, die ihn umso authentischer machen, die Würde seines Amtes als Erzdiakon von Sixtus II., sowie die Größe seiner Marter.³⁸⁶ Metaphernreich beschreibt Jacobus vor allem in Anlehnung an Augustinus die Bedeutung des Erzmärtyrers anhand der Bilder des Feuers und der Glut.³⁸⁷ Aufgrund der außerordentlichen Grausamkeit seines Martyriums auf dem Rost hatte Laurentius einen besonders hohen Beitrag an den „thesaurus ecclesiae“³⁸⁸ geleistet. Entsprechend hoch wurde der Einfluß seiner Fürsprache eingeschätzt. Innerhalb der Hierarchie der Märtyrer stand er zusammen mit dem Erzmärtyrer Stephanus an oberster Stelle.³⁸⁹

Inventario delle Cappellanie del Duomo, nel quale si trova nominata una così ,Cappella in S. Cosmo, e Damiano fondata per Iacobum de Ghezzi' potrebbe essere questa l'Arma di detto Iacopo. Altra cosa ancor più dubbiosa è in questa tavola, e sono le lettere incise nell'oro delle due diademe de'Santi in caratteri gotici, in una leggesi: Sancto Cosmo Martyri, & Doctori; e nell'altra parimente: Sancto Damiano Martyri, & Doctori. Come questo titolo di Dottore loro competa è il nostro dubbio, non sapendosi, che abbiano essi lasciato scritti sacri per illustrazione della Chiesa Universale, se dir non si volesse, che abbiano essi riportato quel titolo dalla loro professione di Nobili, e Santi Medici.“ Daraus ist wohl zu schließen, daß der Stifter ein Arzt war, wenn er den Beruf der Heiligen sogar inschriftlich betont. Das zweite im Corpus enthaltene Retabel mit einem Cosmas und Damian-Zyklus stammt von Domenico di Michelino. Es handelt sich um das zwischen 1460 und 1465 für den Arzt und Donatellofreund Giovanni Chellini entstandene *Chellini-Retabel* (Nr. 68).

³⁸⁶ *Legenda Aurea* (ed. Benz), S. 441, (ed. Levasti), Bd. 2, S. 87.

³⁸⁷ Dem Bild des Feuers als ewigem Höllenfeuer (fuoco del ninferno), als leiblich ertragenem Feuer (fuoco materiale de la fiamma), als Feuer der Begierde (fuoco de la concupiscentia de la carne), der Habgier (fuoco dell'avarizia) und des Zorns seiner Verfolger (fuoco dell'ira impazzita de' persecutori), werden die Metaphern der Glut des Glaubens (calore de la fede) und der göttlichen Liebe (divino amore) entgegengesetzt sowie die Linderungen durch die Sehnsucht nach himmlischer Glorie (desiderio de la celestiale gloria), die Betrachtung des göttlichen Gesetzes (meditazione de la legge divina) und die Reinheit seines Gewissens (purtà de la coscienza). (*Legenda Aurea* (ed. Benz), S. 441–445, (ed. Levasti) Bd. 2, S. 88f.)

³⁸⁸ Darunter verstand man einen aus dem Leiden Christi und der Märtyrer übervollen Schatz der Kirche, mit dem der Straferlaß für die Ablässe beglichen wurde. Diesen Kirchenschatz hielt man aufgrund der „unendlichen Verdienste Christi für unerschöpflich. Daraus ließen sich nun alle zeitlichen Sündenstrafen abgelden, auch die jenseits im Fegefeuer abzubühenden. Thomas von Aquin hat aus dieser Entwicklung folgende drei Momente für eine Ablaßdefinition festgehalten: den Kirchenschatz, bestehend aus den Verdiensten der Heiligen und Christi, die Schlüsselgewalt der Päpste zur Austeilung dieses Schatzes und noch die fürbittweise Wirkung im Fegefeuer.“ (Angenendt, 1997, S. 653f.)

³⁸⁹ Die Zusammengehörigkeit dieser beiden Heiligen leitet sich aus dem Reliquienbesitz der römischen Patriarchalbasilika San Lorenzo fuori le Mura ab. Zu der Entwicklung der Translationslegende und den daraus entstandenen Ansprüchen der Kurie siehe: Colella, 1997, S. 82–87. In den Schriften der Kirchenväter Ambrosius und Augustinus erscheint Laurentius sogar den Aposteln fast ebenbürtig.. Zu den entsprechenden Quellenangaben siehe: Colella, 1997, S. 76f.

In der Tat kommt das Martyrium in drei von vier Predellenzyklen zur Vita des Laurentius und in vier von sechs für seine Vita repräsentativen Einzelszenen zur Darstellung. In dem einzigen Ausnahmefall, der *San Frediano-Kreuzigung* von Jacopo del Sellaio aus den Jahren um 1490-1493 (Nr. 99), in dem das Martyrium nicht Teil des Predellenzyklus ist, ist es sogar auf der Haupttafel zu Füßen einer Kreuzigung Christi zwischen Heiligen wiedergegeben, auf die hier wegen ihrer Außergewöhnlichkeit auch kurz eingegangen sei. Das Martyrium des Laurentius wird in diesem Fall ähnlich einem Heiligenattribut aufgefaßt. Der Heilige liegt seitlich aufgestützt auf dem Rost, in der einen Hand die Märtyrerpalme, die andere zu einem sprechenden Gestus geöffnet als Hinweis auf den Gekreuzigten darüber. Der Blick des Betrachters wird von dem in sein Schicksal ergebenen Laurentius an der Bildschwelle aufgefangen,³⁹⁰ durch dessen Gestus weitergeleitet zum Adamsschädel am Kreuzesfuß, als Verweis auf die Ursünde, die die Erlösungstat Christi und die Fürsprache der Märtyrer überhaupt erst notwendig machte. Der Blick wird weitergeleitet zu der am Kreuzesfuß knienden Maria Magdalena, die wie Laurentius den Betrachter direkt ansieht, um ihn zur Reue und Buße aufzufordern, durch die sie selbst von einer Sünderin zur Heiligen wurde. Als Zielpunkt der Blickführung sieht man den Gekreuzigten, sozusagen in Erfüllung seiner Erlösungstat. Die übrigen Heiligen zeigen Andacht und „compassio“, dienen also als weitere Exempla für den Betrachter. Spätestens in der hieratischen Anordnung der Gruppe um die Kreuzigung, die in ihrer Reihung an Darstellungen der „Madonna mit Heiligen“ erinnert, wird deutlich, daß es sich bei dieser Darstellung des Laurentiusmartyriums um keine Narration, sondern um eine überzeitliche Vergegenwärtigung des Heiligen handelt. Die Narration findet in der Predella statt, in der Laurentius den Kirchenschatz verteilt, dem Präfekten Valerian die Armen als Schatz der Kirche präsentiert und ins Fegefeuer steigt, um eine Seele zu befreien.³⁹¹

³⁹⁰ Laurentius hat die Augen betont unbeteiligt auf einen unbestimmten Punkt gerichtet und liegt entspannt, als würde er keinerlei Marter erleiden. Hier hat sich Jacopo del Sellaio um eine wörtliche Umsetzung der *Legenda Aurea* bemüht: „Il cuore di Lorenzo si si riscaldòe di tanta grandezza d’animo de la fede di Cristo, che dispregiando tormenti del proprio corpo, allegro elli faceva beffe del crudelissimo suo tormentatore, il quale si gloriava de’ suoi fuochi.“ (*Legenda Aurea* (ed. Levasti), Bd. 2, S. 88) „Sein Herz war so kräftiglich im Glauben zu Christo entzündet, daß er der Schmerzen am eigenen Leibe nicht achtete, sondern fröhlich seiner unsinnigen Peiniger und siegreich selbst der Feuerflammen spottete mit lachendem Munde.“ (*Legenda Aurea* (ed. Benz), S. 443)

³⁹¹ Es ist sehr wahrscheinlich, daß sich die Szene der Seelenrettung in der Predellenmitte in unmittelbarer Sichtweite des vor dem Retabel Betenden befand, denn mit dieser Szene konkretisiert sich die Bedeutung des Heiligen für den Betenden und gleichzeitig setzt sich die oben erläuterte, ikonographische Vertikalachse sinnvoll nach unten fort. Wie häufig gegen Ende des Quattrocento trägt die Gottesmutter auf der Haupttafel links neben dem Kreuzesstamm eine Nonnentracht, ebenso wie auch die beiden „armen“ Frauen, die Laurentius in der Predella dem Präfekten Valerian als Schatz der Kirche präsentiert.

Die große Bedeutung des Laurentius, die aus den Schriftquellen hervorgeht, spiegelt sich bei den untersuchten Retabeln nur in der Häufigkeit seines Auftretens auf Haupttafeln, nicht jedoch auf Predellen.³⁹² Auf den Haupttafeln steht er innerhalb des Corpus zusammen mit Franziskus und Hieronymus an dritter Stelle hinter Johannes dem Täufer und Petrus. Auch seine spezifisch florentinische Bedeutung als Namenspatron der Medici und als Patron von deren Hauskirche, San Lorenzo, hat sich nicht in Predellen niedergeschlagen.³⁹³ Keines der erhaltenen Retabel mit einem Laurentius-Zyklus in der Predella ging auf eine Medicistiftung zurück.³⁹⁴ Es haben sich im Untersuchungszeitraum von Florentiner Meistern nur vier Predellenzyklen zur Vita des Erzdiakons erhalten.³⁹⁵ Außer dem obligatorischen Martyrium sind in den Zyklen vor allem der jeden Freitag stattfindende Abstieg des Erzmärtyrers ins Purgatorium mit der Seelenbefreiung sowie die Verteilung des Kirchenschatzes an die Armen dargestellt. Laurentius besaß das Privileg, jeden Freitag eine Seele aus der Vorhölle zu befreien, da er am Jahrestag der Kreuzigung Christi das Martyrium erlitten hatte.³⁹⁶ Überraschend ist, daß diese Szene nicht in der *Legenda Aurea* überliefert ist, sondern vielmehr aus der „*Passio S. Laurenti martyris, et aliorum Martyrum*“ des Maximus Treveris stammt.³⁹⁷ Auf den überlieferten Predellen findet eine thematische Umgewichtung gegenüber der Erzählung der *Legenda Aurea* statt. Die dort so ausführlich geschilderte Seelenrettung von Kaiser Heinrich II., um dessen Seele Laurentius erfolgreich mit den Teufeln streitet,³⁹⁸ wurde nur im Trecento auf der Predella von Orcagnas Pala Strozzi (Abb. 1) in Santa Maria Novella dargestellt, nicht aber im Quattrocento. Stattdessen erscheint auf quattrocentesken Predellen die freitägliche Rettung einer Seele aus dem Purgatorium, die in der *Legenda Aurea* keine Erwähnung findet, für den Gläubigen aber umso relevanter war, denn Laurentius rief man vor allem als Fürsprecher der Seelen der Verstorbenen an.

³⁹² Er erscheint auf 23 der untersuchten Haupttafeln.

³⁹³ In Florenz war ursprünglich die Bischofskirche San Lorenzo geweiht. Nachdem diese Rolle auf Santa Reparata, den Vorgängerbau des Doms Santa Maria del Fiore, übergegangen war, wurde aus San Lorenzo eine Kollegiatskirche, deren Kapitel jedoch nicht aufhörte, in direkter Konkurrenz zum Domkapitel zu stehen, was 1432 in einer offenen Auseinandersetzung zwischen der Signoria und Papst Eugen IV. endete. San Lorenzo war gleichzeitig die Hauskirche und Familiengrablege der Medici. Giovanni di Bicci de Medici hatte nach dem Brand 1423 den Wiederaufbau finanziert und die Alte Sakristei errichten lassen. Auch dessen Sohn, Cosimo il Vecchio, bedachte die Kirche mit zahlreichen Stiftungen. Der heilige Laurentius wurde in San Lorenzo auch als Namenspatron des Bruders von Cosimo il Vecchio und als Namenspatron von dessen Enkel, Lorenzo il Magnifico, verehrt. (Viti in: *Ausst. Kat. Florenz 1993*, S. 35f.)

³⁹⁴ In Florenz war Laurentius zudem auch der Schutzpatron der Bäcker und ihm waren 3 Bruderschaften in der Stadt gewidmet. (Henderson, 1994, Appendix, S. 460, Nr. 87–89)

³⁹⁵ Hinzu kommen auf Predellen fünf repräsentative Einzelszenen zur Laurentius-Vita. Siehe: Tabelle 18: Laurentius-Zyklen und -Einzelszenen.

³⁹⁶ Kaftal, 1952, Sp. 620.

³⁹⁷ *Acta Sanctorum*, Bd. 36, 1867, S. 495, Nr. 53, Augustus II, Dies X.

³⁹⁸ *Legenda Aurea* (ed. Benz), S. 440f., (ed. Levasti) Bd. 2, S. 87.

In der Monumentalmalerei in Florenz und Umgebung trat Laurentius überhaupt nicht in Erscheinung.³⁹⁹ Die beiden einzigen Zyklen von Florentiner Künstlern zu seiner Vita wurden nicht für Florenz gemalt, sondern für Castiglione d’Olona⁴⁰⁰ und die Cappella Nicolina im Vatikanischen Palast.⁴⁰¹ Fra Angelico erzählt in diesem aus dem Jahr 1448 stammenden Freskenzyklus der Privatkapelle von Nikolaus V. getreu der *Legenda Aurea* die seinerzeit für historisch und damit authentisch gehaltenen Fakten der Vita des Erzdiakons bis zu dessen Märtyrertod. Damit legt er die Betonung auf die kluge und vorbildliche Verwaltung des Kirchenschatzes durch Laurentius sowie dessen ebenso exemplarische Glaubensstärke im Martyrium. Die posthumen Wunder, die auch auf Predellen nicht gezeigt wurden, und die übrigen Legenden, insbesondere die Seelenrettungslegenden erscheinen in der päpstlichen Kapelle nicht. Daß die Darstellung des Abstiegs ins Purgatorium zum Zweck der Seelenrettung auf Predellen hingegen auftritt, ist auf die verschiedenen Funktionen der Zyklen zurückzuführen. Im Freskenzyklus der päpstlichen Kapelle steht die Anknüpfung an das früheste Christentum in der Wahl der Heiligen Stephanus und Laurentius sowie der papale Gedanke im Vordergrund, läßt doch der Auftraggeber Nikolaus V. dem in der Laurentius-Vita auftretenden Papst Sixtus II. sogar die eigenen Porträtzüge verleihen.⁴⁰² Auf den Predellen ist hingegen die exemplarische Vorführung der Tugenden des Heiligen und seiner Bedeutung für das Seelenheil des einzelnen Gläubigen das wichtigste Anliegen.

3.2.3.5. Katharina von Alexandria

Aus der Aufstellung von Burke, dessen Untersuchung die datierten religiösen Gemälde aus ganz Italien im Zeitraum von 1420 bis 1540 zugrunde liegen, geht Katharina von Alexandria als die am vierthäufigsten dargestellte Heilige hervor, wohingegen sie in Florenz nur an 7.

³⁹⁹ Auch aus dem Bereich der älteren, trecentesken Predellenmalerei ist nur ein einziger, Ambrogio di Baldese zugeschriebener Zyklus zur Laurentius-Vita erhalten, der als Vorbild für die quattrocentesken Szenen hätte dienen können. Die zersägten Tafeln, die keinem Retabel mehr zugeordnet werden können, stammen wohl aus den 80er Jahren des Trecento. (Avignon, Musée du Petit Palais, Inv. Nr. M.I. 388–391. Laclotte, 1976, Kat. Nr. 6–9) Dargestellt sind dort: Die Verteilung des Kirchenschatzes an die Armen; Die Taufe des Hippolytus im Gefängnis sowie Die Blindenheilung und jeweils in einer Szene Die Setzung der Frist von Seiten des Kaisers Valerian für die Wiederbeschaffung des Kirchenschatzes und Laurentius präsentiert die Kranken und Armen als Schatz der Kirche. Die vermutlich letzte Tafel des Zyklus, die mit Sicherheit das Martyrium darstellte, ist verloren. Vorbildfunktion für die nachfolgenden Zyklen hatten diese Tafeln nicht.

⁴⁰⁰ Paolo Schiavo nach Entwurf von Masolino, Castiglione d’Olona, Collegiata, Chorkapelle, Zyklus zur Vita der Erzdiakone Stephanus und Laurentius.

⁴⁰¹ Fra Angelico, Cappella Nicolina, Vatikan. Auch hier sind die Viten beider Erzdiakone, Stephanus und Laurentius, dargestellt. Aus der Vita des Laurentius erscheinen folgende Szenen: Sixtus II. weiht ihn zum Diakon; Sixtus II. vertraut ihm den Kirchenschatz an; Laurentius verteilt den Kirchenschatz an die Armen; Laurentius vor dem Imperator Decius; Martyrium.

⁴⁰² Colella, 1997, S. 90–96.

Stelle steht.⁴⁰³ Sie gehört zu den 14 Nothelfern, den Märtyrern also, die vor ihrem Martyrium Gott gebeten haben sollen, denen besondere Hilfe zu gewähren, die in ihrem Namen bitten. In der *Legenda Aurea* ist dies auch ausdrücklich als Versprechen einer in ihrer Todesstunde vom Himmel kommenden Stimme überliefert.⁴⁰⁴ Katharina war die heilige Patronin der Philosophen, der Theologen aber auch vieler anderer Gruppen, wie beispielsweise der Gefangenen, der Radmacher sowie der heiratsfähigen Mädchen.⁴⁰⁵ Vor allem dem Orden der Dominikaner stand sie als scharfsinnige Disputantin gegen die Häresie nahe.⁴⁰⁶ Ihre Weisheit und ihre Entsagung alles Weltlichen machten sie zur Personifikation der „*vita contemplativa*“ und für die Bettelorden als Exemplum umso attraktiver. Auf den untersuchten Retabeln tritt sie 17mal im Hauptregister auf, dreimal in der Szene der mystischen Vermählung mit Christus. Nur ein einziger Zyklus ist ihr indes auf den untersuchten Predellen gewidmet.⁴⁰⁷ Die einzige Episode, die aus ihrer Vita als Thema für repräsentative Einzelszenen auf Predellen ausgewählt wurde, ist ihr Martyrium zwischen den Rädern, die von Engeln zerbrochen werden. Dazu heißt es in der *Legenda Aurea*: „Allora la vergine beata pregò il Signore che a laude del suo nome, e a convertimento del popolo che stava d’intorno, guastasse quello edificio. Ed eccoti l’angelo di Dio venne con tanto furore divegliendo quella macina (sic!) con movimento, che quattro miglia pagani uccise.“⁴⁰⁸ Der „Preis des Namens Gottes“ und die Bekehrung der Umstehenden sowie die Intensität ihres Gebets, die auf wirksame Fürsprache hoffen läßt, sind wohl auch der Grund, warum gerade diese Szene und nicht der Tod der Heiligen durch Enthauptung⁴⁰⁹ als für ihre gesamte Vita repräsentative Szene ausgewählt wurde.

Der einzige erhaltene Predellenzyklus zu ihrer Vita, der von Giovanni dal Ponte stammt (Nr. 13), beginnt mit dem Disput Katharinas mit den Philosophen. In diesem, nach allen scholastischen Regeln geführten Disput zeigte sich ihre Weisheit und in der innerhalb des Zyklus daran anschließenden Szene der Verbrennung der von ihr bekehrten Philosophen die Kraft ihrer Predigt. Deren Folgen werden auch im mittleren Szenenpaar, dem Besuch der Kaiserin

⁴⁰³ Burke, 1988, S. 181.

⁴⁰⁴ *Legenda Aurea* (ed. Benz), S. 709, (ed. Levasti) Bd. 2, S. 300.

⁴⁰⁵ Balboni, in: *Bibliotheca Sanctorum*, Bd. 3, 1963, Sp. 960f., Stichwort: „Caterina di Alessandria“.

⁴⁰⁶ Kreytenberg, 2000, S. 87.

⁴⁰⁷ Siehe: Tabelle 20: Katharina-Zyklen und -Einzelszenen.

⁴⁰⁸ *Legenda Aurea* (ed. Levasti) Bd. 2, S. 300. „Da bat Sanct Katherina den Herrn, daß er das Werk [die Räder] zerstöre zu seines Namen Preis und zu des umstehenden Volkes Bekehrung. Siehe, da kamen Engel des Herrn und zerstörten das Werk mit großer Ungestümigkeit, daß viertausend Heiden davon erschlagen wurden.“ (*Legenda Aurea* (ed. Benz), S. 708)

⁴⁰⁹ Nur Lorenzo Monaco zeigte in der Predella des Hochaltars von San Gaggio, Florenz aus den 1390er Jahren die Enthauptung der Katharina mit ihrer Bestattung durch Engel als Simultanszene im Hintergrund. (Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1063)

bei Katharina im Kerker, der Taufe der Kaiserin und des obersten Generals Porphyrius, sowie deren anschließender Enthauptung, veranschaulicht. Das letzte Szenenpaar zeigt ihre Standhaftigkeit und die Kraft ihres Gebets, in dessen Folge Engel die Räder ihres Martyriums zerstören und sie anschließend enthauptet wird, nachdem sie wiederholt abgelehnt hatte, Kaiserin zu werden. Nach der *Legenda Aurea* sprach in ihrer Todesstunde eine Stimme zu ihr: „Vienne, diletta mia, sposa mia, ecco la porta del cielo, che t'è aperta, e a coloro che faranno festa de la tua passione prometto il desiderato aiuto da cielo.“⁴¹⁰ Die Darstellungen der mystischen Katharinenhochzeit leiten sich einerseits aus dieser und ähnlichen Textstellen ab, in denen Katharina als „sposa“ Christi bezeichnet wird, andererseits spielt auch eine mystische Betrachtung der Geburt Christi, bei der sich die menschliche Seele als Braut dem Neugeborenen hingibt, eine Rolle in dieser Bildprägung.⁴¹¹ Dem Gläubigen wird in dieser Textstelle der *Legenda Aurea* zudem zugesichert, daß die Fürbitte Katharinas zuverlässig wirke, sofern er nur andächtig bete. Die Umsetzung genau dieser Textstelle als Summa und Überhöhung der Predellenerzählung zur Vita der Heiligen ist auf der Haupttafel von Giovanni dal Ponte dargestellt. Höchst ungewöhnlich ist in diesem Fall, daß Christus der Heiligen als Erwachsener gegenübersteht, während üblicherweise das Christuskind auf dem Schoß seiner Mutter sitzt und der vor ihm knienden Katharina den Ring auf den Finger steckt. Bei Giovanni dal Ponte steht Maria zwischen den beiden und führt ähnlich wie der Priester bei Darstellungen der Marienhochzeit die Hände von Braut und Bräutigam zusammen.⁴¹² Maria ist als Nonne gekleidet, wodurch die Katharinenhochzeit zum Bild für das Gelübde der Nonnen wird, die sich ebenfalls als Bräute Christi verstanden.⁴¹³

⁴¹⁰ *Legenda Aurea* (ed. Levasti), Bd. 2, S. 300. „Komm nun meine Geliebte und meine Braut, denn siehe, die Himmelstür ist dir aufgetan. Und allen denen, die dein Leben mit andächtigem Herzen begehnen, soll der himmlische Beistand gelobet sein, den du gebeten hast.“ (*Legenda Aurea* (ed. Benz), S. 709)

⁴¹¹ Sauer, 1906, S. 349.

⁴¹² Ebenfalls von Giovanni dal Ponte stammen die Ergänzungen einer Pfeilertafel aus dem Florentiner Dom, die ursprünglich nur Katharina mit dem Stifter zeigte. Giovanni dal Ponte ergänzte im Auftrag der Söhne des Stifters 8 Szenen der Katharinen-Vita, die wie bei einer Vita-Tafel die stehende Heilige flankieren. Am unteren Tafelrand ergänzte er die Stifterfiguren der beiden Söhne des ursprünglichen Stifters sowie in den Zwickelmedaillons die Büsten der Namenspatrone der Stiftersöhne, Bartholomäus und Johannes den Evangelisten. (Cohn, 1956, S. 55–57; Acidini Luchinat, 1995, Bd. 2, S. 221)

⁴¹³ Durch die Ordenstracht Mariens konnte die einzelne Nonne die Äbtissin mit ihr assoziieren. Die bisher ungeklärte Provenienz des Retabels ist aus diesem Grund auf ein Nonnenkloster einzugrenzen. Eventuell könnte das Werk aus dem seit 1329 von Augustinerinnen bewohnten Kloster Santa Caterina al Mugnone stammen, von dessen alter Kirche sich außer bei Richa (Richa, Bd. 7, 1758, S. 95–100) keine Nachrichten erhalten haben. Zu dessen Zeit befand es sich nicht wie Paatz schreibt auf dem Hauptaltar (Paatz, Bd. 1, 1940, S. 430) sondern vielmehr „entrando in Chiesa, [...] dirimpetto alla Porta la Cappella di S. Caterina Vergine, e Martire, con una lodatissima Tavola di Giovanni Martinelli, che vi effigiò lo Sposalizio di detta Santa.“ (Richa, Bd. 7, 1758, S. 99). Es ist anzunehmen, daß diese heute verlorene Tafel aus dem 17. Jahrhundert eine frühere gleichen Themas, eben die von Giovanni dal Ponte, ersetzte.

Das Thema der Katharinenhochzeit ist ausschließlich Haupttafeln vorbehalten und nie auf Predellen anzutreffen. Entsprechend repräsentativ war die Bildformel.⁴¹⁴ Mir ist nur eine wirklich narrative Darstellung dieses Themas bekannt, die jedoch nicht Teil eines Predellenzyklus ist, sondern zu einem trecentesken Freskenzyklus gehört. Dieser elf Szenen aus der Katharinenvita umfassende Zyklus im Oratorio di S. Caterina in Antella bei Florenz stammt von Spinello Aretino aus den Jahren um 1354.⁴¹⁵ Die Katharinenhochzeit wird hier als Visionsbild wiedergegeben, und somit narrativ aufgefaßt. Links sieht man Katharina vor einer Madonnentafel beten, während sie rechts im Schlafgemach vor der Madonna mit dem Kind, das ihr den Ring aufsteckt, kniet. Engel umgeben betend die Szene und halten hinter der Madonna ein prächtiges Tuch als Hoheitszeichen. Auch in diesem Fall wird wieder deutlich, wie unterschiedlich dasselbe Thema dargestellt wurde, je nachdem ob es in die Narration eines Freskenzyklus eingebunden ist oder auf einem Retabel erscheint. Der monumentale Zyklus von Spinello Aretino, der auch der einzige erhaltene Katharinenzyklus in Florenz zu sein scheint, setzt sich zwar bis auf drei zusätzliche Szenen aus denselben Episoden zusammen wie der Predellenzyklus Giovanni dal Pontes,⁴¹⁶ hatte aber keinen Einfluß auf die Gestaltung der einzelnen Szenen von letzterem.

3.2.3.6. Maria Magdalena

Maria Magdalena war das Exemplum schlechthin für die Seelen rettende Wirkung von Reue und Buße. In Predigten wurde sie meist als „beata peccatrix“ angesprochen, denn sie hatte ihre Sünden durch Tugenden ersetzt, indem sie Reue zeigte, beichtete und Buße tat. Die „confessiones“ der Maria Magdalena gingen seit Innozenz III. in die Predigten ein und entwickelten sich sogar zu einer eigenen literarischen Gattung.⁴¹⁷ Maria Magdalena findet zwar in Burkes Aufstellung der meistdargestellten Heiligen, der die datierten religiösen Gemälde aus ganz Italien im Zeitraum von 1420 bis 1540 zugrundeliegen, keinerlei Erwähnung, tritt aber auf den Retabeln des Corpus genauso häufig im Hauptregister auf wie Katharina von Alexandria, die bei Burke an vierter Stelle steht. Daraus geht hervor, daß Maria Magdalena in Florenz eine besondere Verehrung zuteil wurde. Dennoch ist auch ihr, ebenso wie Katharina,

⁴¹⁴ Im Fresken-Zyklus in der Katharinen-Kapelle in San Clemente in Rom kommt die Szene dementsprechend nicht zur Darstellung.

⁴¹⁵ Zu dem Oratorium und den dortigen Fresken siehe die Monographie von De Vita (Hg.), 1998.

⁴¹⁶ Es entfallen auf der Predella die Szenen ihrer Bekehrung durch einen Eremiten, bei dem sie mit ihrer Mutter Rat gesucht hatte, ihre Taufe durch den Eremiten, ihre Grablegung durch Engel und die Katharinenhochzeit, die bei Giovanni dal Ponte in die Haupttafel aufgestiegen ist.

⁴¹⁷ Jansen, 1999, S. 212–218.

nur ein einziger Predellenzyklus gewidmet.⁴¹⁸ Dargestellt wird in dem Zyklus von Botticelli für den Hauptaltar von Sant'Elisabetta delle Convertite die Umkehr Magdalenas und ihre Nachfolge Christi sowie die Ereignisse um ihren Tod in Form der mystischen Elevation der Heiligen und vor allem ihrer letzten Kommunion (Nr. 101).⁴¹⁹

Die erste Szene, ihre Teilnahme an der Christuspredigt, findet sich nicht in den erhaltenen Freskenzyklen.⁴²⁰ noch in dem einzigen vorangehenden erhaltenen Magdalenenzyklus auf einer Predella, die zu einem Niccolò di Pietro Gerini zugeschriebenen, halbfigurigen Pentaptychon gehört.⁴²¹ Die vorletzte Szene in Botticellis Predella, die Elevation der Heiligen durch die Engel zu allen kanonischen Gebetsstunden ist nur in dem Zyklus in der Unterkirche von San Francesco in Assisi zu finden. Bei dem trecentesken Retabel von Niccolò di Pietro Gerini wird die Szene hingegen in der Predellenmitte besonders hervorgehoben. Die Elevation durch die Engel zeigt Magdalenas Gottesschau schon zu Lebzeiten, die sie nach jahrelanger Buße in der Wüste erlangte. In der *Legenda Aurea* wird beschrieben, wie sie täglich zu den sieben Gebetsstunden von Engeln in die Lüfte gehoben wurde, um den Gesang der himmlischen Heerscharen zu hören. Damit hatte Maria Magdalena die höchste Stufe der Meditation erreicht, die nur wenigen vorbehalten ist, wie es in den *Meditationes Vitae Christi* ausdrücklich heißt.⁴²² Diese Szene ist durch ihren Bezug zum Stundengebet besonders für den klösterlichen Kontext geeignet und gerade deshalb entfällt sie in dem Zyklus in der Cappella del Podestà im Bargello, dem ursprünglichen Sitz der Stadtregierung von Florenz. Die drei übrigen Szenen Botticellis, das Gastmahl im Haus des Simon, das *Noli me tangere* und die letzte Kommunion gehören hingegen zum üblichen Kanon der oben genannten ausführlicheren, aus dem Trecento stammenden Freskenzyklen zur Magdalenen-Vita. Beim Gastmahl

⁴¹⁸ Siehe: Tabelle 20: Maria Magdalena-Zyklen und -Einzelszenen.

⁴¹⁹ Der Predellenzyklus zeigt von links nach rechts: Maria Magdalena, die einer Predigt Christi beiwohnt, Maria Magdalena, die beim Gastmahl im Hause Simons die Füße Christi salbt, das *Noli me tangere*, sowie die Elevation der betenden Heiligen durch Engel, simultan mit der letzten Kommunion, die ihr Maximinus spendet.

⁴²⁰ Assisi, San Francesco, Unterkirche, Cappella della Maddalena, Nachfolger Giottos, um 1320: Gastmahl im Haus des Simon; Auferweckung des Lazarus; *Noli me tangere*; Magdalena wird mit ihren Geschwistern auf dem Meer ausgesetzt und nach Marseille getrieben; Erweckung der Frau des Marseilleser Prinzen; Elevation der Magdalena im Gebet; Zosimus überreicht Magdalena sein Gewand; Zosimus bringt ihr die Kommunion in die Wüste; Letzte Kommunion; Himmelfahrt / Florenz, Bargello, Cappella del Podestà, Nachfolger Giottos: Gastmahl im Haus des Simon; Erweckung des Lazarus; *Noli me tangere*; Erweckung der Frau des Marseilleser Prinzen; Zosimus bringt ihr die Kommunion in die Wüste; Letzte Kommunion; Himmelfahrt / Florenz, S. Croce, Rinuccini-Kapelle, Giovanni da Milano und Rinuccini-Meister. (Kaftal, 1952, Sp. 717–720)

⁴²¹ Madonna mit Heiligen in Halbfigur. Predella: Christus im Hause Simons; Magdalena predigt vor dem König von Marseille; Magdalena wird von Engeln in den Himmel gehoben; Letzte Kommunion; Begräbnis. Greenville South Carolina, Bob Jones University Collection of Religious Art, Kat. Nr. 6.1.

im Hause des Simon vergab Christus Magdalena ihre Schuld, als sie ihm die Füße wusch und er ihre Reue sah. Das *Noli me tangere* ist die erste Erscheinung Christi nach seiner Auferstehung, und Maria Magdalena damit der erste Mensch, dem er erscheint. In der *Legenda Aurea* heißt es diesbezüglich über sie, sie sei diejenige gewesen, „la quale non si partì dal monumento [das Grab Christi] partendosi i discepoli, a la quale Cristo, risucitando, apparve di prima e fecela apostola de li apostoli.“⁴²³ In der Szene ihrer letzten Kommunion manifestiert sich die endgültige Absolution der ehemaligen Sünderin in der Teilhabe am eucharistischen Leib. Ihre Wandlung von der Sünderin zur Heiligen, ja sogar zur Privilegierten, machte sie zum Hoffnungsträger für alle Sünder und natürlich insbesondere für die *Convertite di Sant’Elisabetta*, deren Devotion und „imitatio“ des heiligen „exemplum“ durch die Darstellung der Legende angeleitet werden sollte. Die *Predellenerzählung* hat in diesem Fall ausgesprochen didaktischen Charakter, indem sie den Weg von der Bekehrung beim Hören der Predigt über die Reue, die Beichte, die Buße und schließlich die eucharistische Teilhabe am Leib Christi mit der Absolution schrittweise vorführt. Aus diesem Grund werden in der *Predella* für die *Convertite* auch weder die *Marseilleser Legende* noch die zahlreichen Wunder der Heiligen erzählt, die in der *Legenda Aurea* mehr als die Hälfte ihrer *Vita* ausmachen und auch in den genannten *Freskenzyklen* nicht fehlen.

Als Einzelszene aus der *Vita* der Maria Magdalena wurde stets die Episode ihrer letzten Kommunion, die Teil der provenzalischen Legende ist, gewählt, und nicht etwa eine der *Evangelien*szenen.⁴²⁴ Die Szene der *Letzten Kommunion* ist als Darstellung der Eucharistie für *Predellen*, welche das *Meßopfer* auf dem Altar unmittelbar hinterfangen, höchst geeignet. Dennoch steht die Szene in der *Predella* von Botticelli nicht wie bei Niccolò di Pietro Gerini in der *Predellenmitte*, sondern gemäß der Chronologie der Legende am *Predellenende*.

3.2.3.7. Antonius Abbas

Antonius Abbas wurde auf 10 der untersuchten Haupttafeln dargestellt. Das Benedetto Ghirlandaio zugeschriebene *Antonius Abbas-Retabel* aus der Zeit um 1500 in der *Cappella Taddei* in San Lorenzo zeigt ihn sogar thronend, flankiert von zwei stehenden Heiligen (Nr. 108). Die Verehrung, die Antonius Abbas zuteil wurde, spiegelt sich auch in der Aufstellung

⁴²² *Meditationes Vitae Christi* (ed. Ragusa / Green), S. 260f., 265–271.

⁴²³ *Legenda Aurea* (ed. Levasti), Bd. 2, S. 18. „Die sich nicht von seinem Grabe kehrte, da die Jünger davongingen; der Christus bei seiner Auferstehung zuerst erschien; und die er machte zur Apostelin der Apostel.“ (*Legenda Aurea* (ed. Benz), S. 364)

der meistdargestellten Heiligen von Burke, in der der Pestheilige an 6. Stelle steht. In Florenz war der Heilige Patron von zwei Bruderschaften, eine davon, die Buca di Sant'Antonio Abate, die 1485 gegründet wurde.⁴²⁵ Antonius Abbas war offensichtlich, obwohl er Eremitenheiliger und durch seine zwei Klostergründungen einer der Ahnväter des Mönchtums war, kein besonders in Klöstern verehrter Heiliger, denn fast alle Haupttafeldarstellungen stammen aus anderen Kirchentypen, überwiegend Pfarrkirchen und Oratorien. In der Tat wurde er vor allem vom Volk verehrt als Schutzpatron gegen die Pest und andere ansteckende Krankheiten, nicht zuletzt das nach ihm benannte Antoniusfeuer.⁴²⁶ Es ist kein einziger eigens seiner Vita gewidmeter Predellenzyklus überliefert.⁴²⁷ Als repräsentative Einzelszene wurden auf Predellen immer dieselben zwei Versuchungsszenen dargestellt, seine Peinigung durch Dämonen in der Einöde sowie die Szene des Teufels, der ihm einen Goldblock in den Weg legt.⁴²⁸ Sechs dieser Versuchungsszenen sind im Retabelzusammenhang erhalten, doch war das Thema offenbar sehr verbreitet, denn es gibt zahlreiche nicht mehr zuordenbare Einzeltafeln. Bei der Peinigung durch die Dämonen wird der Heilige ähnlich wie auf Höllendarstellungen von den bizarrsten Teufelsgestalten am Gewand und Bart gezerrt und geschlagen. Die Szene mit dem Goldblock bekommt fast komische Züge, wenn der Heilige mit weit ausgestreckten Armen und wehenden Gewändern vor dem Goldblock, auf den er dennoch wie magisch angezogen zurücksieht, davonrennt und dabei sein Heiligenattribut, das Schwein, vor sich hertreibt, wie dies auf der Predella des *Rochus-Retabels* von Botticelli oder dessen Werkstatt in San Felice in Piazza geschieht (Nr. 100). Das Thema der Versuchung des Antonius durch weltliche Güter, hier in Form von Gold, wurde vor allem in der Zeit Savonarolas mehrfach aufgegriffen.⁴²⁹ Die moralisierende Absicht ist unverkennbar, geißelte Savonarola doch gerade den Reichtum und die weltlichen Eitelkeiten.

3.2.3.8. Zenobius

Zenobius war der erste Bischof von Florenz und einer der Stadtpatrone, weshalb er auf zehn der untersuchten Haupttafeln auftritt. Darüber hinaus sind ihm ein Predellenzyklus und sechs

⁴²⁴ Im Neuen Testament tritt sie in folgenden Szenen auf: Gastmahl im Hause des Simon, Christus bei Martha und Magdalena, Christus erweckt ihren Bruder Lazarus, Szenen der Passion Christi, Noli me tangere.

⁴²⁵ Henderson, 1994, Appendix, S. 445; Sebregondi in : Ausst. Kat. Florenz 1992,1, S. 89.

⁴²⁶ Caraffa, in: Bibliotheca Sanctorum, Bd. 2, 1962, Sp. 113, Stichwort: „Antonio Abate“.

⁴²⁷ In Santa Croce ist ihm in der Castellani-Kapelle ein von Agnolo Gaddi gemalter Zyklus aus 9 Szenen gewidmet, der jedoch auf die Predellenmalerei keinen nachweisbaren Einfluß hatte. Zu der Kapelle und ihrer Ausstattung siehe: Paatz, Bd. 1, 1940, S. 553–556, zu dem Antonius-Zyklus: ebd., S. 555.

⁴²⁸ Siehe: Tabelle 21: Antonius Abbas-Einzelszenen.

⁴²⁹ Donnino e Agnolo di Domenico del Mazziere, *Sant'Antonio-Volterra-Retabel* (Nr. 109) / Benedetto Ghirlandaio, *Antonius Abbas-Retabel* (Nr. 108) / Botticelli, *Rochus-Retabel* (Nr. 100).

Einzelszenen gewidmet.⁴³⁰ Als Stadtpatron hat er hauptsächlich lokale Bedeutung. Er lebte bis 424, war Zeitgenosse des heiligen Ambrosius, mit dem er persönlich in Florenz bekannt war. Ambrosius war auch der Autor der ersten Vita des Heiligen. Nachdem Zenobius zunächst in San Lorenzo begraben worden war, wurde sein Leichnam im Jahr 433 nach Santa Reparata, dem Vorgängerbau des Doms Santa Maria del Fiore, überführt. 1330 begann der Kult des Heiligen mit der Wiederauffindung seiner Gebeine.⁴³¹ Etwa hundert Jahre später erfolgte im Jahr 1439 während des Konzils in Florenz in Anwesenheit des Papstes Eugen IV. eine feierliche Umbettung in das neue Grab in der ihm geweihten Kapelle in der Tribuna des florentinischen Doms.⁴³²

Der wichtigste Zyklus seiner Vita findet sich daher auf dem Bronzereliquiar, das Lorenzo Ghiberti in den Jahren zwischen 1432 und 1440 für diese Kapelle schuf,⁴³³ und nicht in einem Werk der Malerei.⁴³⁴ Auf der Frontseite von Ghibertis Reliquiar ist die Erweckung des Kindes einer Pilgerin aus Gallien durch den Heiligen dargestellt und auf den Schmalseiten zwei weitere Erweckungswunder. Die Frontseite des Schreins diente Domenico Veneziano als Anregung für die Zenobius gewidmete Predellentafel des *Lucia-Retabels* (Nr. 54). Das Wunder der Erweckung ereignete sich während der Prozession, die von San Pier Maggiore entlang dem heutigen Borgo degli Albizi zum Dom führte. Im Hintergrund ist bei Ghiberti die Fassade der 1784 abgerissenen Kirche San Pier Maggiore zu sehen.⁴³⁵ Domenico Veneziano scheint in seiner Predellentafel fast wörtlich die zentrale Gruppe mit der Mutter, die höchst expressiv ihrem Schmerz über den toten Sohn Ausdruck verleiht und ihr gegenüber das inbrünstige Gebet des Heiligen, der auf Knien für das Leben des Kindes betet, von Ghiberti zu übernehmen. Doch bestehen daneben auch ganz wesentliche Unterschiede, zeigt doch beispielsweise die Mutter auf der Predellentafel keine der Darstellungstradition entsprechende Trauergeste, sondern hat die Arme in einem homogenen Bewegungsfluß weit nach hinten gerissen, so als stürze sie zu ihrem Kind auf den Boden. Der tote Junge liegt wie bei Ghiberti diagonal vor ihr auf dem Boden, doch hat Domenico Veneziano den Kopf mit der stark blutenden Wunde an den vorderen Bildrand verschoben, was zu einer dramatischen Steigerung führt. Ghiberti hin-

⁴³⁰ Siehe: Tabelle 22: Zenobius-Zyklen und -Einzelszenen.

⁴³¹ 1330 fand man seine Gebeine in der Krypta von Santa Reparata und bewahrte den Kopf ab diesem Zeitpunkt getrennt in einem wertvollen Kopfreliquiar auf. Die übrigen Gebeine verblieben in der Krypta. Vignolini, in: Ausst. Kat. Florenz 1978, S. 412–414; Corti, in: Ausst. Kat. Florenz 1978, S. 415f.

⁴³² Vignolini, in: Ausst. Kat. Florenz 1978, S. 412.

⁴³³ Vignolini, in: Ausst. Kat. Florenz 1978, S. 412.

⁴³⁴ Vom Bigallo-Meister hat sich ein Dossale in Form einer Vitatafel mit dem thronenden Heiligen und vier Szenen erhalten. Das aus der Mitte des Duecento stammende Dossale wurde angeblich auf dem Holz der Ulme, die nach der Berührung mit der Bahre des Heiligen ausschlug, gemalt. (Kaftal, 1952, Sp. 1044)

gegen zeigte gemäß gängiger Darstellungstradition für Erweckungsszenen den toten Körper in einer Simultandarstellung fast wie eine Larve unter dem Körper des auferweckten, betend vor Zenobius stehenden Knaben. Neu war bei Ghiberti nur die Bemühung um die Raamtiefe. In seiner Komposition liegt der Tote erstmals diagonal im Bildraum, was Domenico Veneziano auch sofort aufgriff, jedoch wie geschildert, dramatisch steigerte. Domenico individualisierte darüber hinaus die Züge des betenden Heiligen und zeigt ihn zu diesem Zweck im Dreiviertelprofil, im Gegensatz zu Ghiberti, der ihn idealisiert und im verlorenen Profil darstellte. Domenico Veneziano zeigt den Moment höchster Gebetsintensität, durch die der Heilige im nächsten Moment das Wunder bewirken wird, auch hier also die dramatische Steigerung. Zudem ist die Komposition bei Domenico Veneziano durch die Reduzierung der Zahl der Besucher der Prozession, in deren Verlauf sich das Wunder ereignete, viel stärker auf den Kern des Geschehens konzentriert. Die wenigen Anwesenden reagieren gemäß den Regeln Albertis für eine „historia“, individuell und mit großer „varietas“ auf das Ereignis.⁴³⁶ Benozzo Gozzoli stellte die Szene noch zweimal dar, und zwar auf den Predellen des *San Pier Maggiore-Retabels* (Nr. 51) und der *Pala della Purificazione* (Nr. 70). Er beruhigte jedoch die Figurenkomposition wieder, indem er in der Version aus San Pier Maggiore die Hauptfiguren streng parallel zur Bildebene anordnete. In der Version von der *Pala della Purificazione* wenden sich Zenobius und die Mutter diagonal dem senkrecht zur Bildebene liegenden, toten Kind zu, während das auferweckte beinahe frontal vor dem Betrachter steht und den Heiligen anbetet. Auf diese Weise wird das Wunder unmittelbarer vor Augen geführt, als bei der bildparallelen Darstellung. Die dramatische Gestik des Schmerzes und der inbrünstigen Anrufung Gottes der älteren Fassungen des Themas ist dem verinnerlichten Gebet gewichen, das das Wunder bewirkt hat. Auf diese Weise bekommt die Szene nachgerade feierlichen Charakter. Auch Benozzo nutzt die Szene, um Ansichten von Florenz im Hintergrund zu zeigen.

Neben der Erweckung eines toten Kindes, die die auf Predellen am häufigsten dargestellte Szene aus der Vita des Zenobius ist,⁴³⁷ war ein weiteres berühmtes Wunder, das sogenannte

⁴³⁵ Corti, in: Ausst. Kat. Florenz 1978, S. 415, 416 Anm. 6.

⁴³⁶ Alberti, Leon Battista (ed. Bächtmann / Gianfreda), 2002, Kapitel 40 und 41, S. 129–133.

⁴³⁷ Es haben sich 4 Beispiele für diese Szene erhalten. Die Totenerweckung ist der klassische Topos aus den Heiligenviten, bei der sich die Kraft des Heiligen zeigt, auch wenn die offizielle Kirche immer wieder betonte, daß es sich ausschließlich um die Gnade Gottes handle. Über die Identifizierung der verschiedenen Erweckungswunder herrscht Verwirrung, einmal ist es ein florentinisches Kind, einmal der Sohn einer Pilgerin aus Gallien, einmal „un fanciullo di casa Spini“, das wiedererweckt wird. Für die Aussage der Szene ist die Identität nicht so wichtig, entscheidend ist die Macht des Heiligen, Tote zu erwecken und die Tatsache, daß er diese Wunder in Florenz bewirkte. Je konkreter natürlich die historischen Umstände geschildert werden und je mehr sie an Florenz gebunden sind, umso authentischer das Wunder.

Ulmenwunder, fast gleichhäufig Gegenstand einer Predellenszene.⁴³⁸ Der Legende⁴³⁹ nach berührte die Bahre bei der Translation des Heiligen von San Lorenzo nach Santa Reparata eine vor dem späteren Baptisterium stehende, abgestorbene Ulme, die daraufhin neu erblühte. Domenico Ghirlandaio malte diese Szene in der Predella des *San Giusto alle Mura-Hochaltars* (Nr. 86) als Einzelszene aus der Zenobius-Vita, wobei er im Hintergrund das florentinische Baptisterium und Giotto's Campanile getreu abbildete, die Episode aus dem Jahr 433 also in seine eigene Zeit transponierte. Die historische Authentizität hatte bereits Ghiberti auf der Front des Zenobius-Schreins und, in Anlehnung an letzteren, auch Domenico Veneziano bei der Erweckungsszene auf der *Lucia-Retabel* durch zeitgenössische Stadtporträts von Florenz betont (Nr. 54).

Außer dem Zenobius-Schrein ist aus dem Quattrocento nur ein weiterer Predellenzyklus zur Zenobius-Vita überliefert (Nr. 1).⁴⁴⁰ Auf der um 1400 von Giovanni del Biondo gemalten Tafel ist der Heilige thronend dargestellt, ihm zu Füßen seine beiden Schüler, die Diakone Crescentius und Eugenius, hinter ihm Allegorien der Caritas und der Humilitas, die eine Stoffdraperie halten. Die Predella zeigt die beiden besprochenen Szenen, die Kindeserweckung und das Ulmenwunder noch ganz in trecentesker Tradition ohne konkrete Ortsangaben, was auf einer um 1400 auf Goldgrund gemalten Tafel auch nicht anders zu erwarten ist.

3.2.4. Zeitgenössische Heilige

3.2.4.1. Vinzenz Ferrer

Der Dominikaner-Observant Vinzenz Ferrer war einer der zeitgenössischen Heiligen, fand aber in Florenz insgesamt keine besondere Verehrung.⁴⁴¹ Er lebte von 1350 bis 1419 und zog,

⁴³⁸ Für diese Szene haben sich 3 Beispiele erhalten.

⁴³⁹ Acta Sanctorum, Mai VI, Dies 25, S. 56 Nr. 17, Blasio Monacho Sacerdote post sec XIII.

⁴⁴⁰ Ende des Quattrocento malte Botticelli einen weiteren aus 4 Tafeln bestehenden Zyklus, der aufgrund seines Formats jedoch für einen Altarzusammenhang nicht in Frage kommt. Wahrscheinlich stammen diese Bilder, die das charakteristische Format von Spalliera-Tafeln aufweisen und jeweils mehrere Zenobius-Szenen auf einem Bildfeld vereinen, aus der Wanddekoration eines sakralen Raums, beispielsweise einer Sakristei.

⁴⁴¹ Nur auf zwei Haupttafeln ist er vertreten, der *Vincenzo Ferrer-Tafel* von Giovan Francesco da Rimini (Nr. 61) und dem *Rimini-Retabel* aus der Ghirlandaio-Werkstatt (Nr. 103). Auch wurde zu Ehren des Heiligen in Florenz nur eine einzige Kirche errichtet und zwar San Vincenzo d'Annalena. Diese ist nach der Stifterin Annalena Malatesta benannt, die das dominikanische Frauenkloster unter dem Patronat des Heiligen in Florenz gründete, nachdem ihr Mann, der damalige Gonfaloniere della Repubblica, ermordet worden und ihr Sohn gestorben war. Nach Fertigstellung des Baus zwischen 1454 und 1455 zog sie selbst mit einigen Dominikaner-Terziarierinnen dort ein. Am 9. Juni 1455 gestattete ihr Papst Calixtus III. die Errichtung eines Oratoriums unter dem Patrozinium S. Stefano e S. Vincenzo Ferreri, das Annalena Malatesta im Jahr 1474-75 durch einen prächtigeren Kirchenbau ersetzen ließ. (Patz, Bd. 5, 1953, S. 407-408) Vincenzo

nachdem er 1398 eine Vision erlebt hatte, als Bußprediger durch Spanien, Frankreich und den Norden Italiens. In dieser Vision waren ihm der Erlöser zusammen mit den Heiligen Dominikus und Franziskus erschienen und hatten ihn zur Predigt in der Nachfolge der Apostel aufgefordert, der er sich bis zu seinem Tod widmete. Bei seinen Predigtreisen begleiteten ihn zeitweise Geißlerzüge. Dies und sein Rigorismus gaben Anlaß zu Kritik auf den Konzilien von Pisa (1409) und Konstanz (1414–1418). Doch bereits 1455 wurde er kanonisiert⁴⁴² und noch im selben Jahr wurde in Florenz eine Bruderschaft gegründet, die seinen Namen führte und sich im Kreuzgang des Florentiner Dominikanerstammhauses Santa Maria Novella versammelte.⁴⁴³ Kurz nach der Kanonisierung ist wohl auch eines der beiden im Corpus enthaltenen Retabel mit einem Vinzenz Ferrer-Zyklus in der Predella entstanden. Bei der *Vinzenz Ferrer-Tafel* von Giovan Francesco da Rimini für den Dominikaner-Konvent San Domenico del Maglio dürfte es sich der Form nach um eine Pfeilertafel handeln (Nr. 61). Unter dem stehenden Heiligen befinden sich drei Szenen in der Predella, eine Teufelsaustreibung, eine Szene von Heilungen an seinem Grab in der Predellenmitte und eine Taufe des Heiligen. Besonders interessant ist auch hier, wie schon auf der Predella des *Quaratesi-Polyptychons* von Gentile da Fabriano (Nr. 22), in der die Nikolaus-Vita erzählt wird, die Darstellung der Wunderheilungen am Heiligengrab. Wahrscheinlich handelt es sich bei dieser frühen Stiftung um eine Votivtafel, ebenso wie auch bei dem zwischen 1493 und 1496 entstandenen Retabel aus der Ghirlandaio-Schule, das als „ex voto“ von Pandolfo IV. Malatesta in Auftrag gegeben wurde, nachdem die Malatesta 1492 einer Verschwörung und 1493 der Pest entkommen waren (Nr. 103). Die Anfangsszene dieses Vinzenz Ferrer gewidmeten Predellenzyklus ist die Errettung eines Kindes aus einem Brunnen bei Saragossa. Anlässlich dieses Wunders war ein Denkmal errichtet worden, das im Bildhintergrund zu sehen ist.⁴⁴⁴ Die Mittelszene stellt die Heilung eines Lahmen während einer Predigt des Heiligen dar. Den Abschluß der Predella bildet eine posthume Totenerweckung. Aus dem florentinischen Quattrocento sind nicht mehr als diese beiden Zyklen überliefert und keine einzige Einzelszene. Auch Freskenzyklen wurden Vinzenz Ferrer nicht gewidmet.

Ferrer war dem Rimineser Zweig der Familie Malatesta als heiliger Patron besonders verbunden. Auch Pandolfo IV. Malatesta widmete das *Rimini-Retabel* (Nr. 103) diesem heiligen Dominikaner.

⁴⁴² Die Kurie erkannte im Rahmen des Kanonisierungsverfahrens allein 873 Wunder des Heiligen als authentisch an. Dort ist auch die Rede von unzähligen „ex-votos“ zu Ehren des Heiligen, sowohl in Form von Skulpturen, als auch in Form von Altären. (Bertucci, in: Bibliotheca Sanctorum, Bd. 12, 1969, Sp. 1168–1174, Stichwort: „Vincenzo Ferreri“)

⁴⁴³ Henderson, 1994, Appendix, S. 474, Nr. 160.

⁴⁴⁴ Kaftal, 1952, Sp. 1021.

3.2.4.2. Bernhardin von Siena

Bernhardin von Siena von der Kongregation der Franziskaner-Observanten ist einer der Wanderprediger, denen das Wiederaufleben der Volkspredigt im 15. Jahrhundert zu verdanken ist. Genau in dieser Funktion schildert ihn die Predellenerzählung des einzigen im Corpus erhaltenen Zyklus zur Vita dieses Heiligen, in der Ereignisse aus dem Jahr 1428 dargestellt sind. Ab 1415 bereiste Bernhardin ganz Italien und trug als Standarte das Jesus-Monogramm mit sich. Seine Kanonisierung erfolgte am 24. Mai 1450, bereits sechs Jahre nach seinem Tod. Auf der Predella der *Santa Maria delle Grazie-Schutzmantelmadonna* (Nr. 65) aus Arezzo schildert Neri di Bicci das dortige Wirken des Heiligen.⁴⁴⁵ Das Retabel stammt aus dem Jahr 1456 und zeigt in drei Szenen, wie der heilige Prediger die Aretiner 1428 zum Colle Pittigliano geführt hatte, dort die Fons Tecta, eine Quelle, an der heidnische Kulte gefeiert wurden, zerstören ließ und anschließend die Bevölkerung zum Bau eines Oratoriums zu Ehren der Santa Maria delle Grazie aufrief. Dieses Patrozinium wurde wohl von Bernhardin persönlich gewählt.⁴⁴⁶ Das Retabel von Neri di Bicci, das auf der Haupttafel eine Schutzmantelmadonna zeigt, unter deren Mantel die Aretiner Bürger versammelt sind, entstand für eine unmittelbar nach der Heiligsprechung Bernhardins im Jahr 1450 neben dem Chor der Klosterkirche zu Ehren des Heiligen errichtete Kapelle.⁴⁴⁷ Dementsprechend ist der heilige Prediger auf der Haupttafel mit dem Kreuz, das er auch in der Darstellung der Prozession auf der zugehörigen Predella mit sich führt, zu Füßen der Madonna wiedergegeben. Wie in den Predellenszenen, so ist er auch hier im gleichen Maßstab dargestellt wie die Aretiner, doch erscheint er räumlich von letzteren abgesetzt.⁴⁴⁸ Er kniet vor der Madonna und schaut Fürbitte leistend zu der Himmelskönigin auf, der zwei Engel die Krone aufs Haupt setzen und den Mantel seitlich anheben.

⁴⁴⁵ Maetzke, in: Ausst. Kat. Arezzo, 1996, S. 54–56.

⁴⁴⁶ Die heutige, größere Kirche ersetzte dieses erste Oratorium. Sie wurde wahrscheinlich zwischen 1435 und 1444 errichtet, also noch vor dem Tod des Heiligen, der von Papst Eugen IV. sogar einen Ablaß für diejenigen Gläubigen erwirkte, die die Kirche am Festtag der Mariengeburt, dem 8. September, besuchten. Die Kirche und der gleichzeitig entstandene Franziskaner-Konvent wurden ein viel besuchter Wallfahrtsort. (Tafi, 1973, S. 45–50)

⁴⁴⁷ Die Cappella di San Bernardino kopiert sowohl in ihren Ausmaßen als auch in der Grundrißform weitgehend die Choranlage der Klosterkirche. (Tafi, 1973, S. 51–54)

⁴⁴⁸ Direkt hinter Bernhardin steht in gleicher Größe wie die Gottesmutter der Erzengel Michael, der Namenspatron des Auftraggebers, Michelangelo Asterelli. Am rechten Bildrand ist der heilige Nikolaus abgebildet, der Namenspatron von Papst Nikolaus V., von dem Bernhardin am Tag des Pfingstfestes im Jahr 1450 kanonisiert worden war.

Dieses Retabel von Neri di Bicci stellt eines der wenigen Beispiele für die Abbildungen zeitgenössischer Glaubenspraxis auf Predellen dar.⁴⁴⁹ Bezeichnend ist, daß die Darstellung der Vita des zeitgenössischen Heiligen direkt für den historischen Ort seines Handelns bestimmt war und inhaltlich über die dortigen Ereignisse auch nicht hinausreicht. In dieser Predella geht es im Gegensatz zu den Predellenerzählungen aus der Vita älterer Heiliger nicht um eine Darstellung deren Bedeutung für das Seelenheil des einzelnen Gläubigen, sondern ausschließlich um die ortsgebundenen, historischen Ereignisse. Völlig ausgeklammert bleibt folglich Bernhardins Rolle als Generalvikar seines Ordens, während dessen Amtszeit nicht nur die Anzahl der Konvente der Franziskaner-Observanten von 20 auf 200 stieg, sondern auch das theologische Studium stark gefördert wurde. Neben zahllosen Predigten schrieb der Heilige seit 1430 wichtige theologische Traktate, die ihm sogar den Titel eines Doktors der Kirche einbrachten.⁴⁵⁰

3.2.4.3. Andrea Corsini

Der Karmelitermönch Andrea Corsini wurde im Jahr 1349 zum Bischof von Fiesole ernannt und starb 1373. Das Zentrum seines Kultes war Florenz. In die dortige Karmeliterkirche Santa Maria del Carmine wurde sein Leichnam kurz nach seinem Tod überführt und in einem Wandgrab an der linken Langhauswand im letzten Joch vor dem Querhaus beigesetzt. Im Jahr 1440 wurde Corsini von Papst Eugen IV. selig gesprochen.⁴⁵¹ Die Vita des erst rund 200 Jahre später Heiliggesprochenen, insbesondere eine Reihe von Visionen des Giovanni d'Andrea Dazzi, dem Corsini posthum mehrfach erschienen war, schrieb Dazzi im April 1440, bezeichnenderweise dem Jahr der Seligsprechung, nieder.⁴⁵²

Es ist ein einziger Predellenzyklus zur Vita des Heiligen überliefert (Abb. 6). Er wurde von einem unbekanntem Meister um 1500 für die verlorene Altartafel der Grabkapelle Andrea Corsinis in Santa Maria del Carmine geschaffen.⁴⁵³ Die erste der 6 Szenen zeigt den Heiligen,

⁴⁴⁹ Ein weiteres der seltenen Beispiele ist das *Quaratesi-Polyptychon*, auf dessen Predella Gentile da Fabriano Heilungen am Grab des Nikolaus abbildete (Nr. 22). Giovan Francesco da Rimini stellte, wie oben erwähnt, kurz nach der Kanonisierung des Vinzenz Ferrer im Jahr 1455 Heilungen am Grab dieses Heiligen in der Predella seiner *Vinzenzo Ferrer-Tafel* dar (Nr. 61). Cosimo Rosselli zeigt in einer ähnlichen Szene Pilger und Bettler am Grab der heiligen Barbara auf der Predella des *Barbara-Retabels* in SS. Annunziata aus den Jahren 1468–69 (Nr. 75). Von Bartolomeo di Giovanni hat sich eine Einzelfafel mit Wundern am Grab des Justus von Volterra erhalten. (Rom, Pinacoteca Vaticana, Inv. Nr. 69)

⁴⁵⁰ Korošak, in: *Bibliotheca Sanctorum*, Bd. 2, 1962, Sp. 1304, 1312, Stichwort: „Bernardino da Siena“.

⁴⁵¹ Orienti, in: *Bibliotheca Sanctorum*, Bd. 1, 1961, Sp. 1158–1162, Stichwort: „Andrea Corsini“.

⁴⁵² Diese Vita überliefert Richa (Richa, Bd. 10, 1762, S. 72–80) nach einer Abschrift in der Bibliotheca Stroziana.

⁴⁵³ Heute befindet sich die Predella in der Sakristei der Kirche. Paatz irrt in seiner Annahme, daß die Predella sich unter einer Verkündigungstafel mit dem knienden Heiligen befand. (Paatz, Bd. 3, 1952, S. 211, 233,

der dem jungen Dazzi erscheint und ihn auffordert, dem Florentiner „Consiglio dei Dieci“ den Rat zu geben, am Festtag der Heiligen Petrus und Paulus die Mailänder Truppen unter Filippo Maria Visconti, die damals Florenz bedrohten, anzugreifen, so würden sie einen Sieg erringen. Die Szene spielt in Santa Maria del Carmine im linken Querhaus, das hier detailreich wiedergegeben ist.⁴⁵⁴ Links sieht man das Wandgrab Andrea Corsinis, aus dem der Heilige hervorschwebt, während der Bischof und ein Mönch vor dem „Crocifisso del Chiodo“ beten. Im Vordergrund sitzt Dazzi, der in der nächsten Szene mit dem Heiligen am linken Bildrand steht, während der Heilige ihm seine Prophezeiung abgibt. Im Hintergrund sind die florentinischen Truppen unter den Gonfaloni der Heiligen Petrus und Paulus zu sehen, auf die der Heilige weist. In der Folgeszene berät sich Dazzi, in der daran anschließenden erscheint ihm der Heilige erneut unter dem Wandgrab und fordert ihn auf, die Prophezeiung dem Rat zu melden. Den Bericht Dazzis an den „Consiglio dei Dieci“ und seine Festsetzung im Gefängnis unter der Loggia des Rats bis sich seine Aussage bewahrheitet, ist in der Folgeszene dargestellt. Die Abschlußszene zeigt einen reitenden Boten, der die Nachricht vom Sieg der Florentiner bei Anghiari überbringt, während im Hintergrund die Mailänder Truppen vor den Florentinern flüchten. Die Annahme von Paatz, die Predella sei anlässlich des historischen Ereignisses, also kurz nach der Schlacht von Anghiari und der Seligsprechung Andrea Corsinis im Jahr 1440 gemalt worden,⁴⁵⁵ ist bestechend, wird jedoch nicht durch die stilistischen Merkmale der Tafel gestützt, die vielmehr auf eine Entstehungszeit um 1500 weisen.⁴⁵⁶ Einzelszenen aus der Vita des Andrea Corsini finden sich nicht auf den untersuchten Predellen, was darauf zurückzuführen ist, daß er erst 1629 heilig gesprochen wurde und sein Kult tatsächlich ausschließlich auf die Kirche Santa Maria del Carmine mit dem Grab des Heiligen bezogen war.

274 Anm. 124, 298 Anm. 325) In der Tat wäre dies eine einmalige Kombination, denn unter Verkündigungstafeln befanden sich immer Evangelien-Szenen. Paatz interpretierte eine Aussage Richas falsch, in der es heißt: „Rappresenta questa pittura nell’arca del Deposito una Nunziata con S. Andrea in ginocchio.“ (Richa, Bd. 10, 1762, S. 61), was nichts anderes bedeutet, als daß sich die Verkündigung in der Lünette über dem Sarkophag des Arkosolgrabs befand. Das Grabmal war ähnlich aufgebaut wie das des Bruders von Andrea Corsini, Neri, der ihm auf dem Bischofsthron von Fiesole folgte. Das Arcosolgrab Neris wurde 1385 in der Cappella Corsini in Santo Spirito errichtet. In der Lünette des Arkosols ist dort der auferstandene Christus dargestellt. (zu dieser Kapelle siehe: Tartuferi, in: Acidini Luchinat / Capretti, 1996, S. 55)

⁴⁵⁴ Die Szene zeigt den Zustand um 1500, der durch den Brand der Kirche im 18. Jahrhundert zerstört wurde.

⁴⁵⁵ Paatz (Paatz, Bd. 3, 1952, S. 274, Anm. 124) nimmt ein Datum aus dem 2. Drittel des Quattrocento an.

⁴⁵⁶ Holmes (Holmes, 1999, S. 102) datiert die Predella, wie schon Procacci (Procacci, 1932, S. 169f.) auf das beginnende Cinquecento, was überzeugend erscheint.

3.2.4.4. Antonino Pierozzi

Der aus einer Juristenfamilie stammende Dominikaner Antonino Pierozzi wurde im Jahr 1389 geboren. Er war dem dominikanischen Prediger Giovanni Dominici aus Santa Maria Novella eng verbunden und wurde einer der Mitbegründer der dominikanischen Observanzbewegung. Ab 1404 durchlief er zunächst seine theologische Schulung in den reformierten Dominikanerklöstern von Cortona und Fiesole und wurde nach Aufhalten in Neapel und Rom im Jahre 1432 Vikar der dominikanischen Observanz „citra Alpes“. Seit 1439 stand er als Prior des florentinischen Klosters San Marco den dortigen Umbauarbeiten vor. Im selben Jahr nahm er am Konzil in Florenz teil. Seit 1441 war er Generalprokurator der reformierten Dominikaner-Orden und gründete verschiedene Bruderschaften, darunter die Società dei Buonomini di San Martino in Florenz. Am 10. Januar 1446 wurde er von Papst Eugen IV. zum Erzbischof von Florenz ernannt. Im Jahr 1459 starb er, nachdem er in den zwei Jahren der Pest in Florenz (1448–1449) der Bevölkerung seelsorgerisch beigestanden hatte, zahlreiche Visiten in den ihm unterstellten Diözesen durchgeführt und mehrfach als Botschafter der Florentiner Signoria am päpstlichen Hof interveniert hatte. Papst Hadrian VI. sprach ihn im Jahr 1523 heilig. Von der Jurisprudenz herkommend, entwickelte er in vielen Schriften, gipfelnd in seiner „Summa moralis“, ein umfangreiches moraltheologisches Werk, das im Quattrocento und im Cinquecento neben der Summa von Thomas von Aquin die meisten Editionen auf diesem Gebiet erfuhr.⁴⁵⁷ Erst nach seiner Kanonisierung wurde er durch zyklische Darstellungen geehrt, aber schon im Quattrocento finden sich Darstellungen von Antonino, zunächst in San Marco, dem Stammhaus der Dominikaner-Observanz in Florenz. Auch in diesen frühen Abbildungen des Quattrocento wird er jedoch schon als Heiliger dargestellt. Es haben sich nur zwei Predellentafeln zu seiner Vita erhalten. Diese sind jedoch von besonderem Interesse, da sie Zeitgeschehen schildern, was für Predellenszenen einmalig ist und auch in Freskenzyklen zu Heiligenviten selten vorkommt.

Das eine Beispiel hierfür ist die Darstellung der Weihe von S. Maria degli Innocenti im Jahre 1451 durch den florentinischen Bischof Antoninus, die Bartolomeo di Giovanni im Jahr 1488 für den *Innocenti-Altar* malte (Nr. 95). Diese Szene ist auch deshalb von besonderer Bedeutung, weil sie völlig aus dem Rahmen des auch sonst schon eigenwilligen Programms dieser

⁴⁵⁷ Di Agresti, in: *Biblioteca Sanctorum*, Bd. 2, Sp. 88–105.

Predella herausfällt.⁴⁵⁸ Aus der monumentalen Malerei ist mir nur eine Kirchweihszene bekannt, und zwar die Weihe von Santa Maria Nuova von Neri di Bicci über dem Eingang der Kirche. Derartige Szenen finden sich hingegen häufiger in der Buchmalerei als Schilderung des Ritus. In der *Legenda Aurea*, die wie sich gezeigt hat die literarische Hauptquelle für die Heiligenviten war, ist der Kirchweihe ein eigenes Kapitel gewidmet, in dem die Gründe für die Kirch-⁴⁵⁹ und die Altarweihe sowie deren Ritus beschrieben und gedeutet werden. Dabei wird zwischen der leiblichen Kirche, als dem Kirchengebäude, und der geistlichen Kirche, als der Gemeinschaft aller Gläubigen unterschieden, ebenso wie dem Altar in der leiblichen Kirche als Entsprechung in der geistlichen Kirche das Herz des Gläubigen gegenübergestellt wird. Der Akt der Besprengung der Kirche mit Weihwasser, die auf der Predellenszene dargestellt ist, wird auch für den geistlichen Tempel, das Herz, gefordert. Jacobus de Voragine schreibt dazu in der *Legenda Aurea*: „[di] queste tre cose dovemo aspergere lo cuore nostro, cioè del beneficio de la incarnazione, per lo quale siamo tratti ad umiltade; e de l’essemplo de la sua conversazione, per lo quale siamo informati a santitade e ricordanza de la sua passione, per la quale siamo commossi a la caritade.“⁴⁶⁰ Genau das sind die Themen, die in den übrigen Szenen dieser außergewöhnlichen Predella implizit zur Darstellung kommen.

⁴⁵⁸ Die Innocenti-Predella zeigt, wie dies eigentlich für eine Predella unter einer Epiphanietafel nicht außergewöhnlich ist, einen Marien- bzw. Kindheit Christi-Zyklus. Doch wird der Zyklus unterbrochen durch die Taufe Christi, die stellvertretend für die Vita Johannes des Täufers steht, sowie das Martyrium des Evangelisten Johannes, ebenfalls stellvertretend für die Vita des Evangelisten. Am ungewöhnlichsten ist jedoch die Weiheszene der Kirche Santa Maria degli Innocenti durch den Bischof Antoninus, die die Predella abschließt. Die beiden Johannesszenen entsprechen der üblichen Praxis, den in der Haupttafel dargestellten Heiligen, eine Predellenszene zu widmen, wenn auch die Anwesenheit der beiden Heiligen bei einer Epiphaniedarstellung an und für sich schon ungewöhnlich ist. Antoninus hingegen tritt noch nicht einmal in der Haupttafel auf und dennoch ist ihm in der Predella eine Szene gewidmet.

⁴⁵⁹ „Il tempio, ovvero chiesa, si sagra per cinque ragioni.
La prima si è acciò che ‘l diavolo e la sua potenza ne sia cacciata fuori [...]
Nel secondo luogo si sagra acciò che siano salvi coloro i quali fuggono a quella [...]
Nel terzo luogo si sagra acciò che l’orazione vi sieno entro esaudite [...]
Nel quarto luogo si sagra acciò che vi si rendano laude a Dio. [...]
Nel quinto luogo si sagra acciò ch’iv’entro s’appsrecchino i sacramenti de la Chiesa.“ (Legenda Aurea (ed. Levasti), Bd. 2, S. 332–335)

„Den Tempel aber oder die Kirche (Kirchengebäude) weiht man um fünf Sachen:

1. daß der Teufel und seine Gewalt gänzlich daraus vertrieben werden
2. daß alle die darin Zuflucht nehmen, gerettet werden
3. daß daselbst die Gebete erhört werden
4. daß daselbst das Lob Gottes gesungen werde
5. daß daselbst die kirchlichen Sacramente werden vollbracht.“ (Legenda Aurea (ed. Benz), S. 758–760)

⁴⁶⁰ Legenda Aurea (ed. Levasti), Bd. 2, S. 338, „Mit diesen dreien sollen wir unser Herz besprengen: mit der großen Gabe der Fleischwerdung, dadurch wir zur Demut gerufen werden; mit dem Beispiel seines Wandels, dadurch wir gelehrt werden zur Heiligkeit; mit dem Gedächtnis seines Leidens, das soll uns entbrennen zur Liebe.“ (Legenda Aurea (ed. Benz), S.767)

Das zweite Beispiel einer zeitgenössischen Szene aus der Vita des Sant'Antonino ist eine ebenfalls von Bartolomeo di Giovanni gemalte, nur als Einzeltafel erhaltene Abbildung der Gründung der Congregazione dei Buonomini di San Martino durch den florentinischen Bischof.⁴⁶¹ Die Szene spielt in einem Raum, der stark an das Oratorio der Bruderschaft erinnert. Antoninus' Mitra ist in dieser Szene von einem Strahlenkranz umgeben, im Gegensatz zur Darstellung der Weihe von Santa Maria degli Innocenti, bei der er weder Strahlenkranz noch Heiligenschein besitzt. Die Szene ist kompositionell an Szenen der Bestätigung von Ordensregeln orientiert, insbesondere der franziskanischen, wie sie später auch Cosimo Rosselli auf seiner Predella aus Sant'Ambrogio darstellte. Antonino wird also zweimal, rund 30 Jahre nach seinem Tod, lange vor seiner Kanonisierung bei der Ausführung seines Bischofsamtes dargestellt.

3.2.5. Zwischenresümee: Heilige

Wie sich gezeigt hat, waren das Neue Testament und seine in die Legendensammlungen eingegangenen Apokryphen durchaus nicht das Hauptthema der narrativen Predellen. Die Christus-Zyklen machen nur rund ein Fünftel der Predellenzyklen insgesamt aus. Zieht man zu den Zyklen der Mediatrix Maria die der heiligen Interzessoren hinzu, so ergibt sich ein Anteil von rund vier Fünfteln aller Predellenzyklen, der Schlüsselfiguren der Gnadenmittlung gewidmet ist. Die Mittlerrolle wird auf Predellen jedoch nur selten ausdrücklich ins Bild gesetzt, sondern vielmehr werden die Verdienste im Heiligenleben, die den jeweiligen Heiligen in den Stand des Mittlers setzten, gezeigt. Das Ziel von Predellenerzählungen ist, die moralische Beispielhaftigkeit und die Wirksamkeit der Fürsprache des jeweiligen Heiligen anschaulich zu machen. Die Betonung liegt in Predellenerzählungen deshalb auf den Szenen, die die Tugenden des Heiligen exemplarisch vorführen, worin implizit der Appell an den Betrachter zu sehen ist, ihm nachzueifern. Posthume Ereignisse, seien es Wunder oder Erscheinungen, werden deshalb verhältnismäßig selten erzählt, vielmehr geht es auf Predellen um die „virtus“, die sich zu Lebzeiten ausdrückt und somit lebendiges „exemplum“ für den Gläubigen ist. Auch der Kult des jeweiligen Heiligen, die Geschichte seiner Reliquien und deren Verehrung, die in den Textquellen fast kanonisch den Abschluß der Vita bilden, kommt bis auf die wenigen genannten Ausnahmen nicht auf Predellen zur Darstellung.

Es gibt zwei Arten der Erzählung auf Predellen, die zyklische, die jedoch nur ungefähr die Hälfte der narrativen Predellen ausmacht, und die additive, die in repräsentativen Einzelsze-

⁴⁶¹ Wien, Estensische Kunstsammlung (Kaftal, 1952, Sp. 93f.)

nen erzählt, die Episoden aus unterschiedlichen Heiligen-Viten wiedergeben. Im Gegensatz zu Freskenzyklen wird jedoch auch in den Zyklen auf Predellen nicht streng chronologisch erzählt, sondern die Szenen werden häufig nach ihrer Bedeutung zu Aussageblöcken gruppiert. Von Sequenzen im engeren Sinne kann hier nicht gesprochen werden, denn die Chronologie ist bei der Szenenabfolge immer nur ein untergeordneter Aspekt. Die erzählerische Klammer um die verschiedenen exemplarischen Ereignisse aus dem Heiligenleben bildet in der Regel die Bekehrung, als Beginn der Nachfolge und „imitatio“ Christi, und der Tod des Heiligen, verstanden als „dies natalis“ für die ewige Gottesschau im Paradies. Dementsprechend werden in Predellenzyklen aus der im Text überlieferten Legende nur bestimmte Episoden zur Veranschaulichung herangezogen, wobei zum Teil, wie sich gezeigt hat, eine regelrechte Akzentverschiebung gegenüber der Textquelle stattfindet.

In der Regel sind Freskenzyklen ausführlicher und erzählen die Vita chronologisch linear und sind somit bezüglich ihrer Szenenabfolge kein Vorbild für Predellenzyklen. In Hinblick auf die Formulierung einzelner Szenen waren Wandbilder, wie sich gezeigt hat, durchaus im Einzelfall Vorbild für Darstellungen auf Predellen. Dort wurden sie jedoch in der Regel gestrafft und auf den Handlungskern reduziert, indem Nebenszenen und größere Volkansammlungen entfielen. Bei aller Reduzierung wurde jedoch insbesondere bei der Darstellung von Wundern nur selten auf innerbildliche Assistenzfiguren verzichtet, wenn diese sinnvoll in die jeweilige Episode zu integrieren waren. Deren Funktion war es, das Geschehen zu bezeugen. Einerseits konnte sich der Betrachter im Verhalten dieser Zeugenfiguren spiegeln und andererseits steigerten sie die Authentizität des dargestellten Geschehens.

Viele Szenen aus Heiligenviten entsprechen einem Topos, wie etwa der standhafte Heilige vor dem Richter, die Predigt eines Heiligen, die Erweckung eines Toten, die Exequien eines Konfessors usw. Die Künstler konnten folglich auch wenn es keine konkrete Vorlage für eine Szene gab, auf die Darstellungstradition des Topos zurückgreifen. Dabei galt es, die Balance zu halten, denn einerseits mußte die Darstellung der Vita eines Heiligen wiedererkennbar sein, andererseits durfte sie jedoch auch nicht zu repetitiv werden, denn ihr Ziel war ja, den Betrachter anzuregen, das Geschehen meditativ nachzuempfinden und als Exemplum anzunehmen. Zu diesem Zweck wurden die Darstellungen von Heiligenviten stärker als die neutestamentarischer Themen zeitgenössisch aktualisiert, teilweise wurden sie regelrecht in die eigene Zeit transponiert. Viele Bildformulierungen wurden, wie sich erwiesen hat, ganz neu für Predellenszenen entwickelt. Hierin zeigen sich unter anderem die großen qualitativen Un-

terschiede in der Predellenmalerei. Maler wie beispielsweise Bicci die Lorenzo und sein Sohn Neri waren sehr stark den ikonographischen Traditionen verpflichtet und variierten die vorhandenen Bildtopoi fast nie. Ganz anders verhält es sich mit Malern wie etwa Fra Angelico, Gentile da Fabriano und Filippo Lippi, die selbst für Szenen, die einem festumrissenen Topos entsprachen, neue Formulierungen fanden.

Die Erzählung auf Predellen mit Heiligenviten zielte darauf ab, durch Darstellung einer möglichst hohen Authentizität der Legende die „virtus“ und die Macht des jeweiligen Heiligen zu einer wirkungsvollen Interzession zu demonstrieren. In dieser Hinsicht waren die Details des Lebens von Märtyrern vor ihrem Martyrium recht irrelevant, denn im Martyrium manifestierte sich ihre Heiligkeit augenfällig und über alle Zweifel erhaben. Das ist auch der Grund, warum bei Märtyrern fast ausschließlich das Martyrium als repräsentative Einzelszene für Predellen ausgewählt wurde. Entsprechend wurden Märtyrern nur dann ganze Predellenzyklen gewidmet, wenn sie neben dem Märtyrerdasein noch andere Bedeutung erlangt hatten. Die am häufigsten in Predellenzyklen dargestellten Märtyrer waren die Apostel, deren Bedeutung ursprünglich in ihrer direkten Berufung und Aussendung durch Christus lag. Die Häufung von Zyklen zu deren Vita liegt andererseits auch an der Bedeutung, welche das apostolische Ideal insbesondere für die Bettelorden hatte. Außer den Aposteln werden von dem Heer der Märtyrer sehr wenige, und zwar nur Laurentius, Cosmas und Damian, Katharina von Alexandria, Stephanus, Margarete und Sebastian mit eigenen Zyklen auf Predellen geehrt. Anders liegt der Fall bei den Confessores, die ihre Heiligkeit erst durch Taten und ihren Lebenswandel beweisen mußten. Dies ließ sich nur in Szenenfolgen darstellen, weshalb diesen Heiligen häufiger Zyklen und seltener Einzelszenen gewidmet wurden. Beispiele hierfür sind etwa Nikolaus von Bari oder auch Hieronymus.

Bezüglich der Wahl der dargestellten Heiligen, ist die Predella, wie sich gezeigt hat, ein eher konservatives Medium gewesen. Die Heiligenviten, die auf Predellen dargestellt wurden, finden sich fast alle in der *Legenda Aurea*. Besonders stark vertreten sind hier daher die alten Heiligen, d.h. die Apostel und Märtyrer, aber auch Confessores, vor allem Kirchenväter und Ordensgründer. Hinzu kommen vereinzelt Predellen zu Ehren von Lokalheiligen.⁴⁶² Unter den jüngeren Heiligen wurden hauptsächlich den Gründern der Bettelorden Predellenerzählungen gewidmet, die im übrigen auch Aufnahme in die *Legenda Aurea* fanden. Sehr selten wurden

Episoden aus der Vita anderer jüngerer oder gar zeitgenössischer Heiliger thematisiert. Ist dies der Fall, so standen die fraglichen Heiligen grundsätzlich in engem Zusammenhang mit einem Orden, so etwa Bernhardin von Siena, Antonino Pierozzi, Andrea Corsini und Vinzenz Ferrer. Darstellungen von noch nicht kanonisierten Heiligen kamen in Predellenerzählungen abgesehen von den beiden Ausnahmen, Antonino Pierozzi und Andrea Corsini, nicht vor.

3.3. Mittelszenen

Ungefähr die Hälfte der untersuchten szenischen Predellen besitzt aufgrund einer ungeraden Szenenanzahl eine Mittelszene, die das kompositorische und inhaltliche Zentrum des Predellenregisters bildet. Im folgenden werden nur die Mittelszenen von Predellen aus Einzelszenen sowie Mittelszenen betrachtet, die in einen Zyklus anderen Themas eingeblenet sind, also tatsächlich als Mittelszene hervorgehoben sind. Besteht eine Predella hingegen aus einem durchlaufenden Zyklus, so ist die Auswahl der mittleren Szene im wesentlichen durch die Chronologie der Erzählung vorgegeben und hat nicht die gleiche Bedeutung wie eine inhaltlich isolierte Mittelszene.

Am häufigsten, in etwas mehr als einem Drittel der Fälle, stehen ein Schmerzensmann oder eine Beweinung Christi, bzw. die verschiedenen Ausprägungen dieser Darstellungen im Zentrum der Predella. Fast gleichhäufig bilden die verschiedenen Szenen der Anbetung des Kindes die Predellenmitte.⁴⁶³ Die Verkündigung oder der Marien Tod wurden in knapp einem Fünftel der untersuchten Fälle in der Predellenmitte dargestellt. Auffällig ist, daß nur 7 % der Mittelszenen einer Heiligenvita entnommen sind.⁴⁶⁴

3.3.1. Darstellungen des Schmerzensmanns und Beweinungsszenen

Die größte Themengruppe von Predellenmittelszenen sind Darstellungen des Schmerzensmanns in den verschiedensten Varianten.⁴⁶⁵ Die Übergänge von der Darstellung des Schmer-

⁴⁶² Zenobius (Florenz) / Barnabas (Florenz) / Justus und Clemens von Volterra / Fredianus (Lucca) / Pergentinus und Laurentinus (Arezzo) / Eufrosinus (Toscana).

⁴⁶³ Zu den Anbetungsszenen wird hier auch, wie oben erläutert, die Geburt Christi gezählt.

⁴⁶⁴ Siehe: Tabelle 23: Mittelszenen.

⁴⁶⁵ Die Thematik des Schmerzensmanns kann hier nur soweit sie für die Predella aussagekräftig ist berücksichtigt werden. Insbesondere die Motivgeschichte, sowie die Aspekte der nordischen Mystik und die Zusammenhänge mit dem Fronleichnamfest werden dabei ausgeklammert, da sie für die Darstellung des Themas in der Predella im Quattrocento nur indirekt von Bedeutung sind.

zentrums im engeren Sinne⁴⁶⁶ zu Beweinungs- oder Grablegungszenen sind in der Predella fließend, weshalb dieser ganze Themenkomplex gemeinsam behandelt wird.⁴⁶⁷

Die Kernaussage des Schmerzensmannbildes, der „imago pietatis“, ist die Eigenschaft Christi, einerseits lebend und sieghaft als Gott zu sein, andererseits als Mensch den Opfertod gestorben zu sein, woraus sich die Erlösungshoffnung des Gläubigen ableitet: „Mors mea, vita tua.“⁴⁶⁸ Der Schmerzensmann wurde als Abbild des geopferten, lebenden und gegenwärtigen Corpus Christi verstanden. Auf den Darstellungen des Quattrocento steht Christus ausnahmslos im Grab, wodurch die Abbildung als Halbfigur motiviert erscheint. Der Bildausschnitt ist so gewählt, daß der obere Sarkophagrand den Unterleib Christi überschneidet, im Gegensatz zu den trecentesken Darstellungen, die den Schmerzensmann in einem „unmotivierten“, halbfigurigen Bildausschnitt zeigen. Der eucharistische Bezug des Bildes wird durch die Hervorhebung des in ornamentalen Formen geronnenen oder fließenden Blutes und der Seitenwunde betont. Letztere wurde unter anderem von Bernhard von Clairvaux als „Portal zum Herzen Christi“ gedeutet, aus dem das Sakrament der Kirche hervorkam und durch das der einzige Weg zum ewigen Leben führe.⁴⁶⁹ Aus der Seitenwunde waren Wasser und Blut geflossen und dementsprechend mußten im Meßkelch auch Wasser und Wein gemischt werden.⁴⁷⁰ Seit Beginn des Trecento hatte sich eine ausdrückliche Verehrung der Wunden entwickelt. Es wurden ihnen eigens Messen und Gebete und später auch ein Fest mit der Messe „Humiliavit“ gewidmet. Die Päpste Johannes XXII. (1316–1334) und Innozenz VI. (1352–

⁴⁶⁶ Der Urtypus des Schmerzensmannbildes, der sog. „gregorianische“ Schmerzensmann, geht der Legende nach auf ein von Gregor d. Gr. für die römische Basilika S. Croce in Jerusalem gestiftetes Bild zurück, das den geopferten Heiland als unbekleidete Halbfigur zeigt. Seine Hände mit den Wundmalen sind unterhalb der Brust gekreuzt, die blutende Seitenwunde sichtbar. Der mit der Dornenkrone bekrönte Kopf ist seitlich auf die Brust gesunken. Dieser Urtypus ist entgegen der Legende im 12. Jahrhundert im byzantinischen Raum entstanden. (Panofsky, 1927, S. 261) Noch im Trecento ist dieser Typus prägend für die florentinischen Darstellungen.

⁴⁶⁷ Insgesamt beläuft sich diese Gruppe auf 22 Darstellungen. Die zahlreichen Predellen, die vor einheitlichem Landschaftsgrund in der Mitte einen Schmerzensmann und flankierend Heilige abbilden, ohne ein narratives Programm zu besitzen, sind nicht Gegenstand der vorliegenden Untersuchung. Einen interessanten, aber letztlich seltenen Mischtypus stellt das *Montelupo-Retabel* dar, das um 1499 von Botticelli geschaffen wurde (Nr. 107). Hier erscheint der trecenteske Typus der Predella mit Heiligtondi mit dem Typus der narrativen Predella kombiniert, indem je eine szenische Darstellung zwischen die mittleren drei Tondi geschoben ist. Der Mitteltondo beinhaltet einen Schmerzensmann. Dieser trecenteske Predellentypus wurde in Santo Spirito in Florenz ab den 1480er Jahren mehrfach aufgegriffen.

⁴⁶⁸ Schilller, Bd. 2, 1968, S. 212.

⁴⁶⁹ Coffey, 1987, S. 230f.

⁴⁷⁰ Dies wurde auf der 8. Sitzung des Florentiner Konzils am 22. November 1439 nochmals eigens betont. Wohlmuth (Hg.), 2000, S. 546 Zeile 3–7: „Denn im Kelch des Herrn darf weder nur Wein oder nur Wasser dargebracht werden, sondern beides gemischt, denn beides, d.h. Blut und Wasser, ist aus der Seite Christi geflossen, wie es heißt.“

1362) förderten das Fest, indem sie all jenen, die am Festtag die Abbildung der Wunden küßten und darüber meditierten, einen Ablass von sieben Jahren gewährten.⁴⁷¹

Im Trecento war der gängige Darstellungstypus der sogenannte „gregorianische“ Schmerzensmann.⁴⁷² Christus hält die Arme vor dem Körper gekreuzt, was die maximale Erniedrigung des Gottessohns im Tod am Kreuz augenfällig machte. Diese Haltung wurde im 15. Jahrhundert abgewandelt zu einer sich öffnenden Gebärde der Hingabe. Die geöffneten Arme Christi wiesen nun vor allem auf die sich aus Christi Opfertod ergebende Hoffnung auf Gnade und Erlösung für den einzelnen Gläubigen hin. Als Brücke zum Betrachter fungieren in fast allen Darstellungen die Mediationsfiguren Maria und Johannes. Sie sind entweder trauernd oder die Hände und Wunden Christi liebkosend dargestellt, als Inbegriff der „compassio“, die Vorbild für die oben erwähnte Verehrung der Wunden ist. Mit der gleichen Absicht hat vor allem Bartolomeo di Giovanni in seinen Darstellungen des Schmerzensmanns⁴⁷³ gezeigt, wie Joseph von Arimathia liebevoll den Leichnam Christi umfängt und von hinten stützt.

Es klang schon an, daß die Darstellung des Schmerzensmanns auf das engste mit dem Verständnis der Eucharistie zusammenhängt. Seit Gregor dem Großen wurde das Meßopfer als Wiedereinsetzung der Passion Christi verstanden. In den liturgischen Handlungen des Priesters, den Kanonkreuzen, sollte der Gläubige gemäß der für das späte Mittelalter maßgeblichen Meßallegorese von Papst Innozenz III. das Geschehen der Passion nachvollziehen. Demnach standen die Konsekration und Elevation der Hostie für den Tod Christi. Die Kreuzabnahme und Grablegung wurden in der Pause nach der Elevation evoziert und in der kleinen Elevation wurde die Aufhebung des Todes durch die Auferstehung gesehen.⁴⁷⁴ Schon auf dem IV. Laterankonzil war im Jahre 1215 die Transsubstantiation als Dogma festgeschrieben worden, doch dauerten die Kontroversen über die damit verbundene theologische Begründung noch bis zum Tridentinum an. Verkürzt gesagt bedeutet die Transsubstantiation die Wandlung der Elemente Brot und Wein bei der Eucharistiefeier. Unter Beibehaltung ihrer äußeren Erscheinung ändert sich bei der Wandlung ihre Substanz in den wahren Leib und das wahre Blut Christi.⁴⁷⁵ Im

⁴⁷¹ Rubin, 1992, S. 304.

⁴⁷² Vergl. oben: Fußnote 466.

⁴⁷³ Beispielsweise auf den Predellen des *Lucca-Dom-Retabels* (Nr. 80) und der *San Marco-Pala* (Nr. 90).

⁴⁷⁴ Angenendt, 1997, S. 499–501.

⁴⁷⁵ Die eucharistischen Elemente gelten auch außerhalb der Meßfeier als gewandelt und sind damit anbetungswürdig. Entsprechende Sorge galt ihrer würdigen Aufbewahrung nach der Meßfeier, wie aus vielen Visitationsberichten der Zeit hervorgeht. (Dazu Auszüge aus sienesischen Visitationsberichten bei: Marchetti, in: *Ausst. Kat., Siena 1994*, S. 232–237)

Zuge einer gesteigerten eucharistischen Frömmigkeit hatten sich gegen Ende des 14. Jahrhunderts eigens Legenden entwickelt, die das Wandlungsdogma zu beweisen suchten. Die beiden wichtigsten dieser Legenden sind im Norden die Gregorsmesse und in Italien die Messe von Bolsena. Bei der Gregorsmesse werden die Zweifel an der Transsubstantiation durch das leibhaftige Erscheinen Christi als Schmerzensmann auf dem Altar widerlegt, während bei der Messe von Bolsena die Hostie bei der Wandlung zu bluten beginnt.⁴⁷⁶ Ihren direkten Niederschlag im Kirchenjahr fand die eucharistische Frömmigkeit im Fronleichnamfest, bei dem die Einsetzung des Altarsakraments gefeiert wird.⁴⁷⁷

Die Darstellung des Schmerzensmanns gehörte zu den häufigsten Ablaßbildern, bei deren meditativer Betrachtung in Verbindung mit den entsprechenden Gebeten ein Ablass erwirkt werden konnte.⁴⁷⁸ Von besonderer Bedeutung für Stiftungen war, daß der Ablass auch von den Lebenden für die Toten erwirkt werden konnte, was auf dem Konzil in Florenz im Jahr 1438–39 unter Rückbezug auf die Lehre über das Purgatorium von Gregor dem Großen nochmals hervorgehoben wurde. In den Konzils-Dekreten heißt es dazu: „Wenn Menschen in wahrer Buße in der Liebe Gottes gestorben sind, ehe sie mit würdigen Früchten der Buße für ihre Sünden und Unterlassungen genuggetan haben, dann werden ihre Seelen nach dem Tod durch Reinigungsstrafen gereinigt. Um sie von solchen Strafen zu befreien, nützen ihnen die Hilfen der lebenden Gläubigen, nämlich die Meßopfer, Gebete, Almosen und andere Werke der Frömmigkeit, die von den Gläubigen für andere Gläubige nach den Anordnungen der Kirche zu geschehen pflegen.“⁴⁷⁹ Im Jahr 1476 wiederholte Sixtus IV. nochmals ausdrücklich die

⁴⁷⁶ Welzel, 1991, S. 20–31.

⁴⁷⁷ In Florenz begingen die Dominikanermönche das Fest schon ab 1264 in ihrem Stammhaus Santa Maria Novella, während es der Bischof erst 1346 auf dem Provinzialkonzil vorschrieb. Noch im selben Jahr fand der Kult der Eucharistie in Florenz auch seinen baulichen Niederschlag in der Stiftung des Kapitelsaals von Santa Maria Novella, der sogenannten Spanischen Kapelle, deren Altarraum dem Corpus Domini geweiht ist. Wann genau in Florenz die Fronleichnamprozession von der reinen Kirchenprozession zu einer Stadtprozession wurde, ist nicht überliefert. Noch 1419–20 zog man nur durch die Dominikanerkirche Santa Maria Novella sowie um das Dominikanerstammhaus herum. Doch bereits im Jahr 1429 setzte Martin V. die Stadtprozession in seiner Bulle „Ineffabile“ voraus und stattete sie mit Ablässen aus, die Eugen IV. 1433 nochmals vermehrte. Die Organisation der Prozession, zu deren Teilnahme die Inhaber öffentlicher Ämter verpflichtet waren und an der Orden, Weltgeistliche, Bruderschaften, Zünfte und Bürgerkorporationen teilnahmen, oblag der Stadtregierung. In Florenz übernahm sie die Parte Guelfa. (Caspary, 1965, S. 102–112)

⁴⁷⁸ Plotzek, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 1, 1980, Sp. 46, Stichwort „Ablaßbild“.

⁴⁷⁹ Florenz, 6. Sitzung vom 6. Juli 1439, Übersetzung des lateinischen Textes in: Wolmuth, (Hg.), 2000, Bd. 2, S. 527, Zeile 26–37. Es heißt dort weiter:

„Die Seelen derer, die nach der Taufe überhaupt keinem Sündenmakel verfallen sind, sowie jene Seelen, | die nach ihrem Fall in den Sündenmakel, mögen sie noch in ihrem Leib sein oder ihn bereits verlassen haben, gereinigt worden sind, wie oben gesagt wurde, werden sofort in den Himmel aufgenommen und schauen in Klarheit den dreifaltigen und einen Gott selbst, wie er ist, freilich schaut der eine [Mensch] vollkommener als der andere, je nach Verschiedenheit der Verdienste.

Die Seelen derer, die in aktueller Todsünde oder auch nur in der Ursünde sterben, steigen sofort in die

Möglichkeit der Übertragbarkeit des Plenarablasses auf die im Purgatorium leidenden Seelen.⁴⁸⁰

An dieser Stelle ist vor allem zu betrachten, wie dieses zentrale Dogma des christlichen Glaubens auf quattrocentesken Predellen ins Bild gesetzt wurde. Panofsky definiert die Schmerzensmannardarstellung als den Inbegriff des „Andachtsbildes“, den er gegenüber dem szenischen „Historienbild“ einerseits und dem hieratischen oder kultischen „Repräsentationsbild“ andererseits abgrenzt.⁴⁸¹ Die Distanz des Betrachters zum Bild, die beide Bildtypen aufbauen, wird bei der „*imago pietatis*“ überwunden und so dem Betrachter die Möglichkeit zur kontemplativen Versenkung geboten. Aus dem Repertoire der Beweinung werden die Klagefiguren von Maria und Johannes übernommen.⁴⁸² Deren klagende Verehrung des Schmerzensmanns ist für den Betrachter ganz im Sinne der Meditationsanleitungen der *Meditationes Vitae Christi* miterlebbar. Letztere setzt Fra Angelico in der Predella seiner *Louvre-Marienkronung* ausdrücklich ins Bild (Nr. 40). Vor einem nicht näher spezifizierten, blauen Hintergrund, der die Zeit- und Raumlosigkeit der „Szene“ betont, steht Christus im Grab, das wie eine Barriere das ganze Bildfeld durchmißt. Davor sitzen in viel kleinerem Maßstab als der Schmerzensmann Maria und Johannes auf dem Boden, womit ihrer „*humilitas*“ Ausdruck verliehen wird. Sie beziehen sich nicht direkt auf Christus, vielmehr sitzt Maria im Dreiviertelprofil von ihm abgewandt, Johannes im verlorenen Profil ihm zugewandt, ohne ihn jedoch direkt anzusehen. Die Szenerie wirkt, als erlebten die beiden eine Vision. Dieser Visionscharakter wird durch die überdimensionale, das Bildfeld fast sprengende Größe Christi noch gesteigert. Fra Angelico hat in diesem Bild die höchste Stufe der Meditation zum Ausdruck gebracht, nämlich die innere Schau Gottes, zu der der Betrachter über die Stufe der Bildmeditation vor dem Andachtsbild, gelangen soll. Diese Darstellung Fra Angelicos blieb jedoch ohne Nachfolge und es ist nicht verwunderlich, daß gerade sie von einem Malermönch stammt.

Nur in wenigen Fällen und auch erst ab den 1480er Jahren wird in narrativen Predellen der Schmerzensmann, der seine Wundmale vorweist, alleine ohne trauernde Begleitfiguren darge-

Unterwelt hinab, werden jedoch mit ungleichen Strafen bestraft.“ (Florenz, 6. Sitzung vom 6. Juli 1439, Wolmuth, (Hg.), 2000, Bd. 2, S. 527, Zeile 38f. / S. 528, Zeile 1–13, Übersetzung des lateinischen Textes)

⁴⁸⁰ Coffey, 1987, S. 55.

⁴⁸¹ Panofsky, 1927, S. 267.

⁴⁸² Panofsky, 1927, S. 283f.

stellt. So zeigt beispielsweise Botticelli⁴⁸³ Christus auf dem Rand eines vor einer Fernlandschaft stehenden Sarkophags sitzend. Rechts im Hintergrund kann man in miniaturhaftem Format einen rot gekleideten Kreuztragenden ausmachen. Der Schmerzensmann hat, dem quattrocentesken Typus entsprechend, seine Arme ausgebreitet. Vor ihm sind auf der Grabbrüstung einige der Arma Christi wie Reliquien auf einem Altar ausgebreitet. In deren ostentativer Darbietung ist eine Aufforderung zur „Arma-Meditation“ zu sehen. Auch die „Arma-Andachten“ waren mit einem Ablass oder einer Schutzverheißung verbunden, die dem mit Christus Leidenden dessen Erbarmen zusagten. Die Darstellung der Arma sollte auch, wenn nur wenige der Waffen dargestellt sind, immer das ganze Leiden Christi vergegenwärtigen und eine Hilfe zur Meditation geben.⁴⁸⁴ Ganz ähnlich ist die Darstellung von Donnino e Agnolo di Domenico del Mazziere auf dem *Sant' Antonio-Volterra-Retabel*. (Nr. 109) Hier ist vor der Grabeshöhle seitlich des Sarkophags sogar noch je eine Kerze aufgestellt und somit auf die Totenmesse angespielt. Auf andere Weise wird der Bezug zum Meßritus in der Engelspietà von Raffaellino del Garbo aus dem Jahr 1505 ins Bild gesetzt.⁴⁸⁵ Christus weist wie üblich seine stark blutenden Wunden vor. Über den Rand des altarartigen Sarkophags hängt gleichsam wie ein Antependium das Schweiß Tuch der Veronika, das von den drei Kreuzesnägeln beschwert wird. Die flankierenden Engel haben jeweils einen Unterarm Christi ergriffen, nicht jedoch mit bloßen Händen, sondern mit einem Tuch, so wie auch der Priester die Hostie bei der Elevation nur mit einem Tuch berührt. Auf diese Weise werden der Körper Christi und das Sakrament im Bild ausdrücklich gleichgesetzt.

Wurden bisher nur eindeutige Schmerzensmandarstellungen im Sinne von Panofsky besprochen, so ist nun die Annäherung an die Beweinungs- bzw. Grablegungsszene genauer zu untersuchen. In der Nachfolge der Darstellung auf dem *San Marco-Hochaltar* von Fra Angelico (Nr. 49) öffnet sich häufig die Grabeshöhle hinter dem Sarkophag. Durch diese Ortsangabe verliert die Darstellung den Charakter des reinen Andachtsbildes im strengen Sinne und gewinnt an historischer Konkretisierung. Tritt dann noch Joseph von Arimathia hinzu und umfaßt den Körper Christi stützend von hinten, so ist die Nähe zu szenischen Darstellungen der historischen Grablegung bzw. Beweinung unverkennbar.⁴⁸⁶ Doch wird das für die Schmerzensmandarstellung so charakteristische ambivalente Motiv des im Grab Sitzens

⁴⁸³ *Barnaba-Retabel* von ca. 1487 (Nr. 92).

⁴⁸⁴ Schiller, Bd. 2, 1968, S. 204.

⁴⁸⁵ *Segni-Pala* (Nr. 116).

⁴⁸⁶ Bartolomeo di Giovanni, *Lucca Dom-Retabel* (Nr. 80) / Bartolomeo di Giovanni, *San Marco-Pala* (Nr. 90).

bzw. Stehens Christi in all diesen Darstellungen nicht aufgegeben. Die einzige quattrocenteske Ausnahme bildet hier wiederum eine Tafel Fra Angelicos, die Mittelszene der Predella des *San Marco-Hochaltars* (Nr. 49). Die Szene ist auf den ersten Blick eine Mischung aus einer Grablegung und einer Beweinung. Joseph von Arimathia steht vor dem Sarkophag auf dem Grabestuch. Er tritt hinter Christus, und richtet den Leichnam, der in ganzer Figur zu sehen ist, auf, indem er ihn unter den Achseln faßt. Dabei kommt jedoch der schon oben erläuterte sakramentale Aspekt ins Spiel, da Joseph von Arimathia den Körper Christi nur mit dem weißen Leichentuch berührt, wie der Priester die Hostie bei der Elevation. Und tatsächlich handelt es sich hier um eine Elevation, nämlich die Aufhebung des realen Körpers Christi. Maria und Johannes nehmen Abschied von Christus, indem sie ihm auf Knien die Hände küssen. Zu dieser Demutsbezeugung passen auch die winzigen Blumen, die auf dem Boden wachsen und in der Mariensymbolik als Sinnbilder der Demut gedeutet werden. Eine ungewöhnliche Beweinungsszene ist auf der Predella des *Innocenti-Retabels* von Bartolomeo di Giovanni überliefert (Nr. 95). Die Szene wird einerseits historisch konkretisiert, indem sie auf Golgatha am Fuß des Kreuzes stattfindet, links sind zudem die Grabeshöhle und der offene Sarkophag zu erkennen. Christus liegt vor seiner Mutter auf dem Boden, sein Kopf ruht im Schoß von Maria Magdalena. Johannes kniet ihm zu Füßen und betet. Hinter ihm steht am rechten Bildrand Joseph von Arimathia mit der Zange in der Hand. Andererseits treten zu diesen historisch bezeugten Figuren jedoch noch vier historisch nicht zum Geschehen gehörige Heilige hinzu, die in der Forschung bisher keine Beachtung fanden und nicht einmal identifiziert wurden. Am linken Bildrand kniet der büßende Hieronymus neben dem Sarkophag. Am rechten Bildrand kniet betend als Pendant zu Hieronymus, dem Patron der Jesuiten, ein heiliger Jesuit, eventuell der Ordensgründer Giovanni Colombini.⁴⁸⁷ Neben dem Kreuzestamm stehen links die Heiligen Agathe⁴⁸⁸ und rechts Agnes.⁴⁸⁹ Durch die Aufnahme dieser vier Heiligen bekommt die Szene überzeitlichen Charakter. Dem Gläubigen werden hier nicht nur Maria als Mediatrix zu Gott, sondern zudem die ganz speziellen heiligen Patrone der mit der Auftragsvergabe Befassten als Interzessoren im Bild präsentiert. Dem

⁴⁸⁷ Die Gesuati waren in die Auftragvergabe insofern involviert, als den Vertrag von 1486 Fra Bernardo di Francesco vom Jesuiten-Orden aus San Giusto alle Mura ausarbeitet, der das Werk bei der Abnahme auch begutachten sollte. (Die Transkription des Vertrags bei Küppers, 1916, Anhang, S. 87 Dok. I)

⁴⁸⁸ Die Auswahl der heiligen Agathe könnte sich damit erklären, daß das erste Findelkind am Festtag dieser Heiligen, dem 5. Februar 1455 in das neue Ospedale aufgenommen und auf den Namen Agathe getauft wurde (Piccini, in: Bellosi (Hg.), 1977, S. 11)

⁴⁸⁹ Agnes trägt ihr Attribut, das Lamm auf dem Arm. Hier wird der Bezug zwischen dem Bild des Erlösers als das dargebrachte und immer dargebotene Opfer und dem Gotteslamm, das lebt und die Todeswunde trägt (Apk. 5), sinnfällig. Beide haben unmittelbaren eucharistischen Bezug und verweisen auf die Auferstehung. (Schiller, Bd. 2, 1968, S. 212)

liegt der Gedanke einer stufenweisen Gnadenmittlerschaft zugrunde, den noch ausdrücklicher die Mittelszene der Predella des *Monika-Retabels* von Francesco Botticini zur Anschauung bringt (Nr. 93). Dort steht Christus als Schmerzensmann im Sarkophag und weist seine Wunden vor. Die Gottesmutter hat seinen Arm ergriffen. Ihr gegenüber, auf der anderen Seite von Christus steht der heilige Nikolaus, der sich mit Redegestus, Fürbitte leistend an Maria wendet. Den direkten Kontakt zu Christus hat nur Maria. Zum überzeitlichen Charakter auch dieser Szene trägt wie schon bei Fra Angelicos Darstellung in der *Louvre-Marienkronung* der Figurenmaßstab bei (Nr. 40). Die Figuren dieser Mittelszene sind fast doppelt so groß wie die in den angrenzenden Predellenszenen, welche die Monika-Vita als „historia“ erzählen.

In den Darstellungen des Schmerzensmanns vom Anfang des 16. Jahrhunderts verringert sich die Zahl der Beweinenden wieder und historisch nicht zum Geschehen gehörige Heilige entfallen. Man löste sich vom halbfigurigen Schmerzensmannbild und entwickelte unter zusätzlicher Verwendung von Elementen der Beweinung am Kreuzesfuß den Typus der Pietà.⁴⁹⁰ Dabei liegt der tote Sohn auf dem Schoß seiner Mutter, während Johannes seinen Oberkörper stützt und Maria Magdalena zu seinen Füßen kauert, die sie entweder salbt oder küßt. Dieser Typus ist einerseits als Momentaufnahme im historischen Ablauf denkbar, andererseits schwingen in ihm jedoch auch die Konnotationen der überzeitlichen Darstellung des Schmerzensmanns mit. Der vielleicht wesentlichste Unterschied zu letzterer ist das Entfallen der Ambivalenz, denn Christus ist nun als „tatsächlich“ Toter dargestellt und nicht mehr als „lebender“ Toter. Die inhaltliche Gewichtung hat sich vom sakramentalen Aspekt hin zur Trauer der Gottesmutter um ihren toten Sohn verschoben. Bezeichnend ist auch der Umstand, daß Maria ab den 1480er Jahren überwiegend als Nonne dargestellt wird, so daß sich die von den Betrachterinnen angestrebte „compassio“ sogar als Nachahmung der „pietas“ Mariens im Bild spiegelt.⁴⁹¹

Bleibt zu untersuchen, in welche Art von Predellen das Sujet des Schmerzensmanns integriert wurde. Dabei fällt auf, daß nur ein Viertel der Darstellungen des Schmerzensmanns bzw. der Beweinung aus der ersten Hälfte des Quattrocento stammen. Ein Drittel ist in Zyklen einge-

⁴⁹⁰ Beispielsweise Pietro e Polito del Donzello, *Frescobaldi-Natività*, nach 1509 (Nr. 119).

⁴⁹¹ Dies ist der Fall bei allen Darstellungen des Schmerzensmanns von Bartolomeo di Giovanni sowie auf Botticinis *Monika-Retabel* (Nr. 93), Pietro e Polito del Donzello *Frescobaldi-Natività* (Nr. 119) sowie der Einzelpredella von Andrea del Sarto aus dem Jahr 1509 (Rom, Galleria Borghese, Inv. Nr. 375) und der Einzelpredella aus der Schule des Pontormo (Dublin, National Gallery of Ireland, Inv. Nr. 103A).

bunden, die abgesehen von einer Ausnahme stets Heiligen gewidmet sind.⁴⁹² Offensichtlich paßten Darstellungen des Schmerzensmanns also besser in Predellen aus repräsentativen Einzelszenen, denen sie vom Darstellungscharakter her näher sind als zyklischen Darstellungen, da auch in den Einzelszenen jeweils eine ganze Vita subsummiert ist. In Zyklen hingegen wirkt der Schmerzensmann als Unterbrechung des Erzählflusses. Dieser Effekt konnte abgeschwächt werden, indem der im Zyklus geehrte Heilige als Klagefigur in die Darstellung einbezogen wurde.⁴⁹³

Exkurs: Der Predellenzyklus von Paolo Uccello zum Wunder der entweihten Hostie in Urbino

Die Predella des *Corpus Domini-Retabels*, die Uccello in den Jahren 1467–1468 für die Laienbruderschaft des Corpus Domini in Urbino malte (Nr. 74), soll an dieser Stelle eigens betrachtet werden, da auf ihr in sechs Szenen ein Hostienfrevell und das damit verbundene Wunder dargestellt sind. „Die Glaubensgewißheit der leibhaftigen Gegenwart Jesu in der konsekrierten Hostie evozierte nicht nur Visionen und Wunder, vielmehr entsprang ihr auch die Wahnidee vom jüdischen Hostienfrevell.“⁴⁹⁴ Die in der Predella von Uccello ins Bild gefaßten Ereignisse, gehen auf die erste Legende dieser Art zurück, die Begebenheiten aus dem Jahr 1290 in Paris schildert.⁴⁹⁵ In der frühesten Fassung dieser Legende⁴⁹⁶ wird beschrieben, wie ein Jude von einem christlichen Dienstmädchen eine konsekrierte Hostie kauft, die er versucht, in kochendem Wasser zu zerstören. Die Hostie wandelt sich jedoch wundersam in Fleisch und Blut, worauf der Jude mitsamt seiner Familie konvertiert. Diese Legende wurde in Italien erstmals von Giovanni Villani in seiner vor 1348 kompilierten Chronik publik gemacht. Der Florentiner Erzbischof Antoninus übersetzte Vilanis Überlieferung der Legende rund hundert Jahre später beinahe wörtlich ins Lateinische. Dabei beschrieb er den Juden erstmals eindeutig negativ und deklarierte ihn zum Wucherer. Die Betonung lag nun auf dem Sakrileg, das der Jude begangen hatte, nicht mehr auf dessen Bekehrung durch das Wunder.⁴⁹⁷ Der Verkauf der Hostie und das Bluten der Hostie bei dem Versuch des Juden, sie zu zerstören, sind in den ersten beiden Predellenszenen von Uccello dargestellt. Die zweite Szene zeigt drastisch das sich durch den Raum ergießende Blut, das sogar durch eine Wand sickert, wo-

⁴⁹² Die einzige Ausnahme ist die Christus-Predella des *San Gimignano-Retabels* von Pier Francesco Fiorentino (Nr. 102).

⁴⁹³ Z.B. *Monika-Retabel* von Francesco Botticini (Nr. 93).

⁴⁹⁴ Angenendt, 1997, S. 508.

⁴⁹⁵ Die folgenden Ausführungen zu der Textquelle ausführlich in: Aronberg Lavin, 1967, S. 3–6.

⁴⁹⁶ Überliefert in der Chronik des Ghenter Mönchs Jean de Thilrode aus dem Jahr 1294. (Aronberg Lavin, 1967, S. 3)

⁴⁹⁷ Die folgende Besprechung der einzelnen Szenen folgt im wesentlichen Aronberg Lavin, 1967, S. 6–8.

durch eine Gruppe von Soldaten vor der Haustür veranlaßt wird, mit Gewalt ins Haus einzudringen. Erst Antoninus führte die Beschreibung der Zeremonie der Rückführung der getretenen Hostie in die Kirche ein, die in der dritten Predellenszene dargestellt ist. Damit bezieht sich Uccello auf Corpus Domini-Prozessionen, wobei hier ein Papst und kein Bischof das Ostensorium mit sich führt. Gemeint ist wohl Bonifaz VIII., der das Wunder von Paris 1295 offiziell anerkannte. Daß auf der Predella dieser Bezug hergestellt wird, ist sehr typisch für Predellendarstellungen. Häufig wird auf diese Weise versucht, den jeweiligen Wundern ein Höchstmaß an Authentizität zu verleihen. Ein probates Mittel hierzu war die Darstellung historischer Persönlichkeiten.

Aus dem 15. Jahrhundert ist eine in „volgare“ verfaßte *Sacra Rappresentazione* zu dem Wunder in Paris überliefert, in der das weitere Schicksal der Christin, die dem Juden die konsekrierte Hostie verkauft hatte, zu einem Hauptmotiv geworden ist. Nur an dieser *Sacra Conversazione* kann sich Uccello mit der nächsten Szenen orientiert haben. Dargestellt ist die Frau, die für ihr Vergehen gehenkt werden sollte, was jedoch durch die Erscheinung eines Engels an der Richtstätte verhindert wird. Die Botschaft der Szene ist die göttliche Sündenvergebung im Fall der Reue. Abweichend von der ursprünglichen Legende, die in der Bekehrung des Juden endete, zeigt Uccello in der Folgeszene die Verbrennung nicht nur des Juden selbst, sondern auch seiner ganzen Familie. Hierfür ist keine literarische Vorlage überliefert, vielmehr ist in der *Sacra Rappresentazione* von der Ghettobildung und Schmähung der jüdischen Gemeinde die Rede. Auch die Abschlußszene der Predella hat keinerlei legendäre, literarische Vorlage mehr. Hier zeigt Uccello die aufgebahrte Christin, an deren Kopfende zwei Engel mit einer Pyxis, in der die Hostien des Sterbesakraments transportiert wurden, der Sterbenden offensichtlich die letzte Kommunion reichen. Am Fußende stehen zwei Teufel, die nach dem Viaticum, der letzten Kommunion, den Kampf um die Seele der Frau verloren haben und vergeblich an ihr zerren. Die Szene spielt vor derselben Apsis mit Altar, zu der sich auch die feierliche Prozession der dritten Szene bewegt hatte. Da eine der Hauptaufgaben der auftraggebenden *Confraternità del Corpus Domini* gerade die Spende der Sterbesakramente war, handelt es sich hier um eine Anspielung auf die *Confraternità*, ebenso wie auch in der Prozessionsszene, die im übrigen in derselben Apsis endet. Die jährliche Ausrichtung der Corpus-Domini-Prozession in Urbino oblag eben dieser *Confraternità*. Der ausgeprägte Antisemitismus, der sich in dieser Predellenerzählung ausdrückt, spiegelt Strömungen der Mitte des Quattrocento wider. Insbesondere die Franziskaner, unter anderen Giovanni da Capistrano, predigten eine regelrechte anti-jüdische Propaganda. Um sich von den „jüdischen Wucherern“ unabhängig zu machen, wurden in ganz Italien „Montes Pietatis“ gegründet, die

an Bedürftige zinslose Darlehen gaben. Der „Mons Pietatis“ in Urbino wurde im April 1468 gegründet, also ein halbes Jahr bevor Uccello im Oktober desselben Jahres die Predella vollendete. Aronberg Lavin hat die finanziellen Beziehungen zwischen der Confraternità, welche die Corpus Domini-Prozession ausrichtete, und dem „Mons Pietatis“, der sich zum Teil aus deren Erlösen finanzierte, untersucht.⁴⁹⁸ Es ist Aronberg Lavin gelungen, den überzeugenden Nachweis zu erbringen, daß sich die lokalen Modifizierungen der Pariser Legende auf der Predella auch als propagandistische Erzählung und die 3. und 6. Szene, für die es in den literarischen Quellen keine direkten Vorlagen gibt, auch als Selbstdarstellung der Confraternità lesen lassen. Die Hauptaufgaben dieser Bruderschaft waren die Ausrichtung der Corpus Domini-Prozession und die Spende der letzten Kommunion an Sterbende.

Eine weitere Ebene, auf der sich die Bilderzählung lesen läßt, ist die Erlösung von der Sünde durch des Sakrament der Kommunion. Die Christin macht sich schuldig, indem sie einem Juden eine konsekrierte Hostie übergibt. Ihr wird jedoch göttliche Gnade zuteil, da sie ihre Tat bereut. Deshalb erscheint der Engel und verhindert ihre Hinrichtung. Noch an ihrem Sterbebett kämpfen Engel und Teufel um ihre Seele. Den Ausschlag zur Erlösung ihrer Seele bringt der Empfang der letzten Kommunion, die sie von aller Schuld befreit. Hier wird abschließend also die Wirkung des Sakraments dargestellt, so wie sie auch in den oben zitierten Konzilsdekreten des Florentiner Konzils festgeschrieben ist. Damit ist auch die Frage beantwortet, weshalb für die Predella in Urbino gerade das Pariser Hostienwunder ausgewählt wurde. Die allgemeine, christliche Bedeutung eines Hostienwunders hätte man auch anhand der Darstellung eines der zahlreichen italienischen Wunder dieser Art⁴⁹⁹ ins Bild fassen können. Die spezifischen, auf die Aufgaben und Rolle der auftraggebenden Confraternità bezogenen Aussagen, ließen sich jedoch nur durch die geschilderte Modifizierung genau dieser Legende darstellen. Die Predella des Corpus Domini-Retabels ist der einzige mir bekannte Fall eines Predellenzyklus, der nicht auf den Evangelien oder auf einer Heiligenlegende beruht.

3.3.2. Anbetungsszenen

Die verschiedenen Szenen der Anbetung des Christuskindes stellen mit etwa einem Drittel der Gesamtzahl die zweitgrößte Gruppe von Predellenmittelszenen dar.⁵⁰⁰ Innerhalb dieser Gruppe wurde am häufigsten die Geburt Christi, meist mit der Verkündigung an die Hirten als

⁴⁹⁸ Aronberg Lavin, 1967, S. 10.

⁴⁹⁹ Beispielsweise das Wunder von Bolsena, das zur Einführung des Corpus Domini-Festes führte.

⁵⁰⁰ Siehe: Tabelle 23: Mittelszenen.

Simultanszene im Hintergrund wiedergegeben, sehr selten auch die Anbetung der Hirten als alleinige Mittelszene. Die Anbetung der Könige ist die zweithäufigste Anbetungsszene in Predellenmitten. Die Szenen wurden im einzelnen im Rahmen der Kindheit Christi bereits besprochen.⁵⁰¹ Bleibt an dieser Stelle festzuhalten, daß sowohl der Szene der Geburt Christi als auch der der Anbetung der Könige fast ausschließlich die Predellenmitte vorbehalten ist. Es gibt, wie oben beschrieben, sowohl bei den Darstellungen der Geburt als auch bei denen der Anbetung der Könige historisch konkrete, narrativ aufgefaßte sowie statisch, repräsentativ aufgefaßte Bildfindungen. Wider Erwarten läßt sich diesbezüglich keine Abhängigkeit von der inhaltlichen Einbindung der Szene in einen Zyklus bzw. von deren inhaltlicher Isolierung als Mittelszene in der Predella nachweisen. Vielmehr entsteht der Eindruck, daß der Erzählstil des einzelnen Künstlers in diesem Punkt größeren Einfluß hatte als der Anbringungsort innerhalb des Retabels.

3.3.3. Marienszenen

Wurden Marienszenen in der Predellenmitte isoliert dargestellt, so handelte es sich fast ausnahmslos um die Verkündigung oder um den Marientod, wobei die Verkündigung doppelt so häufig vorkommt.⁵⁰² Die Verkündigung steht mariologisch betrachtet für den Beginn ihrer Rolle als Gottesmutter und christologisch gesehen für die Inkarnation Gottes. Erst ab der Jahrhundertmitte des Quattrocento ist sie als isolierte Mittelszene nachweisbar, während die erhaltenen Beispiele der ersten Jahrhunderthälfte grundsätzlich in einen Kindheit-Christi- oder Marienzyklus eingebunden sind. Der Marientod bildet eine Summa aus dem Leben der Gottesmutter. Wie oben beschrieben, gewann die Szene durch die Darstellung liturgischer Elemente der Totenmesse ausgesprochen zeremoniellen Charakter, wodurch sie sich besonders gut auch als isolierte Mittelszene eignete.⁵⁰³

3.3.4. Heiligenszenen

Wie bereits festgestellt, zählen die Heiligenszenen, die als Mittelszene von Predellen aus Einzelszenen oder als zyklusfremde Szene auftreten, zu den absoluten Ausnahmen. In den wenigen überlieferten Fällen gibt es immer einen ganz bestimmten Grund für die ungewöhnliche

⁵⁰¹ Siehe Kapitel zur Kindheit Christi.

⁵⁰² Siehe: Tabelle 23: Mittelszenen. Die Verkündigung erscheint 7mal, der Marientod dreimal, einmal steht auch die Ankündigung des Marientodes und die Ankunft der Apostel in der Predellenmitte.

⁵⁰³ Ein einziges Mal wird Maria als Schutzmantelmadonna in der Predellenmitte gezeigt, allerdings erst in der Endphase der Predellenmalerei. Ridolfo del Ghirlandaio malte im Jahr 1515 die Predella zum *Bigallo-Retabel* (Nr. 121), also den Oratoriumshauptaltar der Misericordia-Bruderschaft, deren Inbegriff und Patronin die Schutzmantelmadonna ist. Hier handelt es sich ähnlich wie bei den wenigen Heiligenszenen in

Szenenwahl, denn üblicherweise war die Predellenmitte der Darstellung der Inkarnation oder deren Offenbarung und Repräsentationen des Opfertodes Christi sowie der Marienklage vorbehalten.

Die früheste, aus dem Jahr 1423 stammende Heiligenszene in einer Predellenmitte zeigt Katharina von Alexandria vor Maxentius und die simultan dargestellte Zerstörung der Räder. Die Szene gehört zur Predella der *Castel San Niccolò-Katharinenhochzeit* vom Maestro di Borgo alla Collina (Nr. 17). Bei diesem Werk handelt es sich um eine Votivgabe der Contessa Elisabetta an die heilige Katharina, der für die wundersame, mit Hilfe des Erzengels Michael erwirkte Befreiung einer Kusine namens Caterina, aus den Händen der Conti Guidi gedankt wird.⁵⁰⁴

Aus dem Jahr 1455 stammt die Mittelszene von Pesellino's *Pistoia-Trinitäts-Pala* (Nr. 66) für das Oratorio der Compagnia dei Preti della SS. Trinità, auf dessen Haupttafel die Trinität zwischen Heiligen dargestellt ist. Die Mittelszene der Predella gibt die Episode des Kirchenvaters Augustinus wieder, der dem Kind begegnet, das mit einem Löffel versucht, das Meer auszuschöpfen, was in dieser gleichnishaften Szene als genauso unmöglich dargestellt wird wie der Versuch, die Trinität zu ergründen.⁵⁰⁵ Thema ist in diesem Fall also vor allem die Trinität und erst in zweiter Linie Augustinus als Patron der Theologen.

Die dritte Heiligenszene in der Mitte einer Predella zeigt die Stigmatisierung des Franziskus, der dadurch als „alter Christus“ vorgeführt wird und die Stigmatisierung als Höhepunkt seiner „compassio“.⁵⁰⁶

Die beiden verbleibenden Beispiele von Predellenmitteln mit Heiligenszenen datieren aus der Zeit um 1500 und stammen von Retabeln, die den jeweiligen Heiligen in der Mitte der Haupttafel stehend oder thronend wiedergeben. Es handelt sich um das *Antonius Abbas-*

der Predellenmitte um einen Sonderfall, bei dem der jeweilige Patron in der Predellenmittelszene besonders geehrt wurde.

⁵⁰⁴ In der Predellenszene unterhalb des Erzengels führt Michael eine kleine Figur im Mantel aus dem Gefängnis, bei der es sich um die Contessa Caterina handeln soll. Auch diese Szene zeigt eine außergewöhnliche Ikonographie, die nur durch die Aufstellung des Retabels in der privaten Burgkapelle zu erklären ist. (Battistoni, 1992, S. 374f.)

⁵⁰⁵ Siehe auch im Kapitel zu Augustinus.

⁵⁰⁶ *Antonius-Polyptychon* von Piero della Francesca (Nr. 64). Das Retabel stand auf dem Hauptaltar der Franziskanerkirche Sant'Antonio in Porta Sant'Angelo in Perugia.

Retabel von Benedetto Ghirlandaio in San Lorenzo (Nr. 108) und das *Rochus-Retabel* der Confraternità di San Rocco aus dem Botticelli-Umkreis in San Felice in Piazza (Nr. 100).⁵⁰⁷

3.4. Stifterfiguren in der Predella

Bei der Untersuchung von Porträtdarstellungen in der religiösen Malerei wurde bislang wenig differenziert zwischen den verschiedenen Gattungen innerhalb der großen Gruppe religiöser Bilder.⁵⁰⁸ Doch muß hier nicht nur zwischen funktional so unterschiedlichen Gattungen wie Freskenzyklen und Retabeln unterschieden werden, sondern auch eine Differenzierung innerhalb der Gattung erfolgen, ist es doch nicht unerheblich, ob ein Porträt auf der Haupttafel eines Retabels oder auf der Predella erscheint. Eine ebenso wichtige Frage ist die nach der Integration des Porträts in die Szene: Handelt es sich um eine typische Stifterdarstellung, um eine Randfigur aus der Zeugenschar der heiligen Szene oder weist gar eine der handelnden Hauptfiguren Porträtzüge auf? Teilweise wurde die Frage nach der Porträtmalerei im Rahmen von ikonographischen Untersuchungen, bei denen in der Regel nicht nach Gattungen differenziert wird, mit abgehandelt. So kommt beispielsweise Büttner zu dem Schluß, daß „in Darstellungen der Epiphanie aus dem späten Mittelalter die Magier, besonders der ältere als die vorrangige Bezugsfigur des Gläubigen, vielfach Porträtzüge zeitgenössischer Personen trugen.“⁵⁰⁹ Das früheste florentinische Beispiel hierfür ist nach den Untersuchungen Hatfields Botticellis Anbetung der Könige für Guasparre dal Lama in den Uffizien,⁵¹⁰ in der Cosimo de' Medici in der Rolle des ältesten Königs auftritt und auch die anderen beiden Könige Porträtzüge von Mitgliedern der Familie Medici aufweisen.⁵¹¹ In Predellendarstellungen läßt sich ein derartiges Rollenspiel in dieser Szene hingegen nicht nachweisen. Hier erscheinen die Porträts von Zeitgenossen, wenn überhaupt, dann nur im Gefolge der Könige,⁵¹² nicht jedoch

⁵⁰⁷ Vielleicht wurde das *Antonius-Abbas-Retabel* (Nr. 108) von der Confraternità di Sant'Antonio Abate della notte in Auftrag gegeben. Das würde in Analogie zum *Rochus-Retabel* (Nr. 100) die prominente Darstellung des ansonsten in Florenz weniger verehrten Heiligen begründen. Für diese Annahme spricht, daß die 1484 gegründete Bruderschaft zwischen 1490 und 1504 ein eigenes Oratorium im Borgo Pinti errichtete, was mit einiger Wahrscheinlichkeit mit der Erteilung eines Auftrags für ein neues Retabel einherging. Das *Antonius Abbas-Retabel* entstand genau in dieser Zeit um 1500. Zu der Confraternità siehe: Henderson, 1994, Appendix, Nr. 8, S. 445.

⁵⁰⁸ Dirk Kocks hat in seiner Dissertation zur Stifterdarstellung in der italienischen Malerei des 13.–15. Jahrhunderts (Köln 1971) nur am Rande die funktionalen Unterschiede der einzelnen Bildgattungen und deren Auswirkungen auf die Stifterdarstellung behandelt.

⁵⁰⁹ Büttner, 1983, S. 29.

⁵¹⁰ Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 882. Das Retabel wurde Anfang bis Mitte der 1470er Jahre für einen Altar an der Fassadeninnenseite von Santa Maria Novella in Florenz gemalt.

⁵¹¹ Hatfield, 1976, S. 90. Er führt als weitere Beispiele einen Tondo von Domenico Ghirlandaio aus dem Jahr 1487 (Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 1619) und das Retabel für San Donato a Scopeto von Filippino Lippi aus dem Jahr 1496 an. (Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 1566)

⁵¹² Masaccio, *Pisa-Retabel*, zwei Schwarzgewandete in Renaissancekleidung im strengen Profil (Nr. 25) / Fra Angelico, *Prado-Verkündigung*, links am Bildrand Stehender, im strengen Profil (Nr. 24) / Don Diamante,

bei diesen selbst. Die Könige versinnbildlichen in Predellentafeln meist nur die drei Lebensalter.

Wider Erwarten ließen sich Stifter in Predellen auch in anderen Szenen höchst selten portraieren. Ein herausragendes und einmaliges Beispiel ist das Porträt des als Hirte verkleideten Filippo Strozzi aus der Geburtszene in der Predellenmitte des Lecceto-Retabels (Abb. 7). Dieses Rollenspiel, das auf den ersten Blick an einen sozialen Abstieg vom Patrizier zum Hirten denken läßt, hat noch eine zweite Bedeutungsebene, denn die Figur des Hirten spiegelt die „humilitas“ der Gottesmutter. Filippo Strozzi stellt sich hier also nicht standesgemäß als florentinischer Patrizier dar sondern als demütig Anbetender, der jedoch wie eine Hauptperson in die heilige Szene integriert ist und nicht mittels bedeutungsperspektivischer Darstellung oder durch räumliche Trennung von der Realitätsebene der Heiligen isoliert wird. Vor diesem Hintergrund gesehen, handelt es sich in keiner Weise um eine bescheidene Selbstdarstellung. Hinzu kommt der Aspekt der ewigen Anbetung, die aus der Bannung ins Bild resultiert.

Ein weiteres, nicht minder ausgefallenes Beispiel von Stifterfiguren auf der Predella zeigt die *Corbinelli-Trinität* von Donnino e Agnolo del Mazziere aus Santo Spirito (Nr. 104). Der Stifter und seine Frau wohnen in den beiden äußeren Predellenszenen⁵¹³ dem heiligen Geschehen bei, die Frau dem Martyrium der heiligen Katharina, der Mann der letzten Kommunion der heiligen Maria Magdalena. Diese Szene ist so komponiert, daß der betende Stifter auf der rückwärtigen Seite des Altars kniet, vor dem die Heilige das Sakrament empfängt. Auf diese Weise ist die Gebetssituation eines Gläubigen vor dem realen Altar im Bild gespiegelt. Durch deren zeitüberdauernde Fixierung im Bild erfolgt auch hier eine Steigerung zur ewigen Anbetung, einem Motiv, das insbesondere auf Grabmälern häufig anzutreffen ist. Außergewöhnlich ist auch hier die Darstellung innerhalb der eigentlichen Predellenbildfelder, waren doch die Eckpilastersockel der übliche Platz für Stifterdarstellungen in Predellen, wenn man bei den wenigen Beispielen überhaupt von einem üblichen Platz sprechen kann. Dort treten auf zwei Retabeln von Andrea di Giusto,⁵¹⁴ auf einem von Mariotto di Nardo⁵¹⁵ sowie

Louvre-Natività, hinter dem mittleren König, ein älterer Mann in lilafarbener Schaub und mit roter Kopfbedeckung, der andächtig auf das Kind schaut (Nr. 72).

⁵¹³ Siehe: Lisner, 1987, S. 212, 259; Capretti, in: Ausst. Kat. Florenz 1992,1, S. 181; Capretti, 1996, S. 244.

⁵¹⁴ Die beiden Beispiele sind die *Sant'Andrea a Ripalta-Pala* (Nr. 45) und die *Accademia-Gürtelspende* (Nr. 46).

⁵¹⁵ Es handelt sich um das *Ex-Serristori-Retabel* (Nr. 19).

auf einem von Neri di Bicci⁵¹⁶ die Stifter kniend auf. In letzterem Fall werden die betenden Stifter von je einem heiligen Fürsprecher der Gottesmutter anempfohlen, deren Himmelfahrt auf der Haupttafel dargestellt ist.⁵¹⁷

Die Selbstdarstellung der Stifter in Porträtform war offensichtlich kein vordergründiges Ziel von Predellen, sondern eher eine Ausnahmeerscheinung. Auch bei den vielen zeitgenössisch gewandeten Figuren in Predellenszenen, läßt sich bei genauerem Hinsehen und beim Vergleichen mit anderen Darstellungen von derselben Hand feststellen, daß es sich zwar um individualisierte Darstellungen im Gegensatz zu typisierten, aber nicht um tatsächliche Porträts historischer Persönlichkeiten handelt. Der historische Nachweis für das Vorhandensein eines Porträts in diesen Predellenszenen ist fast nie zu führen.

In Anbetracht der Seltenheit von Stifterdarstellungen im Predellengeschoß könnte man annehmen, daß die Stifter sich eben nicht im notgedrungen kleinen Bildformat einer Predella, sondern in viel größerem Format auf der Haupttafel, und damit auch an prestigeträchtigerer Stelle abbilden ließen. Diese Annahme bewahrheitet sich jedoch nicht bei genauer Durchsicht der untersuchten Retabel. An dieser Stelle sei noch einmal betont, daß sich die folgenden Beobachtungen nur auf das untersuchte Retabelcorpus, d.h. auf Retabel mit erzählender Predella, beziehen. Für private Andachtsbilder und für Freskenzyklen in Kapellen ist diese Untersuchung im Detail noch zu leisten. Nur bei einem Achtel der untersuchten Retabel läßt sich mit Sicherheit ein Stifterporträt in der Haupttafel ausmachen.⁵¹⁸ Ein Drittel davon stammt aus den Jahren von 1420 bis 1450,⁵¹⁹ die übrigen zwei Drittel aus den letzten beiden Jahrzehnten des Quattrocento.⁵²⁰ Es ist also eine Zunahme der Porträts auf Haupttafeln im Laufe des Jahrhunderts zu beobachten.

Die Stifterporträts auf Haupttafeln treten in zwei Formen auf, deren erste der traditionellen Darstellungsweise, die im Trecento entwickelt wurde, entspricht. Hier knien die Stifter an der vorderen Bildkante meist am Rand der heiligen Szene. Entscheidend ist für diese Darstel-

⁵¹⁶ Es handelt sich um die *Philadelphia-Gürtelspende* (Nr. 73).

⁵¹⁷ Vasari überliefert ein weiteres Beispiel eines Stifterporträts auf einer Predella, die jedoch verloren ist. Der Abt von San Salvi, Don Ilario Panichi, hatte Raffaellino del Garbo mit dem Retabel für den Hauptaltar seiner Kirche beauftragt, das eine Marienkrönung umgeben von Vallombrosaner-Heiligen zeigte (Haupttafel heute: Avignon, Musée du Petit Palais, Inv. Nr. 290) und eine 5 Szenen aus der Vita Giovanni Gualbertos umfassende Predella besaß. „Raffaello nella predella di quella tavola lo [Don Ilario Panichi] ritrasse di naturale, assieme col generale loro [dem Ordensgeneral] che governava a quel tempo.“ (Vasari, 1568 (ed. Bettarini / Barocchi), Bd. 4, 1976, S. 118)

⁵¹⁸ Siehe: Tabelle 24: Darstellungen von Stiftern auf Haupttafeln.

⁵¹⁹ Das entspricht rund einem Zehntel der in diesem Zeitraum entstandenen Retabel aus dem Corpus.

lungsform, daß die Stifter entsprechend der Bedeutungsperspektive viel kleiner als die Heiligen und die Gottesmutter dargestellt werden und sich immer betend der heiligen Szene zuwenden, wobei sie stets im strengen Profil gezeigt werden. Die bedeutungsperspektivisch, kleinformartige Wiedergabe verdeutlicht, daß sich die Stifter auf einer anderen Bedeutungs- und Realitätsebene befinden als die Heiligen. Diese miniaturhafte Stifterdarstellung hat sich bis ins 16. Jahrhundert hinein gehalten und wurde vor allem von „retardierenden“ Künstlern, wie beispielsweise Pier Francesco Fiorentino (Nr. 102) und Bicci di Lorenzo (Nr. 34, 43, 50) das ganze Quattrocento hindurch gepflegt. Wie Kocks anmerkt, hat die Mißachtung dieser späten „archaischen“ Darstellungen in der Forschung zu einem verzerrten Bild der Stifterdarstellung im Quattrocento geführt.⁵²¹ Als erster hat Masaccio in seinem Trinitätsfresko in Santa Maria Novella in Florenz den Widerspruch dieser auf das Trecento zurückgehenden Darstellungsweise aufgelöst, indem er einen einheitlichen Bildraum mit mathematisch konstruierter Perspektive schuf. Er stellte seine Stifterfiguren vor einer illusionistischen Rahmenarchitektur kniend dar, so daß sie den Eindruck erwecken, dem Betrachterraum und nicht dem Raum der Heiligen anzugehören. Auf diese Weise konnte er sie den Perspektivregeln gemäß darstellen, ohne sie jedoch den Heiligen und der Trinität gleichzustellen.⁵²² Dieses Mittels bedient sich auch die zweite Form der Stifterdarstellung auf den hier behandelten Retabeln. Die Stifter werden weiterhin im strengen Profil und betend am unteren Bildrand wiedergegeben. Da sie nun aber die gleiche Größe wie die Heiligen und die Madonna besitzen, werden sie nur noch als Büsten oder als Halbfigur gezeigt. Sie bekommen ihren eigenen Bildraum zugewiesen, der sich weit unterhalb der Kante des Bühnenbodens befindet, auf dem die heilige Szene spielt. Diese Bodenkante erscheint wie eine Brüstung im Bild, über die sowohl der Stifter als auch der Betrachter vor dem Altar auf die völlig von ihnen getrennte heilige Szene schauen. Der Bildraum des Stifters könnte auf diese Weise mit dem Raum des Betrachters verschmelzen. Doch dazu gibt es auf dem Retabel im Gegensatz zu Wandmalereien ein entscheidendes Hindernis, und zwar das Vorhandensein der Predella. Sie macht die Illusion der verschmelzenden Realitätsebenen zunichte. Entsprechend selten ist diese Lösung,⁵²³ weil der Widerspruch si-

⁵²⁰ Das entspricht rund einem Viertel der in diesem Zeitraum entstandenen Retabel aus dem Corpus.

⁵²¹ Kocks, 1971, S. 202.

⁵²² Des gleichen Mittels bedient sich auch Domenico Ghirlandaio sowohl in der Sassetti-Kapelle in Santa Trinita als auch in der Tornabuoni-Kapelle in Santa Maria Novella. In beiden Fällen ist das lebensgroße, kniende Stifterpaar seitlich des Retabels auf der Wand als Fresko dargestellt. Diese Stifterfiguren beziehen sich zwar in ihrer ewigen Anbetung auf das Altarbild, gehören aber aufgrund der illusionistischen Darstellungsweise der Sphäre des Betrachters an und auf keinen Fall der der Figuren auf dem Altarbild.

⁵²³ Die einzigen Beispiele hierfür innerhalb des Corpus sind das *Volpaia-Retabel* von Cosimo Rosselli aus den Jahren 1478–80 (Nr. 84), das *Corbinelli Bartholomäus-Retabel* von Donnino und Agnolo di Domenico del

cher auch damals schon empfunden wurde und nicht zuletzt einer der Gründe für das Verschwinden des Retabelregisters Predella gewesen sein wird.

Die vor allem in Freskenzyklen in Kapellen sehr beliebte Form, die Stifter in die Zeugschar, die einer heiligen Szene beiwohnt, zu integrieren,⁵²⁴ gab es auf Retabeln kaum. Bei zwei der wenigen Beispiele sind die Portraits in Darstellungen der Epiphanie integriert. Dies ist der Fall bei der *Strozzi-Epiphanie* von Gentile da Fabriano (Nr. 14) und beim *Innocenti-Retabel* von Domenico Ghirlandaio (Nr. 95).⁵²⁵ Bei ersterem schließen sich zwei Mitglieder der Stifterfamilie Strozzi direkt an die Heiligen Drei Könige an,⁵²⁶ während bei letzterem Gruppen von zeitgenössischen Persönlichkeiten in die heilige Szene integriert sind, darunter auch ein Selbstportrait des Malers sowie ein Porträt des Auftraggebers Messer Francesco di Giovanni Tesori, dem Prior des Spedale degli Innocenti.⁵²⁷

Ein weiterer Sonderfall ist das *Linaiuoli-Tabernakel* von Fra Angelico (Nr. 38). Laut Orlandi⁵²⁸ hat der Maler in die dortige Predellenszene mit der Predigt des Petrus drei Porträts von Zeitgenossen integriert. Der Zunftprokurator Filippo Lapaccini halte dem schreibenden Evangelisten Markus das Tintenfaß, der junge Mann links hinter Markus trage die Züge von dessen Sohn Fra Giovanni Lapaccini und der ganz links Stehende sei eventuell der Notar der Arte dei Linaiuoli. Trifft diese Annahme Orlandis zu, handelt es sich um einige der wenigen Porträts innerhalb von Heiligenszenen in Predellen. Predigtszenen eigneten sich hervorragend für die Integration zeitgenössischer Figuren, denn die historischen Personen können hier als Zuhörer passive Beiwohner der Szene sein und treten nicht als aktive Teilnehmer des heiligen Geschehens auf. In diesem Fall der Petruspredigt spricht auch die Kulisse der Szene, die eine Florentiner Vedute darstellt, und der Umstand, daß in diesen Jahren stets Wanderprediger auf den Plätzen der Stadt präsent waren, dafür, daß hier tatsächlich eine konkrete Historisierung des biblischen Geschehens erfolgt. Ein gewichtiges Argument für die Porträtthese ist vor allem, daß es sich beim *Linaiuoli-Tabernakel* nicht um ein Retabel für einen Kirchenraum sondern um ein Tabernakel für den Sitz der Zunft handelt, also für einen profanen Raum. Es ist

Mazziere von 1495 (Nr. 105), sowie das *Rimini-Retabel* von Domenico Ghirlandaio-Werkstatt aus den Jahren 1493–96 (Nr. 103).

⁵²⁴ Z.B. die Kapellenausmalungen von Domenico Ghirlandaio.

⁵²⁵ Daß diese Ausnahme gerade von Domenico Ghirlandaio stammt ist bezeichnend, da gerade er auch in seinen Kapellenausmalungen stets eine Vielzahl von Porträts, unter anderem auch der Stifter, in die heiligen Szenen integrierte.

⁵²⁶ Siehe auch im Kapitel zu Retabeln aus Vallombrosaner-Kirchen.

⁵²⁷ Siehe auch im Kapitel zu Retabeln von Compagnie.

anzunehmen, daß die darstellerischen Freiheiten hier größer waren als bei einem Retabel für einen Kirchenraum.

Die übliche Form der Repräsentation der Stifter war auf den untersuchten Retabeln offensichtlich die Anbringung von Wappen. Auf rund einem Drittel der untersuchten Predellen sind die Wappen erhalten, auf den meisten anderen dürften sie verloren gegangen sein. Wäre die Anbringung von Wappen an dieser Stelle nicht allgemein üblich gewesen, hätte man es kaum für notwendig erachtet, im Vertrag zur *San Benedetto-Marienkrönung* von Lorenzo Monaco ausdrücklich zu vermerken, daß keine Wappen angebracht werden dürfen.⁵²⁹ Die Wappen befanden sich in der Regel auf den Eckpilastersockeln oder wurden, falls diese nicht plastisch gebildet waren, auch mit trompe-l'œil-Effekten auf die äußersten Bildfelder der Predella gemalt.⁵³⁰

Es hat sich gezeigt, daß die Darstellung von Stiftern auf Altären weitaus seltener war als angenommen. Kocks erwähnt die Stifterdarstellung auf Altären bei seiner Analyse der Orte der Stifterdarstellung nicht einmal eigens, verbalisiert dies jedoch nicht. Als wichtigste Orte für die Stifterdarstellung hebt er Motivbilder hervor, sei es als Fresken oder als Tafelbilder, die der Grabstätte bzw. der Reliquie des um Interzession gebetenen Heiligen möglichst nahe angebracht wurden, sowie Stifterdarstellungen auf Grabmonumenten.⁵³¹

3.5. Thematischer Bezug zu den übrigen Retabelregistern

3.5.1. Bezug zu den Darstellungen im Hauptregister des Retabels

Es lassen sich grundsätzlich zwei Typen inhaltlicher Beziehungen zwischen Predella und Hauptgeschoß unterscheiden. Bei dem einen Typus werden in der Predella Einzelszenen additiv aneinandergereiht. Letztere stellen jeweils eine für die Vita des im Hauptgeschoß oberhalb der Szene dargestellten Heiligen repräsentative Episode dar. Bei dem anderen Typus erscheint auf der Predella ein Zyklus. In einer Folge aus mindestens zwei Szenen wird entweder die Vita eines der im Hauptgeschoß dargestellten Heiligen oder auch die Vita Christi oder der Gottesmutter erzählt. Von den untersuchten Retabeln gehören rund 45% dem ersten Ty-

⁵²⁸ Orlandi, 1964, S. 44.

⁵²⁹ „Et praeter has licteras nullum aliud signum armorum suorum debet in ipsa tabula ponere.“ Zitiert nach der Transkription bei Gordon / Thomas, 1995, S. 722.

⁵³⁰ In einem Ausnahmefall, auf der Predella des *Monika-Retabels* von Francesco Botticini (Nr. 93), sind sie als Wappenschilder vor die Szenenübergänge geblendet.

⁵³¹ Kocks, 1971, S. 234–243.

pus an und rund 55% dem zweiten. Rund 10% der Predellenzyklen weisen eine zyklusfremde Mittelszene auf, weiter 10% eine repräsentative, in der Regel eine Darstellung des Schmerzensmanns. Letztere tritt auch auf der Mitteltafel von knapp 20% der aus Einzelszenen bestehenden Predellen auf.

Es stellt sich die Frage, ob über diese Zusammenhänge hinaus noch weitere Abhängigkeiten zwischen den auf der Haupttafel dargestellten Themen und den zugehörigen Predellenprogrammen bestehen und ob diesen Zusammenhängen bestimmte Regeln zugrundeliegen. Für die folgende Untersuchung gibt die Häufung der einzelnen auf Haupttafeln auftretenden Themen die Gliederung vor.⁵³²

Die größte Gruppe von Sujets im Hauptregister bilden Darstellungen der Madonna mit Heiligen und der Sacra Conversazione. Diese beiden Gruppen erscheinen in einem guten Drittel der untersuchten Hauptregister. Die typische Retabelform für das Thema der Madonna mit Heiligen ist das Polyptychon. Auf der Mitteltafel ist dort die thronende Gottesmutter mit Kind abgebildet und auf den Seitentafeln stehende Heilige, die entweder von einem eigenen Binnenrahmen eingefasst sind, oder durch vorgeblendete Spiralsäulchen von der zentralen Tafel getrennt sind. Bei der Sacra Conversazione ist die Madonna hingegen zusammen mit den Heiligen auf einem einzigen Bildfeld dargestellt. Das Bildpersonal ist nicht mehr additiv gereiht, sondern untereinander gestisch und durch Blicke verbunden.

Innerhalb des untersuchten Corpus haben sich aus der Zeit bis um 1440, als nur noch in Ausnahmefällen Polyptychen hergestellt wurden, 19 Retabel erhalten, die eine „Madonna mit Heiligen“ im Hauptregister zeigen.⁵³³ In etwas mehr als der Hälfte der zugehörigen Predellen wird das Prinzip der additiven Reihung der Heiligen vom Hauptgeschoß ins Predellengeschoß übernommen. Die Predellenmitte nimmt in rund zwei Dritteln dieser Predellen eine Szene aus der Kindheit Christi ein, nur in Ausnahmefällen wird hier ein Schmerzensmann gezeigt. Unter den übrigen Darstellungen der „Madonna mit Heiligen“ befinden sich in der Predella Heiligenzyklen, wobei der im Predellenzyklus geehrte Heilige genauso häufig auf dem Ehrenplatz zur Rechten der Madonna dargestellt wird wie auf der anderen Seite. Festzuhalten gilt, daß der in der Predella geehrte Heilige grundsätzlich im Hauptregister auftritt, wobei der Platz

⁵³² Siehe: Tabelle 25: Haupttafelthemen.

⁵³³ Nach diesem Zeitraum entstand nur noch ein weiteres Retabel dieses Themas, das *Antonius-Polyptychon* von Piero della Francesca aus den Jahren 1455–1468 (Nr. 64).

dieses Heiligen im Hauptregister bei den Retabeln mit Darstellungen der „Madonna mit Heiligen“ noch nicht fest definiert ist.⁵³⁴ Darüber hinaus läßt das Material die Beobachtung zu, daß diesem Thema im Hauptregister bis um 1440 in der Predella ausschließlich Zyklen zu Heiligenviten, nie jedoch neutestamentarische oder Marienzyklen zugeordnet wurden.

Von den nach 1440 entstandenen 31 *Sacre Conversazioni* aus dem untersuchten Corpus besitzen zwei Drittel eine Predella, die aus Einzelszenen zur Vita der in der Haupttafel vertretenen Heiligen besteht. Die Predellenmitte, also die Szene unterhalb der Madonna, zeigt bei diesen Werken, im Gegensatz zu den Darstellungen der „Madonna mit Heiligen“ aus den Jahren vor 1440, nun in 60 % der Fälle einen Schmerzensmann und in 40 % der Fälle eine Szene aus der Kindheit Christi. Der Anteil der Darstellungen des Schmerzensmanns im Predellenzentrum steigert sich derart, daß diese ab der Mitte der 1480er Jahre für Predellen aus Einzelszenen unter *Sacre Conversazioni* sogar zur Regel wird. Das verbleibende Drittel der zu *Sacre Conversazioni* gehörenden Predellen zeigt Zyklen, überwiegend zu Heiligenviten. Im Unterschied zu den Predellenzyklen unter Darstellungen der „Madonna mit Heiligen“ nimmt der im Zyklus geehrte Heilige bei *Sacre Conversazioni* auf der Haupttafel immer den Ehrenplatz zur Rechten der Madonna ein. Erst ab den 1490er Jahren treten in der Predella unter *Sacre Conversazioni* zudem vereinzelt Christus- oder Marienzyklen auf, die es bei Polyptychen unter der Darstellung der „Madonna mit Heiligen“ nie gab. Diese bleiben jedoch auch im Zusammenhang mit der *Sacra Conversazione* eine Randerscheinung.

Am klarsten sind die Bezüge des Themas der Haupttafel zu dem der Predella auf den zwölf Retabeln definiert, die einen stehenden bzw. thronenden Heiligen im Hauptgeschoß zeigen. Auf den zugehörigen Predellen erscheint bis auf drei Ausnahmen⁵³⁵ grundsätzlich ein Zyklus zur Vita dieses Heiligen. Dasselbe gilt auch für die verschwindend seltenen Retabel, die in der Haupttafel eine Szene aus einer Heiligenvita zeigen.⁵³⁶

⁵³⁴ Nur im Fall der *Pala di Cortona* von Fra Angelico (Nr. 37) ist Dominikus, dem der Predellenzyklus gewidmet ist, überhaupt nicht im Hauptregister vertreten, was stark an der ursprünglichen Zugehörigkeit dieser Predella zu dem Retabel zweifeln läßt, da sonst ausnahmslos der in der Predella geehrte Heilige auch im Hauptgeschoß auftritt.

⁵³⁵ Die drei Ausnahmen sind das *Rochus-Retabel* aus der Botticelli-Werkstatt in San Felice in Piazza (Nr. 100), das Bartolomeo di Fruosino zugeschriebene *Laurentius-Triptychon* (Nr. 4) sowie das *Antonius Abbas-Retabel* von Benedetto Ghirlandaio in San Lorenzo (Nr. 108).

⁵³⁶ Nur vier Fälle einer Heiligenszene im Hauptregister sind innerhalb des Corpus überliefert, und zwar das *Johannes-Triptychon* von Giovanni dal Ponte mit der Himmelfahrt des Evangelisten Johannes auf der Haupttafel (Nr. 8), das *Annalena Hieronymus-Retabel* von Bartolomeo di Giovanni mit einer Darstellung des Hieronymus in der Wüste (Nr. 110), das *Hieronymus-Tabernakel* von Francesco Botticini, ebenfalls mit einer Darstellung des Hieronymus in der Wüste (Nr. 97) sowie das *Achatius-Retabel*, dessen Predella mit

Die Marienkrönung ist nach den Darstellungen der Madonnen mit Heiligen und Sacre Conversazioni das zahlenmäßig vorherrschende Thema auf den untersuchten Haupttafeln. Von den 14 im Corpus enthaltenen Marienkrönungen stammen acht aus den Jahren zwischen 1400 und 1435. Auf den zugehörigen Predellen aus dieser Phase wird fast ausschließlich in Zyklen erzählt. Überwiegend werden darin Heiligenviten oder die Marienvita geschildert.⁵³⁷ Erst in den 70er Jahren des Quattrocento wird die Thematik der Marienkrönung wieder aufgegriffen. Bezüglich des Predellenaufbaus sind in dieser zweiten Phase Zyklen und Einzelszenen in der Predella paritätisch vertreten.

Im Unterschied zu den Retabeln mit einer Marienkrönung, ist auf den Predellen unter Darstellungen der Verkündigung stets ein Zyklus zur Vita der Gottesmutter oder zur Kindheit Christi wiedergegeben.⁵³⁸ Sieben der zwölf Verkündigungsretabel, die sich innerhalb des untersuchten Corpus erhalten haben, folgen diesem Schema. In den übrigen fünf Fällen gibt es spezielle Gründe für das Abweichen von dieser Regel. So wurden die Predellen unter den beiden Verkündigungstafeln, unter denen ein Heiligenzyklus wiedergegeben ist, später hinzugefügt. Sie müssen folglich nicht dem ursprünglichen Programm entsprochen haben, wenn überhaupt von Anfang an eine Predella geplant war.⁵³⁹ Bei drei der zwölf Verkündigungsretabel sind Einzelszenen wiedergegeben, eine Abweichung vom genannten Schema, die sich jedoch damit erklären läßt, daß der Verkündigung in diesen Fällen stets historisch nicht zum Geschehen gehörige Heilige beiwohnen, denen in der Predella jeweils eine Einzelszene gewidmet ist.⁵⁴⁰ Trotz der genannten Ausnahmen ist aber festzustellen, daß auf den Predellen unter Verkündigungsdarstellungen in der Regel ein Zyklus zur Vita der Gottesmutter oder zur Kindheit Christi zur Abbildung kommt.

Szenen aus der Vita des Achatius von Bachiacca stammt, während die Haupttafel mit dem Martyrium des Achatius von Giovanni Antonio Sogliani gemalt wurde (Nr. 124).

⁵³⁷ Die einzige Ausnahme aus dem ersten Jahrzehnt des Quattrocento ist die *Cortona-Marienkrönung* von Lorenzo di Niccolò (Nr. 2), die eine Predella aus Einzelszenen besitzt.

⁵³⁸ Unter folgenden fünf Verkündigungen befindet sich ein Marienzyklus in der Predella: Fra Angelico, *Cortona-Verkündigung* (Nr. 44) / ders., *Prado-Verkündigung* (Nr. 24) / ders., *Montecarlo-Verkündigung* (Nr. 32) / Bicci di Lorenzo, *Baltimore-Verkündigung* (Nr. 33) / Florentiner Zeitgenosse von Neri di Bicci, *I Tatti-Verkündigung* (Nr. 57). Hinzu kommen folgende zwei Verkündigungen mit einem Zyklus zur Kindheit-Christi in der Predella: Paolo Schiavo, *Berliner-Verkündigung mit Heiligen* (Nr. 35) / Lorenzo Monaco, *Bartolini-Verkündigung* (Nr. 15).

⁵³⁹ Die beiden später hinzugefügten Heiligenzyklen sind: Die Nikolaus-Predella, die aus unbekanntem Gründen später unter Donatello's *Cavalcanti-Tabernakel* (Nr. 63) gesetzt wurde und die Nikolaus-Predella zu Filippo Lippi's *San Lorenzo-Verkündigung* (Nr. 52), die anlässlich eines Reliquienfundes später hinzugefügt wurde. Zu letzterer ausführlich: Merzenich, 1997, S. 68–91.

⁵⁴⁰ Die drei Retabel mit einer Verkündigung, der anachronistische Heilige beiwohnen, sind: Die *Porciano-Verkündigung* von Bicci di Lorenzo (Nr. 11), die *Berliner-Verkündigung mit Heiligen* von Paolo Schiavo (Nr. 35) sowie die *San Giuseppe-Verkündigung* von Ridolfo del Ghirlandaio (Nr. 125).

Als weitere Themen aus der Kindheit Christi treten auf den untersuchten Haupttafeln die Geburt und die Anbetung der Könige auf. Die entsprechenden sechs Haupttafeln werden in der Regel von Zyklen zur Kindheit Christi in der Predella ergänzt.⁵⁴¹ Genau wie bei den Darstellungen der Verkündigung kommt es auch hier nur, wenn schon auf der Haupttafel ahistorische Heilige der Anbetungsszene beiwohnen, zu Abweichungen von dieser Regel.⁵⁴²

Über die bisher genannten narrativen Szenen hinaus erscheinen auf den Haupttafeln der untersuchten Retabel auch vereinzelt andere Szenen, und zwar vorwiegend zur Passion Christi und zu den Osterereignissen sowie zur Marienvita.⁵⁴³ Diesen Szenen ist zum einen gemeinsam, daß ihnen keine ahistorischen Heiligen beiwohnen. Deshalb befindet sich auf den Predellen unter diesen Haupttafeln immer ein Zyklus. Zum anderen stammen sie alle aus dem ausgehenden Quattrocento oder dem beginnenden Cinquecento.⁵⁴⁴

Ähnliche Freiheit scheint bei der Gestaltung der inhaltlichen Beziehungen zwischen Haupt- und Predellenregister bestanden zu haben, wenn im Hauptregister die Gürtelspende Mariens, die Katharinenhochzeit, eine Schutzmantelmadonna oder auch das dogmatische Thema der Trinität auftreten.⁵⁴⁵

⁵⁴¹ Beispiele sind die *Strozzi-Epiphanie* von Gentile da Fabriano (Nr. 14), die *Louvre-Natività* von Fra Diamante (Nr. 72) und die *San Giovannino-Natività* von Bicci di Lorenzo (Nr. 43).

⁵⁴² Nur ein einziges Beispiel hat sich erhalten, bei dem einem solchen anachronistischen Heiligen ein eigener Zyklus in der Predella gewidmet ist, und zwar die *Sant'Andrea a Ripalta-Pala* von Andrea di Giusto (Nr. 45). In einem weiteren Fall treten in der Predella Einzelszenen zu den beiden anachronistischen Heiligen auf. Dabei handelt es sich um das *Innocenti-Retabel* von Domenico Ghirlandaio mit der zugehörigen Predella von Bartolomeo di Giovanni (Nr. 95). Auf der Haupttafel wohnen Johannes der Täufer und der Evangelist Johannes der Anbetung bei. In der Predella wird der Marienzyklus um je eine Einzelszene zu diesen beiden Heiligen sowie um die Weiheszene der Kirche Santa Maria degli Innocenti ergänzt. Für den dritten von der Regel abweichenden Fall, die *Frescobaldi-Natività* von Pietro und Polito Donzello in Santo Spirito in Florenz (Nr. 119), ist mir keine Erklärung bekannt. Auf der Predella unter dieser Darstellung der Anbetung des Kindes durch die Eltern und Hirten erscheinen Einzelszenen zu Heiligen, die im Hauptregister nicht auftreten. Dieser einzigartige Bruch mit der Tradition läßt einen nachgerade an der ursprünglichen Zugehörigkeit dieser Predella zu der Tafel zweifeln.

⁵⁴³ Es handelt sich um die *Strozzi-Kreuzabnahme* von Fra Angelico und Lorenzo Monaco (Nr. 20), die *Empoli-Beweinung* von Raffaello Botticini (Nr. 117) und die *Baglioni-Grablegung* von Raffael (Nr. 118). Aus der Marienvita tritt einmalig die Heimsuchung als Haupttafelthema auf (*Albertinelli-Heimsuchung* von Mariotto Albertinelli (Nr. 113)).

⁵⁴⁴ Die einzige Ausnahme aus dieser Gruppe bildet die *Strozzi-Kreuzabnahme* von Fra Angelico, die Einzelszenen in der Predella zeigt, was wahrscheinlich auf eine Planänderung Fra Angelicos gegenüber dem nicht überlieferten, ursprünglichen Haupttafelkonzept von Lorenzo Monaco zurückzuführen ist. Zu diesem Retabel zuletzt: Merzenich, 2001, S. 96.

⁵⁴⁵ Siehe: Tabelle 25: Haupttafelthemen.

3.5.2. Bezug zu den Darstellungen im Giebel des Retabels

Die erläuterten inhaltlichen Bezüge zwischen dem Predellen- und dem Hauptregister des Retabels legen nahe, daß derartige Bezüge auch zum Giebelgeschoß bestehen. Da die Giebeldarstellungen von Retabeln noch nie gesondert betrachtet wurden, sei hier zunächst deren Bestand innerhalb des untersuchten Retabel-Corpus kurz vorgestellt.

Von den 128 untersuchten Retabeln besitzen 38 ein Giebelgeschoß.⁵⁴⁶ Diese stammen fast alle aus den Jahren zwischen 1400 und 1440. Danach gab es, von wenigen Ausnahmen abgesehen, keine Giebelgeschosse mehr.⁵⁴⁷ Das Giebelregister war wie auch die Predella als Teil des Retabeltypus des Polyptychons entstanden, verschwand jedoch zusammen mit diesem, als sich in Florenz der neue Retabeltypus der „tavola quadrata“ in den Jahren um 1440 durchsetzte.⁵⁴⁸ Je nach Form des Polyptychons können die Giebelgeschosse sehr unterschiedliche Formen annehmen.⁵⁴⁹

⁵⁴⁶ Siehe: Tabelle 26: Giebel.

⁵⁴⁷ Danach kommt es nur noch in retardierenden Fällen für die Provinz zu Giebeldarstellungen, so beispielsweise bei Bicci di Lorenzos *Castel San Niccolò-Triptychon* aus den 1440er Jahren (Nr. 50). Es kam auch vor, daß Künstler vertraglich noch sehr spät auf diese trecenteske Retabelform verpflichtet wurden, beispielsweise Piero della Francesca mit seinem *Misericordia-Retabel* aus Sansepolcro (Nr. 67). Ende des Quattrocento kommt es vereinzelt zur Ausbildung von Lünetten über der Haupttafel. Drei derartige Beispiele finden sich innerhalb des untersuchten Retabel-Corpus. Die Form der Lünette als oberer Retabelabschluß stammt aus Siena und tritt dort schon ab den 1460er Jahren auf. (Siehe hierzu: Os, 1990, S. 175–192) Aus dieser Lokaltradition erklärt sich auch, daß das *Santa Maria degli Angeli-Siena-Retabel* (Nr. 111), das von Raffaellino del Garbo für einen sienesischen Konvent geschaffen wurde, obwohl es sich um einen florentinischen Künstler handelt, eine Lünette besitzt. Offensichtlich hatte man den Maler bei diesem Werk auf die dortige Lokaltradition verpflichtet. Auch die übrigen Beispiele, das *Rimini-Retabel* aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios (Nr. 103) sowie die *Badia a Ruoti-Marienkrönung* von Neri di Bicci (Nr. 76) wurden nicht für Florenz gemalt.

⁵⁴⁸ Im Gegensatz dazu ging das Retabelregister der Predella auf den nachfolgenden Retabeltypus der „tavola quadrata“ über.

⁵⁴⁹ Eine der Standardformen der Bildfelder im Giebelgeschoß sind Tondi, die in den Spiegel zwischen den meist spitzbogig oder mit Dreipaßbogen abschließenden Hauptgeschoßtafeln und dem mit geschweiften Überfangbogen oder Dreiecksgiebeln abschließenden Retabelaußenrahmen eingelassen sind. Eine weitere Form der Giebfelder ist meist bei aufwendigeren Polyptychen anzutreffen. Dort sind oberhalb der Rahmengesimse, die die Hauptgeschoßtafeln abschließen, nochmals eigene Tafeln aufgesetzt. Deren Formen können von ihrerseits kleinen Triptychen mit Hängbögen (z.B. *Cortona-Marienkrönung* von Lorenzo di Niccolò, 1402 (Nr. 2)) über auf Eck gestellte Vierpässe (z.B. *Bibbiena-Triptychon* von Bicci di Lorenzo, 1435 (Nr. 42)) bis hin zu einfachen, bogenförmigen Tafeln (z.B. *Johannes-Triptychon* von Giovanni dal Ponte, ca. 1410–1420 (Nr. 8)) variieren. (Zu den Formen der Giebelaufsätze siehe auch: Merzenich, 2001, S. 91–95) Werden derartige Tafeln im Giebelgeschoß auf eine Bogenstruktur im Hauptgeschoß aufgesetzt, so entstehen die verschiedenartigsten Zwickelflächen, die zum Teil figürlich ausgemalt wurden. Eine Sonderform der Zwickelfläche ist in der Übergangsphase vom Polyptychon zur „tavola quadrata“ mit einheitlichem Bildfeld zu beobachten. Sie entsteht dadurch, daß ein Polyptychon einem quadratischem Rahmen einbeschrieben wird. Die Flächen zwischen Haupttafel und „voltarella“ oder Architrav, malte man mit Figuren oder auch mit Szenen aus. Beispiele hierfür sind das *Sant'Andrea a*

Die häufigste in der Giebelzone dargestellte Thematik ist die Verkündigung, die in der Hälfte aller untersuchten Giebel auftritt. Der Verkündigungengel und die Annunziata stehen sich in der Regel auf getrennten Tafeln in je einem Medaillon, Zwickelfeld oder Tympanon oberhalb der seitlichen Bögen des Polyptychons gegenüber. Zwischen diesen beiden Tafel befindet sich der Mittelgiebel, so daß die beiden Protagonisten der Verkündigungsszene weit auseinander gerückt erscheinen und die Darstellung folglich jeglichen narrativen Charakter verliert. In dem mittleren Giebelfeld ist in einem Viertel der untersuchten Retabelgiebel Christus mit zum Segen erhobener rechter Hand und einem aufgeschlagenen Buch, auf dessen Seiten die apokalyptischen Buchstaben Alpha und Omega zu lesen sind, dargestellt. Nur halb so oft ist im Mittelgiebel die Kreuzigung Christi wiedergegeben, in zwei Fällen die Trinität in der Bildformel des Gnadenstuhls. Die Darstellung des letzteren folgt Bonaventura, der bei der Auslegung der Verkündigung hervorhebt, daß die aktive, die Inkarnation bewirkende Kraft die Trinität sei.⁵⁵⁰ Somit geben diese Darstellungen auf dem Mittelgiebel einen Ausblick auf die Erfüllung des mit der Verkündigung begonnenen Heilsplans Gottes. Ebenso häufig wie der segnende Christus treten Prophetendarstellungen in der Giebelzone auf. Ist auf der Haupttafel die Verkündigung dargestellt, so zeigt der Giebel bevorzugter Weise David als Propheten.⁵⁵¹ Sonstige nur allgemein als solche charakterisierte Prophetengestalten im Giebelgeschoß sind in der Regel mit Isaias zu identifizieren, da dieser als Vorkünder der jungfräulichen Geburt Christi gilt.⁵⁵²

Bei allen bisher angesprochenen Darstellungen im Giebelgeschoß handelt es sich um die überzeitliche Repräsentation von Glaubensinhalten oder biblischen Gestalten. Nur in drei der untersuchten Giebelgeschosse wird tatsächlich historisch erzählt, so zum einen beim *Bibbiena-Triptychon* von Bicci di Lorenzo (Nr. 42), das in drei aufgesetzten Vierpässen von links nach rechts die Szenen von Pfingsten, der Kreuzigung und der Auferstehung zeigt. Im Fall der *Strozzi-Kreuzabnahme* (Nr. 20) sind hingegen in Dreiecksgiebeln die Szenen des Noli me tangere, der Auferstehung Christi und der Marien am Grab wiedergegeben. Ereignisse aus der

Ripalta-Pala von Andrea di Giusto aus dem Jahr 1436 (Nr. 45) und der *Sant'Agnese Flügelaltar* von Bicci di Lorenzo aus den Jahren zwischen 1425 und 1435 (Nr. 23).

⁵⁵⁰ Schiller, Bd. 1, 1966, S. 55

⁵⁵¹ Eine Begründung hierfür geht aus dem Marienlob des Pseudo-Matthäus-Evangeliums hervor: „Man fand niemand, der in der Weisheit und im Gesetz Gottes unterrichtet gewesen wäre, der geschickter gewesen wäre, die Lieder Davids (Psalmen) zu singen.“ (Schiller, Bd. 1, 1966, S. 52)

⁵⁵² Isaias 7, 14: „Seht die Jungfrau wird ein Kind empfangen, sie wird einen Sohn gebären und sie wird ihm den Namen Immanuel (Gott mit uns) geben.“ Der Vers wird von Bernhard von Clairvaux in seiner 2. Homilie *De laudibus Virginis Matris* als die deutlichste alttestamentarische Vorherverkündigung dargestellt. (Gössmann, 1957, S. 80)

Zeit nach Pfingsten werden auch in den Zwickelfeldern des Giebelsockels auf dem *Johannes-Triptychon* von Giovanni dal Ponte erzählt (Nr. 8). Dort wird die Szene des Abstiegs Christi in die Vorhölle gezeigt. Christus selbst erscheint mit der Kreuzesfahne innerhalb eines Medaillons und auf den Zwickelfeldern sieht man links den Teufel unter der zerschlagenen Höllenpforte, während rechts die Gerechten aus der Zeit des Alten Bundes von Christus aus dem Limbus befreit werden.

Im Unterschied zu den Predellenprogrammen, die inhaltlich direkt vom Thema des Hauptgeschosses abhängen, besteht ein derartiger Zusammenhang der Darstellungen im Giebelregister weder zum Haupt- noch zum Predellengeschoß. Die Darstellungen in diesem Retabelregister bilden vielmehr zusammen mit denen der anderen Geschosse inhaltliche Bedeutungsachsen aus, die in vertikaler Richtung zu lesen sind.

3.5.3. Bildung von vertikalen Achsen

Um die Wende vom Tre- zum Quattrocento hatte sich in Florenz das zweigeschossige Polyptychon, bestehend aus Predella, Haupt- und Giebelgeschoß, durchgesetzt, ein Typus, der in den Jahren um 1440 von dem der eingeschossigen „tavola quadrata“, bestehend aus einer vereinheitlichten Haupttafel und Predella, abgelöst wurde.⁵⁵³ Der zweigeschossige Retabeltypus zeichnet sich, mehr noch als der letztgenannte, durch eine hierarchische Stufung der dargestellten Inhalte vom Retabelrand zur Mitte hin aus. Die auf der daraus resultierenden vertikalen Mittelachse übereinander dargestellten Themen bilden ein ausgefeiltes Bildprogramm. Im folgenden seien exemplarisch einige Fälle derartiger inhaltlicher Verbindungen aller Retabelgeschosse erläutert.

Ein besonders typisches und an Bezügen reiches Beispiel ist die *Cortona-Marienkrönung* von Lorenzo di Niccolò aus dem Jahr 1402 (Nr. 2). Die Mittelachse dieses Pentaptychons zeigt von unten nach oben in der Predella die Anbetung der Könige, im Hauptgeschoß die Marienkrönung, in einer Art Sockelzone des Giebels den Propheten David und im eigentlichen Giebelfeld einen Gnadenstuhl. Die Mittelachse ist von der bekrönenden Darstellung des Gnadenstuhls gleichsam überhöht, denn in diesem Bildthema ist die Heilsverheißung in eine überzeitliche Formel gebracht. Auf der Haupttafel wird Maria von ihrem Sohn gekrönt und als Himmelskönigin gefeiert, worin ihre zentrale Rolle im Heilsplan anklingt. Letztere war schon von König David prophezeit worden, der in der Sockelzone des Giebels erscheint. Auf den

seitlichen Giebelfeldern ist die Verkündigung dargestellt, das Geschehen also, in dem sich die Rolle der Gottesmutter im Heilsplan erstmals manifestiert und mit dem die Inkarnation Gottes beginnt. In der Predella wird in der Mittelszene, die die Anbetung durch die Könige zeigt, der Messias von den „gentiles“, den Herrschern der Welt, anerkannt und angebetet und gleichzeitig die Gottesmutter geehrt, die dementsprechend thronend dargestellt ist. Dieses Predellenzentrum wird von zwei Szenenpaaren flankiert, links vom Martyrium des Markus und dessen Niederschrift des Evangeliums nach dem Diktat des Petrus und rechts vom Tod des Benedikt sowie der Episode Totilas vor Benedikt. Oberhalb dieser beiden „Minimalzyklen“ ist im Hauptgeschoß der jeweilige Heilige dargestellt, auf dem Ehrenplatz zur Rechten der Madonna, Markus,⁵⁵⁴ auf der anderen Seite Benedikt.⁵⁵⁵

Das Retabel ist jedoch nicht nur vertikal zu lesen sondern ebenso horizontal. Bei geschoßweiser Lesung erscheint in der Predella die weltliche Sphäre, in Form der Ehrung des Kirchenpatrons, Christi durch die weltlichen Herrscher sowie des Regelgebers des Ordens. Im Hauptgeschoß ist die himmlische Sphäre in Form der Marienkrönung und der Heiligen im Paradies wiedergegeben und schließlich im Giebelgeschoß die eschatologische Heilsverheißung durch die Menschwerdung Christi und seinen Opfertod, gemäß dem göttlichen Heilsplan.

Während Lorenzo di Niccolò diese Bezüge durch rein additive Übereinander- bzw. Nebeneinanderstellung der einzelnen Szenen und Figuren präsentiert, verwebt Masaccio in seinem *Pisa-Retabel*⁵⁵⁶ (Nr. 25) die Szenen und Figuren der Mittelachse zusätzlich durch zahlreiche symbolische Anspielungen. Zudem verleiht er dem Programm eine bis dahin unbekannte Unmittelbarkeit, denn die einzelnen Darstellungen in den verschiedenen Kompartimenten des Retabels sind perspektivisch alle auf den Betrachter vor dem Altar bezogen. Die Haupttafel zeigt die thronende Gottesmutter, die nachdenklich und offensichtlich um die Passion ihres Sohnes wissend, Trauben in der Hand hält, während das Kind auf ihrem Schoß ganz kindlich unbeholfen davon isst. Die eucharistische Symbolik der Trauben wird innerhalb der Haupttafel an anderer Stelle durch einen ausdrücklichen Verweis auf die Passion ergänzt, gleicht doch die Schwelle des Throns einer strigilierten Sarkophagfront. Das Thema der Passion wird

⁵⁵³ Merzenich, 2001, S. 56, 86.

⁵⁵⁴ Damit wird der Titelheilige des ursprünglichen Aufstellungsortes, des Hochaltars von San Marco in Florenz gebührend geehrt.

⁵⁵⁵ Auch der Regelgeber der nach der Benediktsregel lebenden Silvestriner von San Marco, für deren Hochaltar das Retabel geschaffen wurde war, erfährt auf diese Weise in der Predella seine Ehrung.

⁵⁵⁶ Zu diesem Retabel siehe: Gardner von Teuffel, 1977, vor allem S. 52f.

pointiert erneut in der zentralen Giebeltafel aufgegriffen, auf der die Kreuzigung Christi dargestellt ist, schwingt aber auch in der zentralen Predellentafel, der Anbetung der Könige, mit. Dort wird dem Christuskind Myrrhe dargebracht, wie sie traditionell im Beerdigungszeremoniell verwandt wurde.⁵⁵⁷ Durch das Ausschlagen des Kreuzes in der Giebeldarstellung, das auf diese Weise zum Lebensbaum wird, wird diese mit dem Thema der Eucharistie und der Passion konnotierte Bildachse von einer Darstellung überhöht, die Sündenbefreiung und Hoffnung auf ewiges Leben symbolisiert.

Dieselbe bildliche Argumentationsweise liegt auch der *Strozzi-Kreuzabnahme*, die von Lorenzo Monaco begonnen und von Fra Angelico vollendet wurde, zugrunde (Nr. 20). Die Predella zeigt die Geburt Christi mit der Verkündigung an die Hirten, darüber die Kreuzabnahme, als Zeichen der Inkarnation Gottes und darüber im Giebel die Auferstehung Christi, als Zeichen der Überwindung des Todes und des göttlichen Wesens Christi.

Merzenich geht in seinem grundlegenden Werk zur Konstruktion und Rahmenform der Florentiner Altarwerke der ersten Hälfte des Quattrocento ebenfalls kurz auf diese Zusammenhänge des Bildprogramms ein,⁵⁵⁸ konstatiert jedoch ein „mittelachsig angelegtes christologisches Programm“, ohne dabei den mariologischen Aspekten, die auf vielen Retabeln mindestens genauso wichtig sind, Rechnung zu tragen. Als „Fortsetzung, Höhepunkt und Vollendung“ des Programms sieht er in der Mitte der Predella meist eine Kreuzigungs- oder Pietätdarstellung, was aber gerade auf die zweigeschossigen Polyptychen aus den Jahren bis um 1440 nicht zutrifft. Auf diesen Werken treten in der Predellenmitte fast ausnahmslos die Szenen der Geburt Christi oder der Anbetung der Könige auf. Daß die übrigen Szenen dieser Predellen weitere Episoden aus der Christusvita zeigen, wie Merzenich schreibt, ist ebenfalls nur selten der Fall, vielmehr werden dort hauptsächlich Szenen aus Heiligenviten abgebildet.

Die Bildung vertikaler Bedeutungsachsen besteht auch noch bei solchen Retabeln, die bereits Übergangsformen vom Polyptychon zur „tavola quadrata“ darstellen. Ein Beispiel hierfür ist die *Strozzi-Epiphanie* von Gentile da Fabriano (Nr. 14). Die Haupttafel zeigt die Anbetung der Könige und auf übergangslos angeschlossenen Bildfeldern unter drei Hangebögen die Vorgeschichte der Reise der Heiligen Drei Könige. In chronologischer Abfolge erscheinen in

⁵⁵⁷ In der *Legenda Aurea* heißt es, „sie opferten Myrrhen zu einem Begräbnis, da er ein sterblicher Mensch war.“ (*Legenda Aurea* (ed. Benz), 1999, S. 85)

⁵⁵⁸ Merzenich, 2001, S. 87.

diesen drei Bogenfeldern, die das Giebelgeschoß ersetzen, die Ankündigung des Sterns auf dem „mons victorialis“, die Reise nach Jerusalem sowie die Ankunft in Bethlehem. Der Predellenzyklus beginnt mit der Geburt Christi und stellt dann, entgegen der historischen Abfolge der Ereignisse, die Flucht nach Ägypten in der Predellenmitte vor der Darbringung im Tempel dar. Dieser Bruch mit der tatsächlichen Abfolge der Ereignisse findet seine Begründung nur darin, daß das Retabel in seiner Vertikalachse gelesen werden soll. Dort sind drei Reiseszenen übereinander dargestellt, die symbolisch für die Lebensreise des Menschen, oder anders ausgedrückt, für die christliche Pilgerreise zum Himmlischen Jerusalem stehen.⁵⁵⁹

Als letztes Beispiel sei noch auf das *Johannes-Triptychon* von Giovanni dal Ponte (Nr. 8) eingegangen, dessen Predellenmitte von einer Heiligenszene eingenommen wird, die zwar in einen Zyklus zur Vita des Evangelisten Johannes eingebunden ist, in dem jedoch ebenfalls nicht chronologisch erzählt wird. Auch in diesem Fall wird die Chronologie der Ereignisse geopfert, um einerseits die Predellenerzählung der typischen Apostelvita anzugleichen⁵⁶⁰ und andererseits eine stringente, vertikale Lesweise des Retabelprogramms zu ermöglichen, die von der Vision des Johannes auf Pathmos in der Predellenmitte ausgeht. Die Mitteltafel zeigt die Himmelfahrt des Johannes, die Giebelzwinkel Christus in der Vorhölle und die Giebeltafel selbst einen Gnadenstuhl. Schlüssel zur Deutung dieser vertikalen Sinnachse sind die Abschnitte der Apokalypse, aus der Elemente für die Darstellung der Vision des Johannes auf Pathmos in der Predellenszene ausgewählt wurden. Dort werden die vier Engel an den vier Ecken der Erde gezeigt, die die Vernichtungstürme zurückhalten, damit 144000 Gerechte gezeichnet werden können und auf diese Weise die Diener Gottes vor der Vernichtung bewahrt bleiben.⁵⁶¹ In der Mitte der Szene thront „einer, der glich einem Menschensohn. Er hatte auf seinem Haupt einen goldenen Kranz und in seiner Hand eine scharfe Sichel.“ Dieser hielt eine „blutige Ernte und Weinlese der Völker“, worin ein Bild des Weltenrichters und des Jüngsten Gerichts zu sehen ist.⁵⁶² Im Matthäus-Evangelium findet sich im Gleichnis vom Unkraut eine Deutung dieser Stelle der Apokalypse.⁵⁶³ Diesem Gleichnis zufolge entspringen der Saat des Menschensohns die Gerechten, die zur Ewigen Gottesschau gelangen, während die Saat des Teufels, die Übeltäter, in die Hölle kommen. Die dritte dargestellte Episode aus der Apokalypse ist die Vision von der Frau und dem Drachen. Diese Vision spielt auf Maria

⁵⁵⁹ Dazu ausführlich Davisson, 1973, S. 298f., 313–316, 321–323.

⁵⁶⁰ Zu diesem Aspekt siehe: Kapitel zu Johannes dem Evangelisten.

⁵⁶¹ Offenbarung des Johannes 7, 1–8.

⁵⁶² Offenbarung des Johannes 14, 14–16.

⁵⁶³ Matthäus 13, 36–43.

als „alter Eva“ an, die den Messias gebär, dessen weiteres Schicksal in der Apokalypse folgendermaßen beschrieben wird: „Und ihr Kind wurde entrückt zu Gott und zu seinem Thron.“⁵⁶⁴ Darin liegt ein Bild für die Himmelfahrt und den Triumph Christi, der den Sturz des Drachen, mit dem Satan gemeint ist, herbeiführen wird. Diese Prophezeiungen finden im Giebelzwickel ihre neutestamentarische Bestätigung. Dort erscheint der auferstandene Christus in einem Medaillon. Den von der Höllenpforte erschlagenen Satan hat er überwunden und im Bild links hinter sich gelassen, während er sich rechts den Gerechten zuwendet, die er zum Ewigen Leben führt. Den Autor der Apokalypse, Johannes, hebt Christus auf der Mitteltafel zu sich empor, eine Darstellung, die sich auf keine textliche Vorlage bezieht, sondern vielmehr als überzeitliches Sinnbild der Erlösung des Evangelisten zu verstehen ist. Im Gnadenstuhl auf der Giebeltafel wird durch die breiten Blutströme, die sich aus den Wunden des Gekreuzigten ergießen, der eucharistische Aspekt betont. Auf diese Weise ist der Bezug zum Betrachter hergestellt, der in der Eucharistiefeyer an den Früchten der Erlösungstat Christi teilhat. Die eucharistische Aussage, die auch durch die Verkündigungsdarstellung auf den seitlichen Giebelfeldern gestützt wird, wird durch die betont eschatologische Leseweise der vertikalen Sinnachse ergänzt.

Die soeben besprochenen Retabel stellen die quattrocentesken Ausläufer des trecentesken Retabeltypus des Polyptychons dar. Festzuhalten gilt, daß im Trecento die einzelnen Bildthemen der vertikalen Mittelachse meist rein additiv übereinander gestellt wurden, während im Quattrocento, wie sich gezeigt hat, die Themen der einzelnen Tafeln eng miteinander verwoben wurden. Nach diesem letzten Aufblühen der komplexen Strukturen dieses Retabeltyps wurden mit dem Wegfall des Giebelgeschosses in der Übergangsphase zur Renaissance-Pala mit ihrem vereinheitlichten Hauptgeschoß die Lesemöglichkeiten des Retabels auf die wenigen oben beschriebenen Standard-Lesarten beschränkt. Die bildliche Argumentation, die in den Polyptychen durch inhaltliche Achsenbildung, zum Ausdruck gebracht werden konnte, mußte auf der Renaissance-Pala mit Hilfe anderer Mittel anschaulich gemacht werden.

3.6. Die Darstellungsmodi der einzelnen Retabelregister

Panofsky unterscheidet in seinem grundlegenden Aufsatz zur „imago pietatis“ drei Darstellungsmodi des religiösen Bildes, das Andachtsbild, das szenische Historienbild und das hieratische oder kultische Repräsentationsbild. Jedem Darstellungsmodus entspricht ein von Panofsky genau umrissener Bezug des Betrachters zum Bild. Das Andachtsbild gibt „dem

⁵⁶⁴ Offenbarung des Johannes, 12,5.

Einzelbewußtsein die Möglichkeit zu einer kontemplativen Versenkung in den betrachteten Inhalt“ so daß „das Subjekt mit dem Objekt seelisch gleichsam verschmelzen kann“. Beim szenischen Historienbild wird der Betrachter nur „als Zuschauer einer mehr oder weniger momentanen, jedenfalls auf eine bestimmte Zeitspanne eingeschränkten Handlung geduldet“ und „durch einen unüberbrückbaren Abstand vom Inhalt des Kunstwerks ferngehalten.“ Der Betrachter des hieratischen oder kultischen Repräsentationsbildes, des dritten Modus, wird hingegen „in die Stellung eines bloß Verehrenden gedrängt und wie durch einen unausgleichbaren Niveauunterschied vom Gegenstande getrennt“, denn die „Darstellungselemente stehen in diesem Fall in einem zeitlosen und seelisch gleichsam undurchdringlichen Dasein vor ihm.“⁵⁶⁵

Chastel baut in seinem Buch zum Renaissance-Retabel auf Panofskys Einteilung auf, geht jedoch noch einen Schritt darüber hinaus. Die Darstellungsmodi, die Panofsky zur Individualisierung von Typen innerhalb der Vielzahl von Gattungen eigenständiger religiöser Bilder aus den verschiedenen Nutzungszusammenhängen verholten haben, überträgt Chastel auf die drei Register des Retabels. Im Giebel erscheint nach Chastel das Andachtsbild (*immagine devozionale*), das Hauptbild zeige die heilige Szene (*scena sacra*), die einen Aspekt des Dogmas darstellt, und die Predella sei der Ort der historischen Serie (*serie storica*), die eine Episode aus der Bibel oder anderen Texten illustriert.⁵⁶⁶ Demnach würde ein Retabel die Funktion verschiedener Gattungen von religiösen Bildern in sich vereinigen. Ob dies tatsächlich so zutrifft, gilt es zu prüfen. Ebenfalls zu hinterfragen ist, ob die einzelnen Retabelregister sich tatsächlich mit der aufgezeigten Exaktheit unterscheiden lassen.

3.6.1. Darstellungsmodus im Hauptregister des Retabels

Für das Hauptregister ist der Darstellungsmodus nicht so klar zu definieren, wie Chastel postuliert. Eindeutigkeit herrscht bei den vielen Darstellungen der Madonna mit Heiligen, die sich von der noch dem Polyptychon entsprechenden additiven Reihung hin zur *Sacra Conversazione* entwickeln. Letztere, deren entscheidendes Merkmal ja gerade die durch gestische Zuwendung und Blicke hergestellte Beziehung der Personen untereinander ist, bleibt bei aller darstellerischen Lebendigkeit und Illusion einer „Momentaufnahme“ repräsentativ im Darstellungsmodus, denn es werden hier Personen auf anachronistische Weise zusammengestellt, die nicht zur selben Zeit lebten. Zudem erfolgt keine Narration im Sinne einer

⁵⁶⁵ Panofsky, 1927, S. 264.

⁵⁶⁶ Chastel, 1993, S. 36–37.

„historia“, vielmehr werden die heiligen Figuren in ihrem Sein wiedergegeben. Auch Werner betont in ihrer Arbeit über Haupttafeln vom Trecento bis zum Cinquecento, daß durch die symmetrische Komposition dieser Darstellungen und deren hierarchische Stufung zum Bildzentrum, in dem der inhaltliche Kern erscheint, der zeremonielle und a-historische Charakter gewahrt bleibt. Bedingung für den repräsentativen Charakter eines Retabels sind nach Werner zeremonielle und a-historische Züge der Darstellung.⁵⁶⁷ Zur Gruppe der in diesem Sinne eindeutig repräsentativen Darstellungen gehören auch stehende und thronende Heilige sowie Figurentabernakel. Eine weitere von Werner beschriebene Gruppe repräsentativer Bilder sind die von ihr als „dogmatische Themen“ bezeichneten Darstellungen, „die ein bestimmtes Glaubensgeheimnis nicht im Gewand eines Ereignisses der Heilsgeschichte, sondern in einer überzeitlichen Bildformel den Gläubigen vor Augen stellen.“ Als Beispiele hierfür nennt sie unter anderem die Trinität, den Gnadenstuhl, sowie Himmelfahrt und Krönung Mariens.⁵⁶⁸ Die Katharinenhochzeit und die Gürtelspende Mariens an Thomas wurden nicht zu Dogmen erhoben, gehören aber bezüglich des Darstellungsmodus ebenfalls zu dieser Gruppe, obwohl sie auf Legenden beruhen. Zu szenischen Darstellungen auf Haupttafeln treten häufig historisch nicht zum Geschehen gehörige Heilige hinzu, wodurch auch diese Haupttafeln ahistorischen, repräsentativen Charakter bekommen.⁵⁶⁹ Innerhalb des untersuchten Corpus belaufen sich die eindeutig als repräsentativ einzustufenden Darstellungen auf den Haupttafeln damit auf rund 80 %.

Die verbleibenden narrativen Themen auf Haupttafeln zeigen zum größten Teil Episoden aus der Kindheit Christi oder aus der Marienvita.⁵⁷⁰ Darüber hinaus gibt es nur eine verschwindend geringe Anzahl sonstiger narrativer Themen innerhalb des Corpus, die nicht durch Anwesenheit von historisch nicht zum Geschehen gehörigen Figuren, seien es Heilige oder Stif-

⁵⁶⁷ Werner, 1971, S. 53f.

⁵⁶⁸ Werner, 1971, S. 11. Zu dieser Gruppe der „dogmatischen Themen“ gehören von den Retabeln des hier untersuchten Corpus 14 Marienkrönungen, eine Himmelfahrt Mariens sowie vier Darstellungen der Trinität.

⁵⁶⁹ Die Beispiele innerhalb des Corpus sind folgende Retabel: *Johannes Triptychon*, 1410–20, von Giovanni dal Ponte (Nr. 8) / *Corpus Domini-Retabel*, 1473–74, von Joos van Ghent mit Predella von Uccello (Nr. 74) / *San Frediano-Kreuzigung*, 1490–93, von Jacopo del Sellaio (Nr. 99) / *Hieronymus-Tabernakel*, ca. 1490, von Francesco Botticini (Nr. 97) / *Colle Valdelsa-Beweinung*, 1521, von Ridolfo del Ghirlandaio (Nr. 123). Hinzu kommen 3 Darstellungen der Verkündigung und 2 Epiphanie-Darstellungen. Siehe: Tabelle 25: Haupttafelthemen.

⁵⁷⁰ Mit Abstand am häufigsten wurde die Verkündigung gewählt (9), die Geburt Christi (3) sowie die Anbetung der Könige und die Heimsuchung (je 1). Erscheint die Verkündigung auf der Mitteltafel eines Triptychons, so wird sie von anachronistischen Heiligen auf den Seitentafeln eingerahmt und verliert dadurch ihren narrativen Charakter. Dafür gibt es innerhalb des Corpus jedoch nur drei Beispiele, und zwar die *Porciano-Verkündigung* von Bicci di Lorenzo (Nr. 11) und die *Berliner-Verkündigung mit Heiligen* von Paolo di Stefano (Nr. 35) sowie die *San Giuseppe-Verkündigung* von Ridolfo del Ghirlandaio (Nr. 125).

ter, auf eine repräsentative, zeitlose Ebene gehoben werden. Diese stammen mit einer Ausnahme alle aus den Jahren um oder nach 1500.⁵⁷¹

Die nach diesem Ausschlußverfahren verbleibenden narrativen Darstellungen sind genauer auf ihren Darstellungsmodus hin zu untersuchen. Nach Hope wurden nämlich auch bei Themen, wie beispielsweise der Verkündigung, die bezeichnenderweise in zeitgenössischen Quellen als „Annunziata e l'angelo“ benannt wurde,⁵⁷² die szenischen Zusammenhänge im weiteren Sinne als „Attribute“ der dargestellten Figuren, in diesem Fall der Annunziata, angesehen und nicht als Narration eines historischen Ereignisses. Narration im Sinne der Schilderung von historischem Geschehen gab es laut Hope bis um 1500 nicht auf den Haupttafeln italienischer Retabel, vielmehr sollten Retabel in Italien vor der Wende zum Cinquecento grundsätzlich die Madonna und bestimmte Heilige repräsentieren.⁵⁷³ Auch Werner sprach sich mit der Feststellung, daß in der Haupttafel die zeremoniellen Szenen überwiegen, dahingehend aus. In der Regel ist der Augenblick gewählt, der das Geschehen als wenig bewegte, feierliche Zeremonie zeigt.⁵⁷⁴ Auf den Haupttafeln wird dabei fast immer die Würdeform der symmetrischen, zentralisierten Darstellung gewählt.⁵⁷⁵ Von dieser Regel gibt es bei den hier untersuchten Retabeln nur eine Handvoll Ausnahmen, die bezeichnenderweise alle aus den 1420er bis 1440er Jahren stammen, aus der Phase also, in der Künstler wie Gentile da Fabriano, Fra Angelico und Filippo Lippi Darstellungstraditionen aufbrachen und zu neuen und individuellen Formulierungen fanden, die in ihrer „Radikalität“ jedoch keine Nachfolge hatten. Tatsächlich stammen die einzigen nicht symmetrisch komponierten Haupttafeln von der Hand dieser drei Künstler. Am weitesten geht dabei Gentile da Fabriano in seiner *Strozzi-Epiphanie* (Nr. 14). Der Anbetungszug der Könige beschreibt vom Hintergrund her kommend einen schwungvollen Bogen durch das Bildfeld zum inhaltlichen Zentrum im linken, vorderen Bilddrittel. Filippo Lippi verlegt die inhaltlich zentrale Handlung in seiner *San Lorenzo-*

⁵⁷¹ Es handelt sich um folgende Retabel: *Achatius-Retabel* mit Kreuzigung der 10000 Märtyrer, 1521, von Sogliani mit Predella von Bacchiacca (Nr. 124) / *Baglioni-Grablegung*, ca. 1505–07, von Raffael (Nr. 118) / *Annalena Hieronymus-Retabel*, ca. 1500, von Bartolomeo di Giovanni (Nr. 110) / *Empoli-Beweinung*, 1506–8, von Raffaello Botticini (Nr. 117). Die einzige aus der ersten Jahrhunderthälfte des Quattrocento stammende Haupttafel mit einer narrativen Szene ist die *Strozzi-Kreuzabnahme* von Fra Angelico aus Santa Trinità, die auf die Jahre 1436–1440 datiert wird (Nr. 20).

⁵⁷² So beispielsweise bei Vasari, der grundsätzlich von „Nostra Donna annunziata dall'Angelo“ (z.B. Raffael, Predellenszene der *Oddi-Marienkronung*, siehe: Vasari, 1568 (ed. Bettarini / Barocchi), Bd. 4, 1976, S. 158) oder kurz der „Annunziata“ (z.B. Filippo Lippi, *San Lorenzo-Verkündigung*, siehe: Vasari, 1568 (ed. Bettarini / Barocchi), Bd. 3, 1971, S. 332) spricht, wenn er eine Verkündigungsdarstellung meint.

⁵⁷³ Hope, 1990, S. 545, 547.

⁵⁷⁴ Werner, 1971, S. 45.

⁵⁷⁵ Werner, 1971, S. 53f.

Verkündigung (Nr. 52) in die rechte Bildhälfte und verschiebt in der *Sacra Conversazione* des *Barbadori-Retabels* (Nr. 47) raffiniert die Figurenkomposition gegen die Bildarchitektur aus der Mittelachse. Mit dem Mittel der asymmetrischen Komposition, bewirkt er sogar bei dem per se überzeitlichen, repräsentativen Thema der *Sacra Conversazione* eine Verlebendigung und bedingte „Historisierung“. Fra Angelico experimentierte auf seine Weise mit der innerbildlichen Architektur und fand mit der *Prado-* (Nr. 24) und der *Cortona-Verkündigung* (Nr. 44) eine dezentralisierte Lösung für den Bildaufbau. Die Historisierung der Hauptszene wird jedoch sowohl bei Fra Angelico als auch bei Gentile durch die Integration von Simultanszenen und das dadurch bedingte Auseinanderfallen von Bildraum und -zeit wieder in Frage gestellt. Fra Angelico geht sogar soweit, die Simultanszene der Vertreibung aus dem Paradies antithetisch zur Hauptszene der Verkündigung zu wählen, während Gentile die Simultanszenen, gleichsam als kleinen Zyklus der Vorgeschichte der Anbetung der Könige, in den Hängebogen erzählt. Auf diese Weise bilden sie erzählerisch ein Äquivalent zum Predellenzyklus. Daß diese Ansätze von drei der in dieser Phase führenden Künstlern keine Nachfolge fanden, ist höchst signifikant. Offensichtlich ging die Historisierung in den Haupttafeln für die damalige Auffassung doch zu weit, denn man wahrte in der Folgezeit und noch das gesamte Quattrocento hindurch den repräsentativen Charakter des Retabelhauptregisters.

3.6.2. Darstellungsmodus im Predellenregister

Für das Predellenregister stellt sich genau wie für das Hauptgeschoß die Frage nach dem Darstellungsmodus. Als narrative Predellen wurden bislang all diejenigen bezeichnet, die Szenen beinhalten, sei es als Zyklus, als Zyklus mit zyklusfremder Mittelszene oder in Form einer additiven Reihung von Einzelszenen aus der Vita der jeweils im Hauptgeschoß darüber stehenden Heiligen. Nach den Überlegungen zu den Darstellungsmodi im Hauptgeschoß ist dies erneut zu überprüfen. Dabei stellt sich heraus, daß die Darstellungen auf Predellen im Falle der Reihung von Einzelszenen einen ähnlich repräsentativen Charakter haben, wie die Darstellungen der Madonna mit Heiligen oder von *Sacra Conversazioni*. Im Zusammenhang der Predella gesehen haben diese Einzelszenen repräsentativen Charakter, isoliert betrachtet bleiben sie jedoch narrativ, insofern sie die wichtigste Episode aus der Vita des Heiligen erzählen. Selbst im Rahmen von Predellenzyklen zur Vita von Heiligen wird nicht immer chronologisch erzählt, sondern häufig werden, wie sich gezeigt hat, Szenenpaare oder -sequenzen zu Aussageblöcken zusammengestellt. In diesen Fällen ist im weiteren Sinne auch von einem repräsentativen Charakter zu sprechen, da die einzelnen Szenen bestimmte Topoi aus Heiligenviten „repräsentieren“.

Es gibt jedoch auch Predellenszenen, die eindeutig repräsentativen Charakter haben, und zwar sind dies die Darstellungen des Schmerzensmanns in der Predellenmitte. Bei diesen handelt es sich, wie auch bei den *Sacre Conversazioni* und den dogmatischen Szenen im Hauptgeschoß, um überzeitliche Vergegenwärtigungen. Zu dem üblichen Bildpersonal gehören zwar nur die Personen, die in den Szenen der Kreuzabnahme bzw. der Grablegung laut den Evangelien präsent waren, doch werden auch hier wie in vielen Haupttafeln bisweilen historisch nicht zum Geschehen gehörige Heilige hinzugefügt. Da die Abbildung des Schmerzensmanns auf keine konkrete Stelle in der Evangelienerzählung zurückzuführen ist, ändert die Anwesenheit a-historischer Heiliger in diesem Fall nichts am Darstellungsmodus. Vielmehr ist die Figur des toten und dennoch lebenden Christus an und für sich schon der Inbegriff der überzeitlichen Repräsentation eines Glaubensinhalts: Als Menschensohn hat er den Tod erlitten, als Gottessohn hat er ihn überwunden. Der Messias wird als eucharistisches Opfer dem Gläubigen dargeboten und verheißt ihm Erlösung und ewiges Leben. Vergleichbar der Tendenz zur Erzählung, die sich im Hauptregister der Retabel gegen Ende des Quattrocento ankündigte und die sich im Cinquecento dort wirklich entfalten und durchsetzen sollte, ist auch in den Mittelszenen, die den Schmerzensmann zeigen, gegen Ende des Quattrocento eine Tendenz zur Historisierung und zum Erzählerischen auszumachen. Diese schlägt sich in den immer stärker verschwimmenden Grenzen zu Grablegungs- und Beweinungsszenen nieder. Wie sehr die zentralen Darstellungen des Schmerzensmanns aus dem Erzählfluß von Predellenzyklen ausbrechen, ja regelrecht gegen ihn abgesetzt werden, zeigt sich auch im Wechsel des Figurenmaßstabs. Er ist hier oft viel größer gewählt als in den umgebenden Szenen und häufig wird sogar innerhalb der Mitteldarstellung eine Art Bedeutungsperspektive eingesetzt, so daß der Körper Christi größer erscheint als die Trauernden. Damit wechselt nicht allein der Figurenmaßstab, sondern auch die Realitätsebene.

Die Frage, ob sich unter repräsentativen Darstellungen in der Haupttafel andere Predellendarstellungen finden als beispielsweise unter einer Evangelienszene, erübrigt sich damit. Aus der Zuweisung der Darstellungsmodi an die einzelnen Register des Retabels, die Chastel vornimmt, könnte man ableiten, daß sich unter einem narrativen Hauptregister seltener narrative Predellen befinden, da die Narration schon im Hauptregister erscheint. Genau das Gegenteil ist hingegen der Fall. Die Analyse zeigt, daß unter diesen auf den ersten Blick narrativen, im Kern jedoch repräsentativen Haupttafelszenen überwiegend Predellenzyklen zu finden sind. In all diesen Fällen ist die Hauptszene nicht etwa eine Fortführung des Zyklus, sondern als eine Art Summa anzusehen, die als verkürzte Repräsentation der Vita des jeweils den Altar-

titulus innehabenden Heiligen gelten kann. Von einem Aufstieg der narrativen Szene aus dem Predellenregister in das Hauptgeschoß kann deshalb nicht gesprochen werden, weil sich der Erzählstil gemäß dem Ort der Darstellung im Hauptregister wandelt.

4. Funktion der Predella

Historische Aussagen über die Funktion und Nutzung von Predellen sind bedauerlicherweise nicht überliefert. Deshalb wird im folgenden versucht, auf der Basis einer Analyse ihres vom Aufstellungsort und vom Stifter abhängigen ikonographischen Aussagegehalts Rückschlüsse auf die Funktion des narrativen Retabelregisters zu ziehen. Der Aufstellungsort des Retabels war nicht nur ein entscheidender Faktor für die Wahl des Programms und des Formats, sondern auch für die Möglichkeiten des Stifters, auf Programm und Form Einfluß zu nehmen.

Grundlegend ist vor allem der Kirchentypus, in dem sich das Retabel befand. Von den untersuchten Retabeln stammen 79 aus Klosterkirchen, 21 aus Pfarrkirchen,¹ 13 aus Oratorien,² sieben aus Domen³ oder Kollegiatskirchen,⁴ sechs aus Spitalkirchen⁵ sowie zwei aus privaten, nicht kirchlichen Räumen.⁶ Von sechs der im Corpus enthaltenen Retabel ist der ursprüngliche Aufstellungsort nicht mehr bekannt.⁷

Die Wahl der Kirche, die man mit einer Stiftung bedachte, erfolgte nicht nach allgemeinen Regeln. Am naheliegendsten waren Zuwendungen an die Kirchen in der unmittelbaren Nachbarschaft der Familienpalazzi. Hatte eine Familie jedoch Besitzungen im „contado“, so wurden häufig auch die dortigen Kirchen bedacht. Großen Einfluß auf die Wahl der Kirche hatten jedoch auch andere Faktoren, so beispielsweise das Gefüge der Stiftungen in einer Kirche, das

¹ Siehe: Tabelle 27: Retabel aus Pfarrkirchen.

² Von diesen Oratorien sind sieben institutionsunabhängig und bestehen aus einem eigenen Gebäude, während vier an eine Klosteranlage und jeweils eines an eine Pfarrkirche bzw. an einen Palazzo Comunale angeschlossen sind. Siehe: Tabelle 28: Retabel aus Oratorien.

³ Es sind dies die beiden Pfeilertafeln aus dem Florentiner Dom (Nr. 1, 29) sowie das *Madonna di Piazza-Retabel* (Nr. 83) von Verrocchio und Lorenzo di Credi aus der ursprünglich als Oratorium an den Pistoieser Dom angebauten und später in das Seitenschiff integrierten Grabkapelle Donato de' Medici sowie das heute in der Sakristei von San Martino in Lucca aufgestellte *Lucca-Dom-Retabel* von Domenico Ghirlandaio (Nr. 80).

⁴ Aus Kollegiatskirchen sind im Corpus folgende Retabel aus San Lorenzo in Florenz enthalten: Die *San Lorenzo-Verkündigung* von Filippo Lippi (Nr. 52), das *Antonius Abbas-Retabel* von Benedetto Ghirlandaio (Nr. 108) und wahrscheinlich das *Annalena-Retabel* von Fra Angelico (Nr. 41).

⁵ Es handelt sich um die *Sant'Egidio-Marienkrönung* von Fra Angelico (Nr. 36), das *Dublin-Franziskaner-Retabel* von Pseudo-Domenico di Michelino (Nr. 53), die *Pistoia-Trinitäts-Pala* von Pesellino (Nr. 66), das *Misericordia-Retabel* von Piero della Francesca und Giuliano Amidei (Nr. 67), die *San Giovannino dei Cavalieri-Marienkrönung* von Neri di Bicci (Nr. 96) sowie den *Innocenti-Altar* von Domenico Ghirlandaio und Bartolomeo di Giovanni (Nr. 95).

⁶ Dies sind das *Linaiuoli-Tabernakel* von Fra Angelico aus der Sala dell'Udienza der Arte dei Linaiuoli in Florenz (Nr. 38) und die *Castel San Niccolò-Katharinenhochzeit* vom Maestro di Borgo alla Collina aus einer Burgkapelle (Nr. 17).

⁷ Für die folgende Analyse nach Aufstellungsorten sind also 122 Retabel aus dem Corpus relevant.

häufig die gesellschaftliche und politische Bedeutung und Einbindung der Stifter widerspiegelt. Nicht zuletzt war erheblich, wieviel Geld jeweils zur Verfügung stand und wie man mit dem jeweiligen Kirchenträger „handelseinig“ wurde.

Etwa zwei Drittel der untersuchten Retabel mit erzählender Predella, waren in Klosterkirchen aufgestellt. Von diesen 79 Retabeln stammen rund ein Drittel von Hauptaltären und die übrigen zwei Drittel von Nebenaltären. Die Häufung der Retabel in Klosterkirchen erklärt sich einerseits damit, daß dieser Kirchentypus zahlenmäßig überwog, da an die meisten größeren Kirchen ein Kloster angegliedert war, dessen Geistliche durch Pfründen, die mit Altar- und Messtiftungen verbunden waren, versorgt werden mußten. Andererseits wird aber für viele Stifter auch die relativ große Stabilität dieser Institutionen⁸ über ihre eigenen Lebzeiten hinaus ein Argument für die Stiftung in einer Klosterkirche gewesen sein. Dort war am besten und auch am dauerhaftesten gewährleistet, daß regelmäßig, und wie üblicherweise im Rahmen der Dotierung eines Altars vom Stifter festgelegt, die Seelenmesse für diesen und seine Familie gehalten wurde. Zudem wurden dort häufiger Messen gelesen, in die die Fürbitte für die Seelen der Verstorbenen mit eingebunden war. Die Anzahl der Messen in Pfarrkirchen war per se geringer. Zudem wird die Feier von Seelenmessen in Pfarrkirchen weitaus weniger verlässlich gewesen sein, nicht zuletzt weil dort nur einzelne Priester den Dienst versahen und nicht eine ganze Klostersgemeinschaft. Pfarrkirchen sind der Kirchentypus, aus dem die zweitgrößte Gruppe von Retabeln des Corpus stammt. Diese umfaßt jedoch nur 21 Retabel mit narrativer Predella, also nur 17% der dieser Untersuchung zugrundeliegenden Altarwerke.⁹

Um den Bestand der im Corpus enthaltenen Retabel aus Klosterkirchen genauer zu fassen, sei vorab deren Herkunft aus Stadtklöstern bzw. aus Klöstern im „contado“ betrachtet. Von den 24 untersuchten Hauptaltarretabeln aus Klosterkirchen wurde nur die Hälfte tatsächlich für Kirchen in Florenz (37%) und dessen Umland (17%) geschaffen, die übrigen (46%) waren für südtoσκanische und umbrische Klöster bestimmt. In Florenz selbst besaßen die meisten

⁸ Brucker untersuchte die Stabilität der Klöster und fand heraus, daß alle Neugründungen des 15. Jahrhunderts für Mönche Bestand haben, während Nonnenklöster weniger stabil waren. (Brucker, 1989, S. 52f.)

⁹ 13 dieser Retabel aus Pfarrkirchen standen auf Hochaltären, sieben auf Nebenaltären, in einem Fall ist der Altartypus nicht bekannt. Die Retabelgruppe ist insgesamt zu klein und gleichzeitig auch zu heterogen, als daß man daraus allgemeine Schlüsse ziehen könnte.

großen Konventskirchen hingegen noch ihre Hochaltarretabel aus dem Trecento.¹⁰ Lediglich zwei der großen innerstädtischen Florentiner Konvente ersetzten ihre Hochaltarretabel im Quattrocento durch ein Retabel mit narrativer Predella, das Kamaldulenserstammhaus Santa Maria degli Angeli und die auf Betreiben von Cosimo de' Medici den Dominikaner-Observanten übereignete ehemalige Silvestrinerkirche San Marco. Bezeichnenderweise wurden diese beiden Hochaltarretabel von Malermönchen des jeweiligen Konvents geschaffen, dem Kamaldulenser Lorenzo Monaco und dem Dominikaner Fra Angelico. Beide entstanden innerhalb der ersten Hälfte des Quattrocento.¹¹ Die übrigen Hochaltarretabel mit narrativer Predella entstanden für kleinere Konvente.¹² War von den untersuchten Hochaltarretabeln nur gut ein Drittel tatsächlich für Klöster in Florenz geschaffen worden, so sind dies von den Nebenaltarretabeln ungefähr zwei Drittel.¹³ Weitere 10 % entstanden für Konvente in unmittelbarer Umgebung von Florenz. Die verbleibenden 15 Nebenaltarretabel stammen aus Konventen in der übrigen Toskana und in Umbrien.¹⁴

Von den 79 Retabeln des Corpus aus Klosterkirchen entstanden knapp zwei Drittel für Bettelorden und ein weiteres Fünftel für Eremitenorden, die aus benediktinischen Reformbewegungen hervorgegangen waren. Zu den Mendikanten zählen der Predigerorden der Dominikaner sowie der Franziskaner-Orden, die beide Anfang des 13. Jahrhunderts entstanden waren. Zu diesen kamen Mitte des 13. Jahrhunderts zwei weitere sogenannte große Bettelorden hinzu, und zwar die Augustiner-Eremiten, die aus einem Zusammenschluß verschiedener italienischer Eremitengemeinschaften hervorgegangen waren und die Karmeliter, die sich

¹⁰ Badia, Giotto / Santa Maria dei Servi, Taddeo Gaddi / Ognissanti, Giovanni da Milano / Santa Felicità, Niccolò di Pietro Gerini / Santa Croce, Ugolino da Siena / Santa Maria Novella, Ugolino da Siena.

¹¹ Lorenzo Monaco malte im Jahr 1414 die *Santa Maria degli Angeli-Marienkronung* (Nr. 10), Fra Angelico zwischen 1438 und 1440 den *San Marco-Hochaltar* (Nr. 49). Auch für die Benediktinerinnen von Sant' Ambrogio entstand in der ersten Jahrhunderthälfte ein neues Hochaltarretabel mit narrativer Predella, von der jedoch nur noch eine Tafel erhalten ist. Das Retabel, auf dessen Haupttafel eine Marienkronung dargestellt ist, wurde im Jahr 1439 von Francesco Maringhi bei Fra Filippo Lippi in Auftrag gegeben. Die letzte Zahlung für dieses Retabel erfolgte erst im Jahr 1447. (Haupttafel heute: Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 8352; die einzige erhaltene Predellentafel mit dem Bienenwunder des Ambrosius heute: Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 95B) Zu diesem Retabel siehe: Borsook, 1981, S. 148–202, insbesondere: S. 158–170.

¹² Diese kleineren Konvente, die ihre Hochaltäre im Quattrocento mit Retabeln mit erzählender Predella ausstatten ließen, waren die Filiale von Santa Maria degli Angeli, San Benedetto fuori della Porta a Pinti (Nr. 5), die Jesuiten in San Giusto alle Mura (Nr. 86), die Olivetaner in Santa Lucia de' Magnoli (Nr. 54), die regulierten Augustinerchorherren von San Barnaba (Nr. 92) sowie die Frauenklöster der Augustinerinnen von Sant' Elisabetta delle Convertite (Nr. 101) und der Benediktinerinnen von San Niccolò in Cafaggio (Nr. 39).

¹³ 33 von 53.

¹⁴ Davon jeweils drei aus Cortona und aus Perugia.

ebenfalls aus einer Eremitengemeinschaft entwickelt hatten.¹⁵ Außer den Retabeln für diese großen Bettelorden, die den Hauptanteil ausmachen, sind im Corpus jedoch auch Altarwerke aus den Kirchen sogenannter kleinerer Bettelorden vertreten. Zu letzteren zählen die Serviten,¹⁶ die Hieronymiten von der Kongregation von Fiesole sowie die Jesuiten.¹⁷

Von den benediktinischen Reformorden treten vor allem die Vallombrosaner und die Kamaldulenser innerhalb des Corpus hervor.¹⁸ Des Weiteren sind Retabel aus Kirchen der Olivetaner, Silvestriner und der Coelestiner im Corpus vertreten.¹⁹

Aufgrund der signifikanten Häufung von im Corpus enthaltenen Retabeln in den Kirchen der genannten Bettel- und Eremitenorden, werden diese Retabel im folgenden eingehend untersucht. Die wichtigsten Altargruppen und Einzelaltäre werden genauer auf die Abhängigkeit ihrer Ikonographie vom jeweiligen Orden hin betrachtet. Dabei stellt sich die Frage, inwieweit bei den einzelnen Orden eine Ordensikonographie im Vordergrund stand und inwieweit die Stifter in den einzelnen Orden ihre persönliche Ikonographie einbringen konnten. Um die Rolle der Predella in diesem Interessensgeflecht zu erfassen, ist eine genaue ikonographische Analyse einzelner Retabelprogramme erforderlich. In diesem Zusammenhang ist, wie sich zeigen wird, der Altartypus von entscheidender Bedeutung.

4.1. Retabel aus Bettelorden

4.1.1. Retabel aus Dominikaner-Kirchen

Dominikaner statteten ihre Hochaltäre nur in Ausnahmefällen mit Retabeln aus, die eine erzählende Predella besitzen. Die beiden im Corpus enthaltenen dominikanischen Retabel, die sicher von Hochaltären stammen, sind Fra Angelicos zwischen 1424 und 1426 gemalter *San*

¹⁵ Zu den Retabeln aus den Kirchen der großen Bettelorden, der Augustiner-Eremiten, Dominikaner und Franziskaner, siehe: Tabelle 31: Katalog der Retabel aus Bettelordens-Kirchen. Aus einer Karmeliter-Kirche ist nur ein einziges Retabel im Corpus enthalten, das *Pisa-Retabel* von Masaccio (Nr. 25).

¹⁶ Die Serviten waren in den 1230er Jahren aus einer Florentiner Bußbruderschaft hervorgegangen. Aus einer Servitenkirchen stammt nur ein einziges Nebenaltarretabel des Corpus, und zwar das *Barbara-Retabel* von Cosimo Rosselli (Nr. 75), von dem jedoch nicht alle Predellentafeln erhalten sind, weshalb es in der folgenden Analyse nicht berücksichtigt wird.

¹⁷ Siehe: Tabelle 30: Katalog der Retabel aus Bettelordens-Kirchen.

¹⁸ Siehe: Tabelle 31: Katalog der Retabel aus Vallombrosaner-Kirchen und Tabelle 33: Katalog der Retabel aus Kamaldulenser-Kirchen.

¹⁹ Aus Olivetaner-Kirchen stammen das *San Bartolomeo alle Sacca-Polyptychon* von Andrea di Giusto (Nr. 27) und das *Lucia-Retabel* von Domenico Veneziano (Nr. 54). Die *Cortona-Marienkronung* (Nr. 2) war hingegen für eine Silvestriner-Kirche bestimmt und die *San Giovannino-Natività* (Nr. 43) für eine

Domenico-Hochaltar aus Fiesole (Nr. 21) sowie der in den Jahren 1438 bis 1440 entstandene *San Marco-Hochaltar* desselben Meisters (Nr. 49).²⁰ Bei beiden handelt es sich jedoch um Sonderfälle. So ist die Predellendarstellung des *San Domenico-Hochaltars* aus Fiesole nicht im eigentlichen Sinne narrativ, vielmehr repräsentiert sie den Auferstandenen in der Glorie, umgeben von den himmlischen Scharen. In dieses eschatologische Programm ist der Dominikanerorden explizit einbezogen, indem auf den beiden äußeren Predellenfeldern auch eine große Anzahl von Dominikanern als Teil der himmlischen Scharen wiedergegeben ist. Diese Botschaft des Teilhabens der Dominikaner am Himmelreich richtet sich im Chor insbesondere an die Mönche selbst, andererseits ist aber auch ein ordenspropagandistischer Zug unverkennbar.

Auf der Predella des *San Marco-Hochaltars* von Fra Angelico (Nr. 49) wird hingegen die Vita des Namenspatrons des Auftraggebers Cosimo de' Medici erzählt. Damit bricht das Retabel als einziges des gesamten Corpus mit der Regel, der zufolge auf dem Hochaltar stets die Vita des Kirchenpatrons und Titelheiligen des Hochaltars darzustellen war. Auf diese Weise hat sich Cosimo de' Medici auf dem Hauptaltar „seiner Klosterkirche“ in einmaliger Weise verewigen lassen. Eine Erklärung hierfür bietet nur der außergewöhnliche Einfluß und die Macht des Retabelstifters Cosimo, waren die Dominikaner-Observanten doch überhaupt erst auf sein Betreiben in den Besitz von San Marco gekommen, und zudem ließ er die

Coelestiner-Kirche.

²⁰ Im Fall der *Cortona-Verkündigung* (Nr. 44) von Fra Angelico ist höchst fragwürdig, ob sie für den Hochaltar von San Domenico in Cortona bestimmt war und erst im Jahr 1440, als das Hochaltarretabel von Lorenzo di Niccolò aus San Marco in Florenz auf dem Cortoneser Hochaltar aufgestellt wurde, auf einem Seitenaltar ihren Platz fand. Daß sich die *Cortona-Verkündigung* wenige Jahre auf dem Hochaltar befunden habe, wird nur von Fabrini überliefert (Fabrini, Narcisio, *Vita del B. Pietro Cappucci dell'Ordine dei Pred. e cen. storici sull'antico convento dei Domenicani in Cortona*, Siena 1893, S. 63, zitiert in: Orlandi, 1964, S. 56). Dessen Annahme basiert auf einer Aussage Vasaris, bei dem jedoch lediglich die Rede davon ist, Fra Angelico habe „similmente la tavola dell'altar maggiore“ gemalt. Das Thema der Verkündigung nennt Vasari nicht ausdrücklich. (Siehe Fruscoloni, in: *Ausst. Kat. Cortona 1986*, S. 10). Orlandi (Orlandi, 1964, S. 55f.) stellt hingegen die These auf, daß sowohl die *Cortona-Verkündigung* als auch die *Pala di Cortona* (Nr. 37) ursprünglich auf der Gemeindeseite des Lettners angebracht gewesen seien, ähnlich wie die Tafeln von Fra Angelico in San Domenico in Fiesole. Gegen die ursprüngliche Bestimmung der *Cortona-Verkündigung* für den Hochaltar spräche, daß die beiden anderen von Fra Angelico für dominikanische Hochaltäre geschaffenen Retabel die Madonna mit Heiligen zeigen und keine narrative Szene. Hinzu kommt, daß auch die beiden anderen Versionen des Verkündigungsthemas von Fra Angelico, die *Prado-Verkündigung* (Nr. 24) und die *Montecarlo-Verkündigung* (Nr. 32), für Nebenaltäre bestimmt waren. Die *Cortona-Marienkronung* von Lorenzo di Niccolò (Nr. 2) stand zwar seit 1440 auf dem Hochaltar von San Domenico in Cortona, war aber ursprünglich für die Silvestriner-Kirche San Marco in Florenz geschaffen worden und für letztere war auch das Retabelprogramm konzipiert worden. So sind die beiden Predellenszenen links der zentralen Epiphany-Darstellung dem dortigen Kirchenpatron Markus gewidmet, die beiden Szenen rechts hingegen Benedikt, dessen Regel die Silvestriner befolgten.

Klosteranlage und Kirche umbauen. Dieser außergewöhnlich großzügige Einsatz als Stifter und Protektor verschuf Cosimo de' Medici die Macht, den Mönchen die Bedingungen seiner Stiftung nachgerade diktieren zu können und ihnen Zugeständnisse abzurufen, die keinem anderen Stifter je gewährt worden wären.²¹

Den beiden genannten Hochaltarretabeln stehen 14 Retabel von Nebenaltären des Predigerordens gegenüber, die im Vergleich der verschiedenen Mendikantenorden die größte Teilgruppe innerhalb des Corpus darstellen.²² 12 dieser 14 Retabel von Nebenaltären stammen aus Observanten-Kirchen, ebenso wie auch die beiden überlieferten dominikanischen Hochaltar-Retabel mit narrativer Predella. Somit stammen fast 90% der im Corpus enthaltenen dominikanischen Retabel aus Observanten-Kirchen.

In den Hauptregistern der dominikanischen Retabel aus dem Corpus überwiegen Darstellungen der Madonna mit Heiligen oder *Sacre Conversazioni*²³ leicht gegenüber Szenen aus der Marien- bzw. der Christusvita.²⁴ Auf den Nebenaltären kommt in der Predella in neun von 14 Fällen ein Zyklus zur Darstellung, darunter drei zur Vita Mariens, sowie jeweils zwei zu der des Ordensgründers Dominikus und des dominikanischen Predigers Vincenzo Ferrer. Hinzu kommen je ein Zyklus zur Vita des Nikolaus von Bari und des Hieronymus. In den Predellen aus Einzelszenen, welche bei den Dominikanern erst in der 2. Hälfte des Quattrocento auftreten, ist meist eine Szene aus der Dominikus-Vita vertreten, doch gibt es auch dominikanische Retabel, bei denen dies nicht der Fall ist.²⁵

²¹ Zum *San Marco-Hochaltar* siehe oben: S. 138–140.

²² Siehe Tabelle 29: Ikonographie der Retabel aus Bettelorden.

²³ Sechs von acht dieser Madonnen mit Heiligen bzw. *Sacre Conversazioni* befinden sich auf Nebenaltären, die *Pala di Cortona* (Nr. 37), das *Guidalotti-Polyptychon* (Nr. 48), das *Chellini-Retabel* (Nr. 68), die *Pala della Purificazione* (Nr. 70), die *San Marco-Pala* (Nr. 90), die *Pala del Pugliese* (Nr. 89) und zwei weitere auf Hauptaltären, der *San Domenico-Hochaltar* (Nr. 21) und der *San Marco-Hochaltar* (Nr. 49).

²⁴ Im Corpus sind drei Verkündigungen auf dominikanischen Haupttafeln erhalten, und zwar die *Prado-Verkündigung* (Nr. 24), die *Baltimore-Verkündigung* (Nr. 33) und die *Cortona-Verkündigung* (Nr. 44) sowie zwei Marienkrönungen, die *Louvre-Marienkronung* (Nr. 40) und die *Sant'Eligio-Marienkronung* (Nr. 98) und eine Kreuzigung, die *Gavari-Kreuzigung* (Nr. 115).

²⁵ Beispielsweise werden beim *Chellini-Retabel* von Domenico di Michelino aus San Miniato al Tedesco (Nr. 68) neben den Patronen der Berufsgruppe des auftraggebenden Arztes, Cosmas und Damian, dessen Namenspatron, Johannes der Evangelist und der seines Sohnes, Thomas, dargestellt und entsprechend mit einer Szene in der Predella geehrt. Ordensheilige treten auf diesem Retabel überhaupt nicht auf. (Bernacchioni, in: *Ausst. Kat. Florenz 1992*, 3, S. 48)

Anhand der vier Retabel aus San Marco läßt sich exemplarisch eine Vielzahl von Konstellationen des Verhältnisses zwischen Auftraggeber und Orden untersuchen. So entstand der *San Marco-Hochaltar* von Fra Angelico im Auftrag des für den Konvent wichtigsten Mäzens, Cosimo de' Medici, anläßlich der Übernahme durch die Dominikanerobservanten. Im Jahr 1436 hatten letztere die Klosteranlage von den Silvestrinern auf Betreiben Cosimos übernommen, doch ist der Hochaltar das einzige Retabel, das im Zuge der Neugestaltung durch Michelozzo entstand. Die *Sant'Eligio-Marienkrönung* von Botticelli war ein Auftrag einer der großen Zünfte der Stadt, der „Arte della Seta“, der die Goldschmiede angeschlossen waren. Der Auftraggeber der *San Marco-Pala* von Domenico Ghirlandaio wurde mit dem Florentiner Wollhändler Dionigi di Chimenti di Domenico Fiorini identifiziert,²⁶ während die *Pala della Purificazione* im Auftrag einer der wichtigsten Bruderschaften für Jugendliche, der Compagnia della Purificazione e di San Zanobi, von Fra Angelicos Schüler Benozzo Gozzoli für das im Klostergarten gelegene Bruderschaftsoratorium geschaffen wurde.²⁷

Die um 1485 entstandene *San Marco-Pala*²⁸ von Domenico Ghirlandaio (Nr. 90) zeigt in Form einer Sacra Conversazione die Madonna umgeben von den neben ihrem Thron stehenden Heiligen Dionysius Areopagita und Thomas von Aquin sowie den unmittelbar vor ihr knienden Heiligen Dominikus und Papst Clemens I. Der heilige Dionysius Areopagita war ein Schüler des Apostels Paulus und wurde laut Legenda Aurea selbst in den Rang eines Apostels erhoben.²⁹ Die Heiligen Dominikus und Clemens sind in so ähnlicher Haltung dargestellt, daß

²⁶ Busse, 2001, S. 183.

²⁷ Verdier vermutete, daß die *Baltimore-Verkündigung* von Stefano d'Antonio (Nr. 33) ebenfalls aus San Marco stamme und mit dem Werk, das von Cante di Perino Compagni im Jahr 1427–1428 in Auftrag gegeben wurde, identisch sei. (Verdier, in : Ausst. Kat. Baltimore 1962, S. 4) Diese Ansicht wurde von Zeri wohl zurecht wieder verworfen und danach auch nicht erneut aufgegriffen. (Zeri, 1976, S. 32–35)

²⁸ Seit Küppers wurde die *San Marco-Pala* fälschlicherweise für das Retabel von Santa Maria in Monticelli gehalten, was Holst widerlegte. (Holst, 1974, S. 20 Anm. 46) Laut Venturini (Venturini, 1996, S. 163 Anm. 3) befand sich das Retabel ursprünglich auf dem San Tommaso d'Aquino Altar unter dem Patronat der Ricci an der Trennwand zwischen dem Bereich der Männer von dem der Frauen. (Dazu: Teubner, 1979, S. 247, 250). Bei Vasari wird in der Vita Ghirlandaios „in S. Marco al tramezzo della chiesa un'altra tavola“ erwähnt. (Vasari, 1568 (ed. Bettarini / Barocchi), Bd. 3, 1971, S. 479) Busse vermutet, daß die Ricci diesen Altar von den Fiorini übernahmen. (Busse, 1999, S. 187f.) Ikonographisch passender als für einen Thomas von Aquin geweihten Altar wäre das Retabel für einen Dominikus-Altar, da der Titelheilige üblicherweise auf dem Ehrenplatz zur Rechten der Madonna dargestellt wurde. An dieser Stelle ist im Fall der *San Marco-Pala* der Ordensgründer abgebildet, der zudem in direktem Kontakt zum Christuskind steht, während Thomas von Aquin zur Linken der Madonna am Retabelrand wiedergegeben ist und somit von den vier dargestellten Heiligen die hierarchisch niedrigste Position einnimmt.

²⁹ Dionysos Areopagita wurde von Paulus zum Christentum bekehrt, war Bischof von Athen, wo er seinerseits viele Menschen bekehrte und wurde von Clemens I. zur Mission nach Frankreich ausgesandt. (Legenda Aurea, S. 606–609) In der 2. Hälfte des Quattrocento übersetzte zudem Marsilio Ficino die Schriften des Pseudo-Dionysos, der damals noch für den Paulus-Schüler Dionysos Areopagita gehalten wurde. Dessen

sie fast spiegelbildlich aufeinander bezogen erscheinen. Dieser bildlichen Angleichung entspricht eine Parallele in der Vita der Heiligen bezüglich ihrer Amtseinsetzung: Clemens³⁰ wurde von Petrus zu dessen Nachfolger auf dem Papstthron³¹ und der Ordensgründer ebenfalls von den Apostelfürsten zu deren Nachfolger in der Predigt und Mission erhoben. Im Kern geht es bei dieser Darstellung um die dominikanische „traditio“, wobei Clemens sich zum Betrachter umwendet, um diesen ausdrücklich auf die enge Beziehung zwischen dem Ordensgründer und dem Christuskind hinzuweisen. Darüber hinaus ist in diesen beiden Figuren ein Echo auf die Darstellung des Ärztebrüderpaars Cosmas und Damian auf dem *San Marco-Hochaltars* von Fra Angelico (Nr. 49) zu sehen, die dort nicht nur kompositionell an derselben Stelle wiedergegeben, sondern zudem die heiligen Patrone des Auftraggebers Cosimo de' Medici sind. Diesem Vorbild eiferte Dionigi di Chimenti di Domenico Fiorini nach. Clemens, der Patron des Vaters des Stifters, wendet sich zum Betrachter um und sieht letzteren direkt an, ebenso wie Dionysius Areopagita, der auf der Ehrenseite, zur Rechten der Madonna stehende Namenspatron des Stifters selbst, während Dominikus, der heilige Patron des Onkels des Stifters, vor dem Christuskind kniet und dessen Segen empfängt. Diese drei auf einer Diagonale angeordneten Heiligenfiguren lassen sich also familiendynastisch deuten, während der Orden durch seinen Gründer Dominikus und durch einen seiner wichtigsten Theologen, Thomas von Aquin, repräsentiert wird,³² die kompositorisch ebenfalls durch eine Diagonale verbunden sind. Indem sich die Blicke der beiden Ordensheiligen aufeinander beziehen und auf dem gemeinsamen „Betrachtungsgegenstand“, dem Christuskind, treffen, gewinnt deren Blickachse eine tiefere Bedeutung.

Die Predella der *San Marco-Pala* zeigt zu jedem der genannten Heiligen eine repräsentative Szene und in der Mitte eine Darstellung des Schmerzensmanns. Busse sieht in letzterer das klare Vorbild des *San Marco-Hochaltars* von Fra Angelico, und deutet dies als weiteres Element der Nachahmung „des Habitus der Herrscherfamilie“ von Seiten des Retabel-

Schriften waren eine wichtige Quelle für den Neoplatonismus, weshalb diese ikonographische Wahl besonders passend für eine mediceische Kirche wie San Marco erscheint. Venturini sieht in der Darstellung von Dionysos Areopagita und Thomas von Aquin zu Seiten der Madonna die beiden damals möglichen philosophischen Richtungen vertreten, sich mit der christlichen Religion auseinanderzusetzen, die neoplatonische und die aristotelisch-thomistische. (Venturini, 1996, S. 163 Anm. 3) Um jedoch über die tatsächlich beabsichtigten philosophischen Aussagen des Retabelprogramms nähere Angaben machen zu können, müsste über den Auftraggeber des Werks mehr bekannt sein als dessen Familienstammbaum.

³⁰ Clemens war vor seiner Bekehrung durch Barnabas Philosoph. (Legenda Aurea (ed. Benz), 1999, S. 695)

³¹ Legenda Aurea (ed. Benz), 1999, S. 699.

³² Busse, 1999, S. 190f.

stifters.³³ Die Darstellung eines Schmerzensmanns in der Predellenmitte war jedoch in dieser Zeit so gängig, daß darin allein noch kein Element der Nachahmung gesehen werden kann. Vergleicht man die beiden Darstellungen, so fallen gewichtige Unterschiede auf. Auf der späteren Predella entfallen nämlich die expliziten Verweise auf den Meßritus.³⁴ Christus ist nicht mehr ganzfigurig dargestellt wie bei Fra Angelico, sondern das Thema ist wieder konventionell aufgefaßt, indem Christus, wie für den Bildtypus dieses Andachtsbildes typisch, als Halbfigur in der charakteristischen, ambivalenten Haltung im Sarkophag „sitzend“ wiedergegeben ist. Zu der konventionellen Erscheinung der Darstellung von Bartolomeo di Giovanni tragen auch die beiden Klagefiguren in ihren stereotypen Klageposen bei.

In der Predellenszene unterhalb von Clemens ist dessen Visionsbild eines Lamms, durch das dem Heiligen eine verborgene Quelle gewiesen wurde, dargestellt. Infolge dieses Wunders wurden so viele Menschen bekehrt, daß es zu Massentaufen und zur Errichtung von 75 Kirchen innerhalb eines einzigen Jahres kam.³⁵ Auf diese Kirchenbauten wird in der Predellenszene durch die Darstellung einer Bauhütte angespielt. Als repräsentative Episode aus der Vita des Dominikus ist hingegen das Wunder der Erweckung des Napoleone Orsini ausgewählt,³⁶ dem ein Dominikanermönch, der sich betend dem Heiligen zuwendet, als Zeuge beiwohnt. Damit ist die wunderwirkende Kraft des Heiligen unter Beweis gestellt, die auf seiner Fürbitte bei der Madonna beruht. Eben diese Fürbitte ist auf der Haupttafel dargestellt und darauf weist Clemens den Betrachter durch seinen Zeigegestus auch hin. Der zweite Dominikaner-Heilige, der auf diesem Retabel geehrt wird, ist Thomas von Aquin. In der zugehörigen Predellenszene ist er als Lehrer „in cathedra“ zu sehen. Seinen Ausführungen folgen ein Mönch und ein Jurist, die flankierend auf einer umlaufenden Bank sitzen, während auf dem Boden, von dem Lehrenden abgewandt, drei orientalisierend dargestellte ältere Männer sitzen und schlafen, der mittlere mit Melancholiegestus.³⁷ Auf der Haupttafel weist Thomas von

³³ Busse, 1999, S. 220.

³⁴ Zu den Verweisen auf den Meßritus in Fra Angelicos Bildfindung siehe im Kapitel zu Darstellungen des Schmerzensmanns, S. 168.

³⁵ *Legenda Aurea* (ed. Benz), 1999, S. 701.

³⁶ Der Kardinal im Hintergrund der Szene muß der Onkel von Napoleone Orsini, Stephanus, Kardinal von Fossa Nova sein.

³⁷ Die drei zeigen große Ähnlichkeit mit der Darstellung der besiegten Ketzer Arius, Sabellius und Averroes, die im Fresko von Andrea di Giusto in der Spanischen Kapelle im Stammhaus der Dominikaner, Santa Maria Novella zu Füßen des Thomas von Aquin sitzen. (Busse, 1999, S. 221f.) Mit demselben Melancholiegestus, von der Quelle der Erlösung bzw. Erkenntnis abgewandt, wurde auch Joseph häufig in Darstellungen der Geburt Christi oder der Anbetung der Könige wiedergegeben. Siehe oben: Kapitel zur Geburt Christi, S. 50f.

Aquin die offenen Seiten eines Buchs vor, auf denen eine Stelle aus den Sprüchen, und zwar bezeichnenderweise aus der zweiten Personifizierung der Weisheit, zu lesen ist. Diese Stelle hatte Thomas von Aquin an den Anfang seiner „Summa contra Gentiles“ gestellt.³⁸ Das Zitat betont nochmals das Ordensideal des Wissenserwerbs als Mittel zum Sieg über die Häresie. Die Illustration dazu bietet die zugehörige Predellenszene.

Ebenfalls aus dem Laienbereich der Kirche von San Marco stammt Botticelli's, in den Jahren 1490–92 entstandene *Sant'Eligio-Marienkrönung* (Nr. 98). Dieses Retabel stand ursprünglich auf dem Altar der Zunftkapelle der Arte della Seta, der Cappella di Sant'Eligio oder Sant'Alò, die sich an der Fassadenwand links neben dem Eingang befand. Auf der Haupttafel stehen dem Betrachter in der unteren, irdischen Bildzone vier imponierende Heiligenfiguren vor einer Fernlandschaft gegenüber. In der klar davon getrennten himmlischen Sphäre, die als gleichermaßen perspektivisch aufgefaßte Himmelslandschaft aus Wolken und einem Blumentepich dargestellt ist, krönt Gottvater die vor ihm auf derselben Wolkenbank sitzende Maria.

Von den vier dargestellten Heiligen fällt die Gestalt des links außen stehenden Johannes aus der Reihe. Emphatisch reckt er einen Arm empor, während er mit der anderen Hand dem Betrachter sein aufgeschlagenes Buch entgegenhält. Im Gegensatz zu Hieronymus schaut er nicht auf die Krönungsszene, sondern auf einen unbestimmten Punkt in die Höhe, wodurch Botticelli zum Ausdruck bringt, daß der Evangelist gerade seine apokalyptische Vision erlebt, die er in der zugehörigen Predellenszene in der Bergeinsamkeit von Pathmos niederschreibt. Der Evangelist war der heilige Patron der auftraggebenden Zunft der Arte della Seta. Auf derselben Bildebene am rechten Bildrand steht Sant'Eligio, der Patron der Goldschmiede, die der Zunft der Arte della Seta angeschlossen waren. Der heilige Bischof ist würdig in prächtigem Ornat wiedergegeben, in der einen Hand hält er seinen Bischofsstab, ein Meisterwerk der Goldschmiedekunst als Verweis auf die Auftraggeber. Eligius zugeordnet ist eine Predellenszene, die zwei populäre Episoden aus der Vita des heiligen Bischofs und Konfessors verbindet. Einmal mußte er ein widerspenstiges Pferd beschlagen, dem er kurzerhand das ganze Bein abtrennte, es beschlug und auf wundersame Weise wieder ansetzte. Ein anderes Mal

³⁸ Covi, 1986, S. 651, 656. Dort heißt es: „Denn Weisheit bewegt meinen Mund; doch Frevel ist meinen Lippen ein Abscheu. Gerecht sind die Worte meines Mundes; nichts Verdrehtes oder Falsches ist darin. Dem Einsichtigen sind sie allesamt recht, und denen richtig, die Erkenntnis gefunden.' Nehmt meine Weisung lieber als Silber an; begehrenswerter als Gold sei Erkenntnis! Ja, Weisheit ist besser als Korallen; alle Kostbarkeiten wiegen sie nicht auf.“ (Sprüche 8, 7–11)

wollte ihn der Teufel in Frauengestalt versuchen, doch hielt der Heilige dieser die Nase mit einer glühenden Zange zu, und zwang den Teufel auf diese Weise, sich zu erkennen zu geben.

Die beiden in der Mitte unter der Marienkrönung stehenden Heiligen sind zwar keine dominikanischen Ordensheiligen, werden aber durch die Auswahl der Predellenszenen eng mit dem Orden der Dominikaner verbunden. Es handelt sich um Augustinus, der in der Predella im „studiolo“ schreibend dargestellt ist und um Hieronymus, der in der Predella als Büsser in der Wüste erscheint. Die beiden Kirchenväter verkörpern die Ordensideale der dominikanischen Observanz, die Gelehrsamkeit und die Buße, und sind zudem für die Entwicklung des Dogmas der leiblichen Himmelfahrt Mariens im 15. Jahrhundert von großer Bedeutung gewesen.³⁹ Zwischen Augustinus und Hieronymus wird innerhalb der Predella ein weiterer Bezug hergestellt, ist doch in der Szene im „studiolo“ der Moment abgebildet, in dem Augustinus vom Tod des Hieronymus erfährt.⁴⁰ Dieser übernatürliche Vorgang wird jedoch nur in Form des in das „studiolo“ einfallenden, goldenen Lichts versinnbildlicht und nicht als Visionsbild des Augustinus für den Betrachter visualisiert.

Sowohl in Botticellis *Sant'Eligio-Marienkrönung* als auch auf Ghirlandaios *San Marco-Pala* sind die Patrone der Auftraggeber prominent dargestellt, seien es die Namens- oder die Zunftpatrone. Es kommen jedoch nicht zwangsläufig Ordensheilige im Hauptregister zur Darstellung. Die Predellenszenen sind so ausgewählt, daß die dominikanische „traditio“, das direkte Anknüpfen an das apostolische Ideal in Form von Predigt und Bekehrung bzw. Ketzerbekämpfung, betont wird. Mittel zu diesem Zweck ist bei den Dominikanern das Studium, das ebenfalls in den Predellenszenen, wo irgend möglich, bildlich gefaßt wird. Selbst wenn dem Stifter durch die Darstellung seines eigenen Namenspatrons oder durch die eines Familienmitglieds ein Zugeständnis gemacht wird, so wird zumindest für die zugehörige Predellenszene eine Episode ausgewählt, die diese dominikanischen Topoi betont.

Während die *San Marco-Pala* von Domenico Ghirlandaio und die *Sant'Eligio-Marienkrönung* ständig einem breiten Publikum zugänglich waren, war der *San Marco-Hochaltar*

³⁹ Beiden schrieb man entsprechende Texte zu, dem Pseudo-Hieronymus die „Epistola IX ad Eustochium et Paulam de Assumptione Beatae Mariae Virginis“ und dem Pseudo-Augustinus das „Liber de Assumptione Beatae Mariae Virginis“. (Siehe hierzu: Os, 1969, S. 149f.; Caneva, 1990, S. 41f.)

⁴⁰ Caneva, 1990, S. 46, 50 Anm. 40.

von Fra Angelico für Laien meist nur durch eine Tür in dem mindestens 3,5 Meter hohen Lettner⁴¹ sichtbar. Es gab nur drei Zeitpunkte, an denen diese Tür geöffnet wurde, und zwar erstens anlässlich der jede Nacht stattfindenden Prozession der Mönche vom Chor zu einem Marienaltar in der Unterkirche, während der sie eine Marienhymne sangen, zweitens bei der Elevation der Hostie im Verlauf der Messe und drittens zur Austeilung der Kommunion.⁴² Nur bei diesen Gelegenheiten konnten sich Laien so weit dem Hochaltar nähern, daß sie die Predellenszenen erkennen konnten. Die dortigen Darstellungen richteten sich folglich in erster Linie an die Mönche selbst. Daß hier in Abweichung von dominikanischer Tradition eine narrative Predella auf einem Hochaltar erscheint und in Abweichung von dominikanischer Ikonographie sogar die Vita des Namenspatrons des Stifters, Cosimo de' Medici dargestellt wurde, kann gar nicht hoch genug bewertet werden. Die Mönche wurden auf diese Weise stets im Zentrum ihres Chores und ihrer Liturgie an ihren Gönner erinnert und implizit an die diesem schuldigen Gebete für dessen Seelenheil.

Das zweite nur halböffentliche Retabel im Klosterkomplex von San Marco ist die *Pala della Purificazione*, die Benozzo Gozzoli für die Compagnia della Purificazione e di San Zanobi schuf (Nr. 70). Der Auftrag für das Retabel erging, als im Jahr 1461 das allgemeine Bruderschaftsverbot von 1458 wieder aufgehoben wurde.⁴³ Cosimo de' Medici ließ dieser Jugendbruderschaft ein eigenes Oratorium im 2. Kreuzgang von San Marco errichten.⁴⁴ In den Statuten der Compagnia, die der Unterrichtung von Jugendlichen in christlichem Lebenswandel diente, war die Feier bestimmter Kirchenfeste festgelegt, und zwar zu Purificatio sowie an den Festtagen des ersten Florentiner Bischofs Zenobius, der Apostelfürsten Petrus und Paulus, des Stadtpatrons Johannes dem Täufer und des heiligen Brüderpaars Cosmas und Damian. Darüber hinaus war jeden zweiten Sonntag im Monat eine Messe für die Comune von Florenz zu feiern.⁴⁵ Auf der Haupttafel der *Pala della Purificazione* thront die Madonna zwischen den stehenden Heiligen Zenobius und Johannes dem Täufer zu ihrer Rechten sowie Petrus und Dominikus zu ihrer Linken, während vor den Stufen des Throns links Hieronymus und rechts Franziskus knien. Nur den stehenden Heiligen ist jeweils eine Szene auf der Predella gewidmet. Deren Mittelszene gibt das Ereignis wieder, das der Compagnia den Namen gab, die

⁴¹ Teubner, 1979, S. 251.

⁴² Hood, 1993, S. 46.

⁴³ Cole Ahl, 2000, S. 59.

⁴⁴ Zur Lage und Rekonstruktion des Bruderschaftsoratoriums siehe: Matchette, 2000, S. 74–101.

⁴⁵ Cole Ahl, 2000, S. 47, 55.

Purificatio Mariens, deren Feier mit einer prächtigen Prozession seit 1416 als Hauptfest im Florentiner Dom begangen wurde. Zudem war Purificatio auch ein speziell von den Dominikanern begangenes Fest. Für den der Dominikaner-Observanz angehörenden Florentiner Bischof Sant'Antonino, der der Bruderschaft 1444 ihre Statuten gab, war es eines der vier wichtigsten Feste im Kirchenjahr.⁴⁶ Daß diese Szene in eine aus Einzelszenen bestehende Predella eingebunden war und dort zudem im Zentrum auftrat, ist einmalig und nur mit deren besonderer Bedeutung für die auftraggebende Compagnia zu erklären.

Ebenso wie die *San Marco-Pala* von Domenico Ghirlandaio ist auch die *Pala della Purificazione* nach dem Vorbild des *San Marco-Hochaltars* gestaltet. Doch nehmen auf dem Bruderschaftsaltar Hieronymus und Franziskus die Stelle ein, die auf dem Hochaltar die Medici-Heiligen Cosmas und Damian innehaben. Hieronymus' Anwesenheit erklärt sich damit, daß der Büsser und Kirchenvater Patron der Geißelbruderschaft war, der die Compagnia della Purificazione bis 1444 unterstand.⁴⁷ Franziskus demutsvolles Knien gilt zwar in erster Linie der Madonna, aber auch dem heiligen Petrus. Letzteres hat seine Bedeutung, insofern den beiden Gründern der Mendikanten-Orden ihr Apostolat von dem Apostelfürsten übertragen worden war. Zudem waren beide von der Madonna dem zürnenden Christus als Streiter für den Glauben anempfohlen worden.⁴⁸ Zur Linken der Madonna kommt somit die Ordenspropaganda zum Ausdruck, während auf der Ehrenseite zu ihrer Rechten diejenigen Heiligen dargestellt sind, die direkt mit der Geschichte der Compagnia verbunden sind, neben dem bereits erwähnten Hieronymus, der Altar- und Stadtpatron Zenobius, sowie der Stadtpatron Johannes der Täufer. Auf dem Pluviale von Zenobius sind neutestamentarische Szenen in illusionistisch gemalter Paramentenstickerei wiedergegeben. Die Szenen auf dem rechten Saum zeigen von unten nach oben die Verkündigung an Joachim, die Mariengeburt, den Tempelgang Mariens sowie neben dem Pektorele die Marienhochzeit. Auf dem linken Saum setzt sich die Erzählung von oben nach unten fort mit den Szenen der Verkündigung an Maria, der Natività, dem 12-jährigen Christus im Tempel sowie der Berufung Petri mit dem wunderbaren Fischzug im Hintergrund. Insbesondere die letzten beiden sind vor dem Hintergrund der Selbstdarstellung des Dominikanerordens zu lesen. Der 12-jährige Christus ist mit dem typischen Disputationsgestus wiedergegeben. Predigend überzeugt er seine Kritiker und

⁴⁶ Cole Ahl, 2000, S. 53, 56.

⁴⁷ Cole Ahl, 2000, S. 62.

⁴⁸ Siehe im Kapitel zu Franziskus.

die Zweifler, die Alten. Dies ist der ideale Anknüpfungspunkt für das Selbstverständnis des Predigerordens. Die direkte Apostelnachfolge des Ordens, die sich in Predigt und Mission ausdrückt, wird in der untersten Szene, dem wunderbaren Fischzug, demonstriert. Da die letztgenannten Szenen neben der Darstellung der Verkündigung die am besten lesbaren sind, wurde auf die Vermittlung genau dieser Inhalte offenbar besonderer Wert gelegt. Im Fall der *Pala della Purificazione* wird kein Buch mit lesbarer Schrift von einem Ordensheiligen präsentiert wie bei der *San Marco-Pala* und dem *San Marco-Hochaltar*. Die auf den Orden bezogene Botschaft wird hier vielmehr durch die Repräsentation der entsprechenden Ordensheiligen und in Form der Bilderzählung auf dem Pluviale vermittelt. Das inhaltliche Beziehungsgeflecht auf diesem Retabel ist jedoch noch vielfältiger. So erweckte Zenobius der Legende nach bei der Prozession am Festtag von Peter und Paul einen Jungen, was in der *Pre-della* dargestellt ist, und genau an diesem Festtag übergab Cosimo de Medici im Jahr 1444 das neue Oratorium an die Confraternità.⁴⁹

Dem Oratorium der Compagnia, dessen Altar die *Pala della Purificazione* schmückte, war ein Raum vorgelagert, der eine von zwei Skriptorien flankierte Kapelle beinhaltete.⁵⁰ Wie der Hochaltar von San Marco, so war auch diese Kapelle den Heiligen Cosmas und Damian geweiht. Das Retabel dieser Kapelle war wie der *San Marco-Hochaltar* eine Stiftung Cosimo de' Medicis, dessen Namenspatrone es auch zeigte.⁵¹ Das Bruderschaftsoratorium und die angeschlossene Cosmas und Damian-Kapelle waren am Festtag des heiligen Ärztebrüderpaars für jederman zugänglich.⁵² Auf diese Weise gab Cosimo seiner Rolle als Stifter, für dessen Seelenheil die Compagnia laut Statuten zu beten hatte,⁵³ nachdrücklich Ausdruck, denn jeder, der in die Bruderschaftsräume gelangen wollte, mußte diese Kapelle passieren und wurde auf diese Weise stets an den Stifter erinnert. Die *Pala della Purificazione* entstand im Gegensatz zu dem genannten Cosmas und Damian-Retabel im Auftrag der Compagnia und wurde aus deren eigenen Mitteln finanziert. Dies fand seinen Niederschlag darin, daß auf den Postamenten der Seitenpilaster des heute verlorenen Retabelrahmens jeweils zwei „fanciulli“

⁴⁹ Cole Ahle, 2000, S. 63, 73 Anm. 116.

⁵⁰ Die Skriptorien deuten auf die Nutzung als „scuola“ für die jugendlichen Mitglieder der Bruderschaft hin, was in bestem Einklang steht mit dominikanischer Doktrin. (Matchette, 2000, S. 78f.)

⁵¹ Matchette, 2000, S. 76f.

⁵² Cole Ahl, 2000, S. 57.

⁵³ „Intendiamo sempre si laude Iddio nelle nostre tornate e prieghisi iddio pel sopra detto Chosimo che gli conceda gratia di questo bene che ci ha facto che gli meriti in vita eterna e chosi sia.“ (Cole Ahl, 2000, S. 66 Anm. 4, Transkription aus den Bruderschaftsstatuten)

dargestellt waren, die in das für die Compagnia typische, weiße Gewand gekleidet waren und einen Kranz aus Ölzweigen auf dem Kopf trugen. Sie hielten jeweils ein Wappenschild mit dem Monogramm der Confraternità „P[urificatio] S[anctae] M[ariae]“. ⁵⁴ Diese Tafeln muß man sich wohl ähnlich vorstellen wie die von Putten getragenen Wappenschilder der Corbinelli auf deren Trinitätsretabel in Santo Spirito (Nr. 104).

Einmalig ist die Überlieferungslage der Ausstattung der Gründungskirche der dominikanischen Observanzbewegung in der Diözese Florenz, San Domenico in Fiesole, ⁵⁵ denn alle drei ursprünglich in dieser Kirche aufgestellten Retabel sind erhalten. Wie alle Bettelordenskirchen besaß auch San Domenico eine halbhohe Trennmauer zwischen Laienbereich und Mönchschor. Auf der dem Laienbereich zugewandten Seite dieses Lettners war rechts und links des Durchgangs zum Mönchschor je ein Retabel aufgestellt, und zwar die *Louvre-Marienkronung* (Nr. 40) und die *Prado-Verkündigung* (Nr. 24), beide von Fra Angelico. In der Mitte des Mönchschor stand ein weiteres Werk des Malermönchs, der *San Domenico-Hochaltar* (Nr. 21), das erste Retabel, das Fra Angelico für die Kirche seines Klosters schuf. Es wird von der jüngeren Forschung auf die erste Hälfte der 1420er Jahre datiert. ⁵⁶ Auf der Mitteltafel dieses ehemaligen Pentaptychons thront die Madonna. Zu ihrer Rechten sind Thomas von Aquin und Barnabas dargestellt, zu ihrer Linken Dominikus und Petrus Martyr. Das einzige Zugeständnis an den Stifter ist die Aufnahme des Namenspatrons von Barnaba degli Agli in den Kreis dieser Heiligen, während die übrigen drei Heiligen eine dominikanische Trias darstellen. Einmalig in ihrem Programm ist die Predella dieses Retabels. Auf der mittleren der fünf Tafeln erscheint Christus als Auferstandener mit Kreuzesfahne und Segensgestus umgeben von Engelschören. Eine konkrete biblische Szene ist hier jedoch nicht gemeint. Die übrigen Predellentafeln zeigen die himmlischen Scharen in streng hierarchischer

⁵⁴ Cole Ahl, 2000, S. 60f.

⁵⁵ Der Generalvikar der dominikanischen Observanz von Italien, Giovanni Domenici, gründete den Konvent von San Domenico in Fiesole, dessen Grundsteinlegung im Jahr 1406 erfolgte. Unter den ersten Mönchen des neu gegründeten Konvents befanden sich Antonino Pierozzi ebenso wie Fra Angelico und dessen Bruder Benedetto, die alle gerade ihr Noviziat in San Domenico in Cortona absolviert hatten. Durch eine testamentarische Verfügung des Florentiner Kaufmanns Barnaba degli Agli wurde der Ausbau der Kirche ermöglicht. Der im Jahr 1418 Verstorbene hatte seine Nachkommen und seine Zunft, die „Arte della Calimala“ zu seinen Testamentsvollstreckern erhoben und verfügt, daß die Kirche den Titel „Santi Domenico e Barnaba“ tragen sollte, daß der Konvent von Dominikaner-Observanten bewohnt werden sollte sowie, daß Kirche und Konvent mit den Familienwappen zu versehen seien. Im Jahr 1435 wurde die Kirche schließlich geweiht. (Teubner, 1975, S. 237–240)

⁵⁶ Hood, 1993, S. 65: 1425–1426; Spike, 1997, S. 84: um 1420; Bonsanti, 1998, S. 118: um 1424; Strehlke, 1998, S. 12, 116: um 1422–1423.

Gruppierung. Zur Rechten Christi sind Maria, die Apostel und andere Heilige dargestellt, zu seiner Linken alttestamentarische Figuren und weitere Heilige. Die beiden außenstehenden Bildflächen, die auf den Postamenten der Pilaster angebracht waren, zeigen hingegen Selige des Dominikaner-Ordens. Bei Aufträgen von Laien treten an genau dieser Stelle in der Regel Wappen auf, die dort Memorial- und Repräsentationsfunktion haben. Hier ist hingegen die Einbindung der Mitglieder des Dominikaner-Ordens in die Himmlischen Scharen zum Ausdruck gebracht. Dem Mönch wird auf diese Weise bei allen Chorgebeten der Lohn seiner Befolgung der Regeln der dominikanischen Observanz direkt vor Augen geführt, nämlich die Verheißung der Überwindung des Todes die von dem triumphierenden Auferstandenen in der Predellenmitte ausgeht. Diese Predellendarstellung ist auch insofern charakteristisch für den dominikanischen Kontext, als zahlreiche Heilige mit Schriften dargestellt sind, die sogar in diesem kleinen Format noch lesbar sind. Zudem sind fast alle Heilige durch eine Namensbeischrift benannt.⁵⁷ Auch auf der Haupttafel sind die drei Dominikaner-Heiligen mit Büchern und Federn wiedergegeben, womit ihr „studium“ betont ist. In dem Band von Thomas von Aquin ist der Anfang des Psalms zu lesen, dem er seine Antrittsvorlesung als Magister der Theologie in Paris im Jahr 1256 widmete.⁵⁸

Auf dem Predellenkasten stand, bevor Lorenzo di Credi das Polyptychon im Jahre 1501 zu einer Renaissance-Pala modernisierte,⁵⁹ zu Füßen des Marienthrons ein bewegliches, nicht fest mit der Predella verbundenens Sakramentstabernakel.⁶⁰ Darauf war der segnende Gottvater dargestellt und seitlich Engel in Anbetung des Sakraments, das wohl in der Mitte des Tabernakels hinter einem Türchen in einer Pyxis aufbewahrt wurde. Die Aufbewahrung des Sakraments auf dem Altar war eine Besonderheit des Dominikanerordens.⁶¹

⁵⁷ Siehe zu den einzelnen Identifizierungen: Davies, 1951, S. 12–24.

⁵⁸ Psalm 103,3. Siehe hierzu: Covi, 1986, S. 598f., Nr. 343a.

⁵⁹ Giglioli (Hg.), 1933, S. 24f. zitiert die Cronaca quadripartita, fol. 5 verso. „anno 1501 quando essendo priore frate Dominici del Mugello fu rinnovata la tribuna della cappella dell’altar maggiore: ,et tabula altaris majori renovata est et reducta in quadrum et additae picturae, aer super picturas superius et ornamenta tabulae per singularem pictorem Laurentium de Credi...“

⁶⁰ „Dipinse similmente a S. Domenico di Fiesole la tavola dell’altar maggiore, la quale, perché forse pareva che si guastasse, è stata ritoccata da altri maestri e peggiorata. **Ma la predella e il ciborio del Sacramento sonosi meglio mantenuti**; et infinite figurine, che in una gloria celeste vi si veggiono, sono tanto belle che paiono veramente di paradiso, né può, chi vi si accosta, saziarsi di vederli.“ (Vasari, 1568 (ed. Bettarini / Barocchi), Bd. 3, 1971, S. 270f.) Das Tabernakel befindet sich heute in Sankt Petersburg, Eremitage, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 283. Dazu ausführlich: Baldini, 1977, S. 236, 242 Anm. 10.

⁶¹ Hood, 1993, S. 46, 307 Anm. 6.

Die beiden Retabel auf der Laienseite des Lettners von San Domenico in Fiesole zeigen je ein Marienthema auf der Haupttafel, und zwar eine Verkündigung rechts des Durchgangs und eine Marienkrönung links davon. So lautet die Lesart Teubners von einem Eintrag in der Chronik des Konvents, der den Zustand der Kirche zur Zeit der Weihe im Jahr 1435 beschreibt.⁶² Ikonographisch viel überzeugender wäre eine umgekehrte Anbringung der beiden Altäre. Auch ließe sich der Chronikeintrag in diesem Sinne lesen, und zwar aus dem Chor kommend rechts, auf der Evangelienseite, die Verkündigung und aus dem Chor kommend links, auf der Epistelseite, die Marienkrönung.⁶³ Unter der Verkündigung ist ein Marienzyklus in der Predella wiedergegeben, in den ein Zyklus zur Kindheit Christi integriert ist, was gleichsam die auf der Evangelienseite erfolgende Verkündigung des Evangeliums während der Messe illustriert. Unter der Marienkrönung ist hingegen die Vita des Dominikus geschildert, der als direkter, von Maria und den Apostelfürsten eingesetzter Nachfolger der Apostel charakterisiert wird. Dieses Programm dokumentiert für die Laien am Exempler ihres Ordensgründers die Rolle, in der sich die Dominikaner selbst sahen. Diese Demonstration erfolgt passenderweise auf der Epistelseite, von der aus die erste der beiden Lesungen der Messe erfolgt, die in der Regel aus einem Apostelbrief stammt.

Das frühere der beiden Retabel am Lettner von San Domenico ist die *Prado-Verkündigung* (Nr. 24). Sie wird von der jüngeren Forschung überwiegend auf die Jahre zwischen 1425 und 1430 datiert,⁶⁴ während die *Louvre-Marienkrönung* erst nach 1430 datiert wird (Nr. 40).⁶⁵ Der

⁶² So zumindest Teubners Lesart der ältesten erhaltenen, ab 1516 verfaßten Chronik des Konvents. (Teubner, 1975, S. 244) Es folgt Teubners Transkription des Auszugs aus der „Cronica quadripartita“ des Konvents, der den Bericht zur Weihe und die Beschreibung des Zustands der Kirche im Jahr 1435 beinhaltet: „et etiam tria altaria in dicta eccl(es)ia, altare maius sub titulo S(an)c(t)i D(omi)nici et S(an)c(t)i Barnabe ap(osto)li et altare extra chorum a dextris sub titulo an(n)u(n)tiat(e): et aliud altare simil(ite)r extra chorum a sinistris in cuius tabula e(st) i(n)coronatio b(ea)te Marie virginis ...“ (Teubner, 1975, S. 514, Nr. VI)

⁶³ Aus der Beschreibung der kurz nach 1488 erfolgten Versetzung der beiden Altäre in zwei neue, von der Familie Gaddi auf der Nordseite der Kirche erbaute Kapellen, geht hervor, daß tatsächlich die Blickrichtung vom Chor aus gemeint ist, denn wenn die Perspektive vom Kircheneingang aus gemeint ist, wird dies ausdrücklich geschrieben: „Et tunc distructa sunt duo priora altaria i(n) mediate extra choru(m): Et altare dextru(m) cum tabula an(n)u(n)tiat(e) positu(m) i(n) cappella versus coru(m) sinistru(m) i(n) parte eccl(es)ie i(n)ferioris: et altare sinistru(m) cum tabula i(n)coronate d(omi)ne n(ost)re positu(m) est i(n) cappella alia iuxta porta(m) i(n) parte sinistra i(n)tra(n)tib(us) eccl(es)iam.“ (zitiert nach Transkription von Teubner, 1975, S. 516, Nr. IX, 1)

⁶⁴ Die *Prado-Verkündigung* ist die erste Fassung dieses Themas von der Hand Fra Angelicos auf der Haupttafel eines Retabels. Sie wird in der jüngeren Forschung wie folgt datiert: Spike, 1997, S. 240: um 1430–34; Hood, 1993, S. 31: kurz vor 1430; Casciu, 1993, S. 17: um 1425; Merzenich, 1996, S. 131: 1425–30; Gordon, 1998, S. 518–519: ca. 1426; Strehlke, 1998, S. 21ff.: 1426–27; Bonsanti, 1998, S. 121–122: 1425–26.

⁶⁵ Wohl, 1980, S. 167: um 1434–35; Baldini, 1986, S. 239: um 1434–35; S. Spike, 1997, S. 118, 243: um 1434; Hood, 1993, S. 309: late 1420s or early 1430s; Strehlke, 1998, S. 24: wenige Jahre nach 1428;

Verkündigungsalter war in Dominikaner-Kirchen von besonderer Bedeutung, denn gemäß der dominikanischen Liturgie fand jede Nacht ein Offizium mit einer Prozession der Mönche vom Chor zu diesem Altar im Laienraum statt, während der der von Bernhard von Clairvaux verfaßte Marienhymnus „Salve Regina“ gesungen wurde.⁶⁶ Deshalb entspricht eine Predella mit dem Zyklus zur Marienvita hier genau der Liturgie.⁶⁷

Die dominikanische Selbstdarstellung kommt hingegen auf dem zweiten Retabel vom Lettner des Fiesolaner Klosters, der *Louvre-Marienkronung* (Nr. 40), noch stärker zum Ausdruck. Hier ist erneut die „traditio“ das zentrale Thema. Thomas von Aquin ist auf der Haupttafel der einzige Heilige, der sich direkt an den Betrachter wendet, während er mit einer Hand auf die Marienkronung hinweist und in der anderen ein aufgeschlagenes Buch hält, auf dessen Seiten dieselbe Textstelle aus den Sprüchen zu lesen ist, die auch Domenico Ghirlandaio auf seiner *San Marco-Pala* erneut abgebildet hat.⁶⁸ Direkt oberhalb von Thomas von Aquin ist Dominikus ebenfalls mit einem aufgeschlagenen Buch mit lesbarem Text wiedergegeben. Er weist eine Stelle aus seinem auf dem Totenbett gesprochenen Testament vor. In der Predellenszene, die seinen Tod wiedergibt, spricht er genau dieselben Worte, die hier auf einem Spruchband erscheinen. Dies ist der Kernsatz des Vermächtnisses des Ordensgründers an seine Mitbrüder:

Bonsanti, 1998, S. 128: um 1430.

⁶⁶ Hood, 1993, S. 21.

⁶⁷ Zur Ikonographie der Verkündigungsretabel siehe im Kapitel zur Verkündigung. Die Ikonographie der *Prado-Verkündigung* (Nr. 24) für die Dominikaner unterscheidet sich hingegen nicht von der der *Montecarlo-Verkündigung* (Nr. 32) die Fra Angelico für den franziskanischen Konvent San Francesco in Montecarlo schuf. Lediglich die Szene der Marienhochzeit scheint bei der *Prado-Verkündigung* auf den Aufstellungsort San Domenico zugeschnitten zu sein, denn sie spielt vor einer Kirchenfassade, die stark an die Fiesolaner Kirche erinnert, während dieselbe Szene in der Fassung für die Franziskaner vor einer neutralen Architekturkulisse spielt. Bei der dritten Fassung der Verkündigung von Fra Angelico, der *Cortona-Verkündigung* (Nr. 44), sind für den Predellenzyklus im wesentlichen dieselben Szenen gewählt wie bei der *Prado-* und der *Montecarlo-Verkündigung*. Es besteht jedoch ein entscheidender Unterschied insofern der Zyklus auf den Pilastersockeln um zwei Szenen erweitert ist. Dort ist links die Geburt Mariens und rechts die Übergabe des Ordensgewands von Maria an den Ordensgründer wiedergegeben. Letztere Szene zeigt gleichsam die Aussendung des Dominikus und die Approbation des neuen Ordens von Seiten der Gottesmutter und demonstriert an der Stelle, die üblicherweise den Stifterwappen vorbehalten ist, wie die Dominikaner ihren Orden direkt auf Mariens Initiative zurückführen. Ähnlich wie beim *San Domenico-Hochaltar* (Nr. 21) aus Fiesole, auf dessen Pilastersockeln Dominikaner-Heilige dargestellt sind, wird also auch bei der *Cortona-Verkündigung* die Ordenspropaganda an dieser Stelle wiedergegeben.

⁶⁸ Die Stelle stammt aus der zweiten Personifizierung der Weisheit, die Thomas von Aquin an den Anfang seiner „Summa contra Gentiles“ stellte. (Covi, 1986, S. 651–653) Dort heißt es: „Denn Weisheit bewegt meinen Mund; doch Frevel ist meinen Lippen ein Abscheu. Gerecht sind die Worte meines Mundes; nichts Verdrehtes oder Falsches ist darin. Dem Einsichtigen sind sie allesamt recht, und denen richtig, die Erkenntnis gefunden.“ Nehmt meine Weisung lieber als Silber an; begehrenswerter als Gold sei Erkenntnis! Ja, Weisheit ist besser als Korallen; alle Kostbarkeiten wiegen sie nicht auf.“ (Sprüche, 8, 7–11)

„Charitatem habete, humilitatem servate, paupertatem voluntariam possidete.“⁶⁹ Direkt über dieser Szene steht der Evangelist Johannes, der die Anfangsverse seines Evangeliums vorweist. An prominenter Stelle erscheint auch auf diesem Retabel wiederum ein heiliger Bischof. Es handelt sich um Zenobius, dessen Pluviale reich bestickt ist und zwar in diesem Fall mit fünf Szenen aus der Passion Christi, vom Gebet im Garten Gethsemane bis zur Kreuztragung. Den oberen Abschluß dieses Passionszyklus bildet die Darstellung eines Schmerzensmanns, die in der Predellenmitte ihre Wiederholung findet. Beide Retabel vom Lettner aus San Domenico sind mit großer Wahrscheinlichkeit Aufträge der Familie Gaddi. Deshalb treten an prominenter Stelle, in der ersten Reihe der Heiligen zu Füßen des Throns Namenspatrone von Familienmitgliedern auf. So ist König Ludwig IX. von Frankreich als Fürsprecher des wenige Jahre zuvor verstorbenen Luigi Gaddi auf diesem dominikanischen Retabel direkt neben Thomas von Aquin abgebildet, obwohl dieser Heilige dem „Konkurrenz-Orden“ der Franziskaner-Terziaren angehörte und der Onkel des ebenfalls franziskanischen Heiligen, Ludwig von Toulouse, war. Der Namenspatron des Ahnvaters Zanobi Gaddi, Zenobius mit seinem reich bestickten Pluviale wurde schon genannt. Ebenfalls in der ersten Reihe der dargestellten Heiligen sind weitere Namenspatrone von Familienmitgliedern der Gaddi vertreten, und zwar Katharina von Alexandria, Maria Magdalena und der selten abgebildete Apostel Thaddäus, der nur anhand der Inschrift im Heiligenschein zu identifizieren ist.⁷⁰

Ein weiterer interessanter Fall der Repräsentation von Florentiner Patriziern in dominikanischen Kirchen ist die Ausstattung der Hospizkirche Santa Maria in Lecceto. Sie wurde im Jahr 1473 von Fra Domenico Guerrucci, einem Mönch aus dem Florentiner Observantenkloster San Marco, als Eremiten-Oratorium in der Nähe von Lastra a Signa gegründet. Beim Tod des Gründers im Jahr 1485 ging die Kirche an das Mutterkloster San Marco über.⁷¹

⁶⁹ Covi, 1986, S. 397–399.

⁷⁰ Angelo Gaddi und seine Brüder Luigi und Taddeo waren Söhne des reichen Florentiner Kaufmanns Zanobi Gaddi. Letzterer war der Bruder des Malers Agnolo Gaddi und Neffe des Malers Taddeo Gaddi. Die Mutter Angelos, Caterina Aldighieri, war eine Anhängerin des Dominikaner-Predigers Giovanni Dominici. Ihr Bruder, Sinibaldo Aldighieri, übte das Amt des Priors in Santa Maria Novella aus. Der Bezug der Familie zum Dominikanerorden war dementsprechend eng. Zudem besaßen die Gaddi neben dem Fiesolener Konvent Ländereien. Als Luigi Gaddi 1427 ohne Erben verstarb, ging sein Besitz an Sinibaldo, der davon mit großer Wahrscheinlichkeit die Retabel in San Domenico bezahlte, denn im Jahr 1488 wurden auf Anordnung des Sohns von Angelo Gaddi, Taddeo, die beiden Retabel in die neu errichteten Kapellen der Familie verbracht, woraus zu schließen ist, daß beide Retabel ältere Stiftungen der Familie waren. (Strehlke, in: Ausst. Kat. New York 1994, S. 31–35; ders. 1998, S. 17–20)

⁷¹ Teubner, 1975, S. 284–286; Borsook, 1970, S. 3f.

Zunächst bezahlte der Florentiner Tuchhändler Piero del Pugliese⁷² den Bau der Kirche, der jedoch bis 1475 nur bis zur Hälfte fertiggestellt war. Ab diesem Zeitpunkt kam der ebenfalls aus Florenz stammende Bankier Filippo Strozzi für dessen Vollendung auf und übernahm das Patronat der Chorkapelle, während die Familie Del Pugliese offenbar nur noch das Patronat der rechten Seitenkapelle innehatte. Letztere wurde am 1. Mai 1481 Jesus Christus, Maria, dem Apostel Petrus, Nikolaus und Allen-Heiligen geweiht.⁷³ Die für diese Kapelle bestimmte⁷⁴ *Pala del Pugliese* (Nr. 89) ist ein Werk von Piero di Cosimo und zeigt die Madonna, die unter einem schmalen Baldachin vor einer Fernlandschaft thront. Zu ihrer Rechten, auf der Ehrenseite, steht Petrus, zu ihrer Linken Johannes der Täufer, der auf das Kind hinweist. Vor dem Apostelfürsten kniet Dominikus und wird von Petrus der Madonna, die sich ihm zuneigt, anempfohlen, worauf das Kind mit einem Segen antwortet. Die Vierergruppe der beiden Heiligen und der Madonna stellt durch die Bezüge zwischen den Personen wiederum das Thema der dominikanischen „traditio“ dar. Vor dem Täufer hingegen kniet Nikolaus von Bari und bringt dem Kind drei goldene Kugeln dar. Der heilige Bischof von Myra ist der Namenspatron des Sohns des Auftraggebers, der im Jahr 1477 geboren wurde, Petrus der des Stifters selbst. Diese beiden Namenspatrone haben intensiven Blickkontakt miteinander. Die beiden zu Füßen der Madonna knienden Heiligen sind in der Nachfolge der Darstellung der Medici-Namenspatrone von Fra Angelico auf dem *San Marco-Hochaltar* (Nr. 49) zu sehen. Sowohl Dominikus als auch Nikolaus sind auf der *Pala del Pugliese* so stark individualisiert wiedergegeben, daß immer wieder Portraits in ihnen vermutet wurden.⁷⁵ Die

⁷² Im Jahr 1453 schrieb sich Piero in die Arte della Lana ein, in den Jahren 1458, 1467 und 1480 war er Gonfaloniere della Giustizia, 1474 Priore di Libertà. Die Del Pugliese waren Gegner der Medici. (Forlani Tempesti / Capretti, 1996, S. 95)

⁷³ Borsook, 1970, S. 4, 11 Anm. 40.

⁷⁴ Forlani Tempesti / Capretti, 1996, S. 96 vermuten die Herkunft der *Pala del Pugliese* aus San Domenico oder San Niccolò di Bari in Prato, während Burke, 2000, S. 53 in Rückgriff auf die dokumentarische Aufarbeitung der dortigen Stiftungssituation durch Borsook, 1970, vor allem S. 4, 11 Anm. 49 überzeugende Argumente für die Herkunft aus Santa Maria a Lecceto vorbringt.

⁷⁵ Bacci, 1976, S. 87 vermutet in dem heiligen Nikolaus ein Portrait eines Familienmitglieds Namens Niccolò. Fernor, 1993, S. 122 sieht in den Zügen des heiligen Nikolaus hingegen starke Ähnlichkeit zu dem Stifterportrait Piero del Puglieses auf Filippino Lippis Retabel mit der Marienerscheinung des heiligen Bernhard, die Piero di Cosimo um 1485 für La Campora bei Florenz malte. (Die Tafel befindet sich heute in der Badia in Florenz) Dieser Meinung schließen sich auch Forlani Tempesti / Capretti, 1996, S. 95f. an, ebenso wie Burke, 2000, S. 54–57, die als Erklärung für dieses selten zur Darstellung kommende Rollenspiel eines Stifters als Heiligem die übliche Meditationspraxis anführt, der zufolge der Betende sich in die Rollen der heiligen Personen hineinversetzen sollte. Die Ähnlichkeit der Physiognomien auf den beiden Bildern ist überzeugend, dennoch bleibt die Frage offen, weshalb nicht der ebenfalls auf der Haupttafel auftretenden Namenspatron des Stifters mit dessen Zügen ausgestattet wurde, sondern der heilige Nikolaus. Eine andere Spielart derselben Selbstdarstellung liegt dem Portrait Filippo Strozzi auf dem Hochaltar-Retabel, das Domenico Ghirlandaio in den Jahren 1487–1488 malte, zugrunde. Da es sich um das Hochaltarretabel handelte, war ein Rollenspiel des Stifters als Heiliger auf der Haupttafel hier wohl

zugehörige Predella besteht aus Einzelszenen, und zwar der Verbrennung der Bücher der Albigenser durch Dominikus, dem Treffen des Johannes- mit dem Christusknaben sowie der Zerstörung von Götzenbildern durch Nikolaus. Die beiden äußeren Szenen haben das Thema der Häresiebekämpfung zum Inhalt. Bei beiden handelt es sich um selten dargestellte Episoden, die üblicherweise nicht als repräsentative Einzelszenen aus den Viten des Dominikus und des Nikolaus ausgewählt wurden. Daraus läßt sich schließen, daß das dominikanische Thema der Bekämpfung der Häresie hier ganz bewußt ins Zentrum dieser Predellenerzählung gestellt wurde. Und tatsächlich wurde Dominikus laut *Legenda Aurea* genau zu diesem Zweck auf Betreiben der Madonna von den Apostelfürsten in sein Amt eingesetzt.⁷⁶ Daß man aus der Nikolaus-Vita ebenfalls eine Szene diesen Themas wählte, zeigt hingegen, daß die Dominikaner in den Fällen, in denen sie den Bedürfnissen von Stiftern nach Selbstdarstellung nachkommen mußten, indem sie deren Namenspatrone abbilden ließen, zumindest über die Auswahl der Predellenszenen einen ihrer Ordenstopoi, in diesem Fall die „*traditio*“ und die Häresiebekämpfung darstellen ließen. Die ebenfalls selten dargestellte Mittelszene dieser Predella scheint hingegen mit der persönlichen Situation des Auftraggebers in Zusammenhang zu stehen. Dargestellt ist dort, wie der Christusknabe den Johannesknaben wegen des Todes von dessen Mutter Elisabeth tröstet.⁷⁷

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß erzählende Predellen in dominikanischen Kirchen abgesehen von der Ausnahme des *San Marco-Hochaltars* nur auf Nebenaltären erscheinen. Auf den Haupttafeln der dominikanischen Retabel sind stets Ordensheilige und heilige

kaum möglich, wohl jedoch in der Predella, deren Mittelszene die einzige erhaltene Tafel dieses Retabels ist (Boymans-van Beuningen-Museum Rotterdam, Inv. Nr. 2553). Auf dieser Tafel ist die Anbetung des Kindes durch Maria und einen Hirten abgebildet, wobei der Stifter Filippo Strozzi als Hirte in gleicher Größe wie die Gottesmutter auftritt. Derselbe Stifter scheute sich auch keineswegs, eine monumentale Inschrift im Fries um die gesamte Chorkapelle laufen zu lassen, in der er als Stifter gepriesen wird, sowie an allen nur erdenklichen Stellen in der Kirche sein Wappen prominent anzubringen. Wie sehr diese Selbstinszenierung der Stifter den Vorstellungen des Kirchengründers zuwiderlief, zeigt eine von Borsook zitierten Aussage des 1485 verstorbenen Kirchengründers Fra Domenico Guerrucci, derzufolge an der *Pugliese-Pala* noch nicht einmal die Wappen des Stifters angebracht werden sollten: „...Etiam fece un altar cola predola nobile e multa alia bona quibus esset longum declarare nobis et non ha voluto porvi la sua segna, perché a me disse frate Domenico che non voleva fumo e neanche vana gloria mundana...“ (Borsook, 1970, S. 11 Anm. 49) Dennoch trägt das Retabel die Stifterwappen auf den Pilastersockeln. Dies ist ein Hinweis darauf, daß es wohl erst nach dem Tod Fra Domenico Guerruccis entstanden ist, ebenso wie auch das Hochaltarretabel und die übrigen Elemente der „Selbstinszenierung“ von Filippo Strozzi in dieser Kirche. In der Datierung des Retabels auf die zweite Hälfte der 1480er Jahre stimmt die Forschung weitgehend überein.

⁷⁶ Siehe Kapitel zu Franziskus.

⁷⁷ Diese Szene findet ihre Textvorlage in dem apokryphen Evangelium nach Seraphion. (Forlani Tempesti / Capretti, 1996, S. 95)

Patrone der Auftraggeber nebeneinander und mit ähnlicher Gewichtung dargestellt. Treten in den zugehörigen Predellen Zyklen auf, so sind diese jedoch in der Regel der Kindheit Christi, der Marienvita oder einem dominikanischen Heiligen gewidmet. Bei Predellen aus Einzelszenen stammt stets eine davon aus der Vita des Ordensgründers und bei den übrigen werden, auch wenn es sich um solche aus der Vita von Namenspatronen der Stifterfamilie handelt, bevorzugt solche Szenen ausgewählt, die zumindest dominikanische Topoi, wie beispielsweise die dominikanische „traditio“, das Studium, die Ketzerbekehrung und die Predigt betonen. Auf fast allen untersuchten dominikanischen Retabeln ist ein im Vergleich zu den anderen Orden reicher Einsatz von Schrift zu beobachten, sei es in Form von lesbaren aufgeschlagenen Büchern oder von Spruchbändern. Auf diese Weise wird ein gelehrtes Publikum angesprochen, was bei einem Orden, der auf das Studium besonderen Wert legte, naheliegend erscheint. Die Texte im Bild können jedoch auch durch Bilderzählungen in Form von illusionistisch gemalter Paramentenstickerei gleichsam als „Bilder im Bild“ ersetzt oder ergänzt werden.

4.1.2. Retabel aus Franziskaner-Kirchen

Anders als bei den Dominikanern sind aus Franziskaner-Kirchen im Corpus keine Retabelgruppen überliefert, die sinnvoll als Gruppe zu betrachten wären,⁷⁸ weshalb die Retabel im folgenden gemäß der thematischen Häufungen in ihren Predellendarstellungen untersucht werden.

⁷⁸ Beispielsweise die drei Nebenaltar-Retabel mit erzählender Predella aus dem florentinischen Stammhaus der Franziskaner, Santa Croce, besitzen keinerlei Bezug untereinander. So wurde das *Santa Croce-Retabel* von Fra Angelico für ein im Kreuzgang angeschlossenes Bruderschaftsoratorium geschaffen (Nr. 28) und die *Medici-Noviziats-Pala* (Nr. 55) im Auftrag der Medici von Filippo Lippi und Pesellino für die von Michelozzo zwischen Kirche und Kloster errichtete Noviziatskapelle. Das Aussehen des dritten, des *Cavalcanti-Tabernakels* von Donatello (Nr. 63), ist nach wie vor nicht eindeutig geklärt, was die Zugehörigkeit der Predella von Giovanni di Francesco betrifft. Die Zusammengehörigkeit ist nicht zuletzt deshalb umstritten, weil es sich bei dieser Kombination von Skulptur und Malerei um einen einmaligen Fall handelt und die erste Erwähnung der beiden Elemente in gemeinsamem Zusammenhang erst aus dem Cinquecento stammt. (Billi (ed. Benedettucci), 1991, S. 89) als Werk von Filippo Lippi „[fece] una predella alla Nunziata di Santa Croce“ Auch liegt ein Zeitraum von rund 20 Jahren zwischen dem um 1435 von Donatello geschaffenen Verkündigungstabernakel (Poeschke, 1990, S. 106f.) und der Predella, die erst kurz vor 1459, dem Todesjahr des Malers, Giovanni di Francesco, entstand. Ikonographisch ist die Kombination einer Verkündigung mit einem Nikolaus-Zyklus ebenso ungewöhnlich. Das einzige andere Beispiel aus dem Corpus hierfür ist die *San Lorenzo-Verkündigung* von Filippo Lippi (Nr. 52), deren Predella anlässlich einer Wiederauffindung von Nikolaus-Reliquien im November 1444 gemalt wurde. (Merzenich, 1997, S. 83) Für die Zusammengehörigkeit der Cavalcanti-Verkündigung mit der Nikolaus-Predella sprechen hingegen die exakt übereinstimmenden Maße sowie die Aussage aus dem Cinquecento. Als Auftraggeber wird Niccolò Cavalcanti vermutet, was die Wahl des heiligen Nikolaus erklären würde. (Bellosi, 1990, S. 56 bietet eine Zusammenfassung der Forschung zur ursprünglichen Aufstellung)

Im Gegensatz zu den verschwindend seltenen dominikanischen Hochaltarretabeln mit narrativer Predella haben sich im Corpus aus franziskanischen Kirchen von Hochaltären sieben, von Nebentären neun Retabel erhalten.⁷⁹ Auf deren Haupttafeln treten bei beiden Altartypen im Gegensatz zu den untersuchten dominikanischen Retabeln nur selten die Themen der *Sacra Conversazione* oder der Madonna mit Heiligen auf.⁸⁰ Es überwiegen bei den Franziskanern hingegen Darstellungen der Verherrlichung Mariens, und zwar vor allem deren Krönung⁸¹ und die Gürtelspende an Thomas⁸², sowie Szenen aus der Kindheit Christi, insbesondere die Verkündigung⁸³ und die Geburt Christi.⁸⁴

Auf den untersuchten narrativen Predellen aus Franziskanerkirchen wird vorwiegend in Form von Zyklen erzählt.⁸⁵ Dies gilt gleichermaßen für Haupt- wie für Nebentäre. Für die Predellenzyklen ersterer wurde üblicherweise die Vita desjenigen Heiligen gewählt, der das Patronat der Kirche und damit auch das des Hauptaltars innehatte. Diese Regel brachen die Franziskaner mehrfach zugunsten eines Marien- oder eines Christus-Zyklus,⁸⁶ Zyklen, die auf franziskanischen Predellen generell häufig zur Darstellung kamen.

Hierfür ist die *Montefalco-Gürtelspende* von Benozzo Gozzoli (Nr. 58) ein besonders charakteristisches Beispiel. Auf deren Haupttafel ist die Szene der Gürtelspende Mariens an

⁷⁹ Siehe: Tabelle 29: Ikonographie der Retabelaus Bettelordens-Kirchen und Tabelle 30: Katalog der Retabel aus Bettelordens-Kirchen.

⁸⁰ Nur auf drei Haupt- und auf zwei Nebentären sind *Sacre Conversazioni* oder Madonnen mit Heiligen dargestellt.

⁸¹ Beispiele von Hauptaltären sind die *Montecarlo-Marienkronung* von Neri di Bicci (Nr. 78) sowie die *Narni-Marienkronung* von Domenico Ghirlandaio (Nr. 87), von einem Nebentaltar hingegen nur die *Oddi-Marienkronung* von Raffael (Nr. 114).

⁸² Beispiele aus dem Corpus sind von einem Hauptaltar die *Montefalco-Gürtelspende* von Benozzo Gozzoli (Nr. 58) und die wahrscheinlich von einem Nebentaltar stammende *Accademia-Gürtelspende* von Andrea di Giusto (Nr. 46).

⁸³ Die Verkündigung tritt innerhalb des Corpus nur auf folgenden zwei franziskanischen Nebentären auf: *Montecarlo-Verkündigung* von Fra Angelico (Nr. 32), *Cavalcanti-Tabernakel* von Donatello mit Predella von Giovanni di Francesco (Nr. 63).

⁸⁴ Die Geburt Christi ist innerhalb des Corpus nur in einem franziskanischen Nebentaltar überliefert, und zwar der *Louvre-Natività* von Fra Diamante (Nr. 72).

⁸⁵ In 12 von 16 Fällen wird in der Predella zyklisch erzählt. (Siehe Tabelle 29: Ikonographie der Retabel aus Bettelordens-Kirchen)

⁸⁶ Hochaltäre waren grundsätzlich nicht nur dem Kirchenpatron, sondern zusätzlich auch Maria oder Christus geweiht. Beispiele hierfür sind folgende Hochaltäre aus franziskanischen Konventen: Die *Montefalco-Gürtelspende* von Benozzo Gozzoli aus San Fortunato von 1450–52 besitzt eine Marienpredella (Nr. 58), ebenso die *Montecarlo-Marienkronung* von Neri di Bicci aus San Francesco in Montecarlo bei San Giovanni Valdarno von ca. 1475 (Nr. 78). Zur *Louvre-Natività* von Fra Diamante aus Santa Margherita in Prato von 1465–70 gehört hingegen eine Kindheit-Christi-Predella (Nr. 72) und zur *Pala Colonna* von Raffael aus Sant'Antonio in Porta Sant'Angelo in Perugia von ca. 1502–05 eine Passions-Predella (Nr.

den zweifelnden Thomas dargestellt.⁸⁷ Anders als in dem Traktat und der Predigt zur „Assumptio“ des franziskanischen Wanderpredigers Bernardino da Siena, ist Maria auf der Haupttafel der *Montefalco-Gürtelspende* jedoch nur von musizierenden Engeln umgeben. Die übrigen himmlischen Scharen, die Bernhardin so ausführlich beschreibt,⁸⁸ sind auf diesem Retabel auf die franziskanischen Heiligen reduziert worden und treten nicht auf der Haupttafel selbst, sondern nur auf den flankierenden Pilastern auf. Dort erscheinen die vier wichtigsten Ordensheiligen, Franziskus, Antonius von Padua, Ludwig von Toulouse und Bernhardin von Siena selbst, zusammen mit den beiden Lokalheiligen, dem Kirchenpatron Fortunatus und Severus.⁸⁹ Bemerkenswert ist, daß Bernhardin hier bereits unmittelbar nach seiner Kanonisierung im Mai 1450 dargestellt wird.⁹⁰

Die Predella der *Montefalco-Gürtelspende* zeigt einen typisch franziskanischen Marienzyklus, in dem die Episoden, die chronologisch vor der Verkündigung stattfanden, besonders stark gewichtet sind.⁹¹ Das hat seinen Grund in der Stellung des Ordens im Streit um die „immaculata conceptio“.⁹² Im Gegensatz zu den Dominikanern, die die „sanctificatio“

112).

⁸⁷ Die Verherrlichung der Gottesmutter wurde in drei verschiedenen Darstellungsformen gefaßt, in der „Dormitio“ mit der Seelenaufnahme durch Christus, in der Himmelsaufnahme, der sogenannten „Assumptio“, sowie in ihrer Krönung im Himmel, bei der sie mit demutsvoll vor der Brust gekreuzten Armen vor Christus oder Gottvater das Haupt neigt und zur Himmelskönigin gekrönt wird. Nur die erste dieser drei Darstellungen, die Dormitio mit der Seelenaufnahme durch Christus, ist die „Illustration einer Erzählung“. Die anderen beiden sind hingegen „Erscheinungsformen der Verherrlichung“, die die Gottesmutter zwischen Erde und Himmel schwebend zeigen. Sowohl Bernhard von Clairvaux betont die Erhöhung der Gottesmutter „in sublime“ als auch Bernhardin von Siena, der sie in seinem „Tractatus de Beata Virgine“ schon zu Lebzeiten aufgrund ihrer Tugenden erhoben sieht. (Os, 1969, S. 180f.) Die eigentliche Erzählung der Himmelfahrt wird in letzteren beiden Darstellungsformen vollkommen untergeordnet. (Os, 1969, S. 148f.) Die Franziskaner-Observanten von San Fortunato wählten mit der Episode der Gürtelspende für ihren Hochaltar genau eines jener Motive, die der Florentiner Erzbischof Antoninus, der der dominikanischen Observanzbewegung angehörte, in seiner „Summa Theologica“ zur gleichen Zeit ausdrücklich als unschickliche, apokryphe Ausdeutung einer religiösen Szene durch die Maler tadelte. („Sed nec etiam laudandi sunt, quam apochrypha pingunt, [...], Thomae apostolo cingulum suum a Vergine Maria in Assuntione sua propter dubitationem ejus dimissum...“ (zitiert nach Gilbert, 1959, S. 76, Anm. 9) Hier wird die grundsätzlich unterschiedliche Sichtweise der Franziskaner und der Dominikaner offensichtlich. Die Franziskaner sahen die „Verherrlichung Mariens als eine handgreifliche Realität“ an. Das Motiv der Gürtelspende war aus einer „volkstümlichen Religiosität“ heraus entstanden. (Os, 1969, S. 154–156)

⁸⁸ Zitiert in: Lunghi, 1997, S. 28f.

⁸⁹ Letzteren beiden waren die beiden Seitenaltäre der Kirche geweiht. (Lunghi, 1997, S. 24–26)

⁹⁰ Er hat mahrend den Zeigefinger erhoben und weist eine Textstelle in einem Buch vor, in der der Betrachter ermahnt wird, an das Himmelreich und nicht an Irdisches zu denken. „Que sursum sunt sapite non que sunt per terram.“ Paulusbrief an die Kolosser, 3,2: „Trachtet nach dem, was droben ist, nicht nach dem, was auf Erden.“

⁹¹ Weitere Beispiele für derartige Zyklen bieten die *Montecarlo-Marienkronung* von Neri di Bicci (Nr. 78) und die *Montecarlo-Verkündigung* von Fra Angelico (Nr. 32).

⁹² Zur historischen Entwicklung des Dogmas der Unbefleckten Empfängnis Mariens siehe: Söll, 1984, S. 172–

Mariens, eine Befreiung Mariens von der Erbsünde und Heiligung im Mutterleib verfochten, vertraten die Franziskaner in dieser Debatte die Ansicht, Maria sei bereits frei von Erbsünde geboren, was durch die Darstellung eben dieser Episoden gleichsam bildlich nachgewiesen wird. Auf Predellen werden deshalb die Szenen aus der Vita der Eltern Mariens, Joachim und Anna, sowie die Geburt Mariens, also die Vorgeschichte der Verkündigung, abgebildet und auf diese Weise auf die Erbsündenfreiheit Mariens abgehoben. Eine solche Szenenzusammenstellung besitzt jedoch auch eine ordensprogrammatische Lesart, denn durch diese Szenenwahl wird auch eine der drei franziskanischen Tugenden, die „castitas“, am Exemplum der Gottesmutter vorgeführt. Die Reaktion der Gottesmutter auf die Verkündigung zeigt deren bedingungslosen, sich in Gottes Willen fügenden Gehorsam, die „oboedientia“, die zweite der franziskanischen Tugenden. Die Geburt Christi und vor allem auch die Anbetung der Könige veranschaulichen ebenso wie auch die „Purificazione“ die Demut und die Armut der Gottesmutter. Insbesondere in der Anbetung der Könige kommt der Aspekt der freiwillig gewählten „paupertas“ zum Ausdruck, die zugleich die dritte der franziskanischen Tugenden darstellt.

Auf zwei der untersuchten franziskanischen Retabel ist ein Zyklus zur Kindheit Christi dargestellt. Dies sind die *Louvre-Natività* (Nr. 72),⁹³ deren Predella den Bethlehemitischen Kindermord, die Anbetung der Könige und die Purificazione umfaßt, und die *Oddi-Marienkrönung* von Raffael (Nr. 114), deren Predella mit Ausnahme des Kindermords dieselben Szenen zeigt. Letzterer wird auf Raffaels Predella durch eine Verkündigungsszene ersetzt. Auf der Haupttafel der *Louvre-Natività* ist die Geburt Christi wiedergegeben, die Szene, die für den Ordensgründer von ganz besonders großer Bedeutung war.⁹⁴ Der Zyklus zur Kindheit Christi in der Predella beginnt mit der Szene des Bethlehemitischen Kindermords auf ungewöhnliche Weise. Wahrscheinlich ist durch diese Szene ähnlich wie bei der Hintergrundszene auf der Haupttafel des *Innocenti-Retabels* (Nr. 95) ein Bezug zu dem neben der Kirche der franziska-

182.

⁹³ Die Zusammengehörigkeit der Tafel im Louvre mit den drei auseinandergesägten Predellenszenen, sowie deren Zuschreibung an verschiedene Hände aus der Lippi-Werkstatt in Prato ist in der Forschung kontrovers diskutiert worden. (Siehe: Ruda, 1993, S. 484; Zambrano, in: Ausst. Kat. Prato 1995, S. 40–47, 59; Mannini, 1990, S. 82)

⁹⁴ Für Franziskus war Weihnachten das höchste der Kirchenfeste. Im Jahr 1223, sechs Jahre vor seinem Tod, empfand Franziskus, wie Tommaso da Cellano in der „Vita prima“ berichtet, die Geburt Christi in Greccio in einer Art „sacra rappresentazione“ nach und feierte an der Krippe die Weihnachtsmesse, während der einer der Anwesenden in einem Visionsbild den Heiligen sah, der das Christkind in der Krippe zu Leben erweckte. Die Neuerung an dieser Feier in Greccio war die Verbindung des Krippenspiels mit dem sakramentalen Ritus der Eucharistie. (Lunghi, 1996, S. 109–113)

nischen Nonnen gelegenen Hospital gegeben,⁹⁵ denn selbst in den franziskanischen *Meditationes Vitae Christi* wird auf den Kindermord nicht näher eingegangen, wohl jedoch in der *Legenda Aurea*, die den „Unschuldigen Kindlein“ ein eigenes Kapitel widmet.⁹⁶ Die anderen beiden Szenen, die Anbetung der Könige und die Reinigung Mariens sind in ihren inhaltlichen Bezügen bereits oben erläutert worden.

Die einzige im Corpus enthaltene Passions-Predella von einem Hochaltarretabel stammt bezeichnenderweise auch aus einem franziskanischen Kloster. Es handelt sich um die *Pala Colonna* von Raffael (Nr. 112). Dargestellt sind dort das Gebet im Garten Gethsemane, die Kreuztragung sowie eine Pietà. Christus wird sehr gefühlsbetont in seinem menschlichen Leiden gezeigt und auf diese Weise fordert die Darstellung umso eindringlicher die „*compassio*“ des Betrachters. Darin hat der gläubige Betrachter das Exemplum des Franziskus vor Augen, der es in der „*compassio*“ zu einer derartigen Vollendung gebracht hatte, daß sie in der körperlichen Stigmatisierung endete, wodurch der Ordensgründer zu einem „alter Christus“ wurde.⁹⁷

Zu Heiligenviten finden sich auf franziskanischen Hauptaltären keine Zyklen, sehr wohl jedoch auf den dortigen Nebenaltären.⁹⁸ Auf letzteren ist im Gegensatz zu den Hauptaltären selten eine Marien- bzw. Christus-Predella zu finden.⁹⁹ Man könnte annehmen, daß insbesondere die Vita des Ordensgründers auf franziskanischen Nebenaltarretabeln dargestellt wurde, gibt es doch unzählige due- und trecenteske Vitatafeln des Franziskus, auf denen stets eine Zyklus zum Leben des Heiligen um dessen Standfigur gruppiert ist. Dies ist jedoch nicht der Fall, vielmehr wird dessen Vita auf den untersuchten Predellen in der Szene der Stigmatisierung subsummiert. Das einzige Beispiel eines Franziskuszyklus aus dem Corpus stammt von einem Bruderschaftsretabel aus dem Kreuzgang des Florentiner Franziskanerstammhauses Santa Croce (Nr. 28). Auftraggeberin dieses Retabels war die Compagnia di San Francesco

⁹⁵ Fantappiè, 1983, Bd. 2, S. 281f.

⁹⁶ *Legenda Aurea* (ed. Benz), 1999, S. 57–60.

⁹⁷ Besteht eine Predella aus einer Franziskanerkirche nur aus Einzelszenen, so ist eine davon grundsätzlich die Stigmatisierung des Franziskus. Beispiele hierfür sind die *Accademia-Gürtelspende* von Andrea di Giusto (Nr. 46), die *Medici-Noviziats-Pala* von Filippo Lippi und Pesellino (Nr. 55), das *Antonius-Polyptychon* von Piero della Francesca (Nr. 64) sowie die *Narni-Marienkronung* von Domenico Ghirlandaio (Nr. 87).

⁹⁸ Das *Santa Croce-Retabel* (Nr. 28) besitzt einen Predellenzyklus zur Franziskus-Vita, das *Cavalcanti-Tabernakel* (Nr. 63) einen Nikolaus-Zyklus, die *Santa Maria delle Grazie-Schutzmantelmadonna* (Nr. 65) einen Bernhardins-Zyklus das *Annalena-Hieronymus-Retabel* (Nr. 110) einen Hieronymus-Zyklus.

⁹⁹ Die beiden einzigen Beispiele aus dem Corpus sind die *Montecarlo-Verkündigung* von Fra Angelico (Nr.

del Martello, eine Geißelbruderschaft, die im Jahr 1400 gegründet wurde und sich in einer Kapelle im Obergeschoß des Nordflügels des ersten Kreuzgangs von Santa Croce versammelte, wo sie auch eine Grabstätte für verstorbene Mitglieder besaß.¹⁰⁰ Auf der Haupttafel des Triptychons der Bruderschaft war die Madonna dargestellt, flankiert von den Heiligen Hieronymus¹⁰¹ und Johannes dem Täufer zu ihrer Rechten sowie Franziskus und Onophrius zu ihrer Linken. Das auf dem Knie der Gottesmutter stehende Christuskind hält eine Banderole mit den Worten: „Nehmt mein Joch auf euch und lernt von mir, denn ich bin sanftmütig und demütig von Herzen, und ihr werdet Ruhe finden für eure Seelen.“¹⁰² Da die „confratelli“ sich im Franziskanerhabit in einem Grab der Confraternità beisetzen lassen konnten, ist diese Bibelstelle als „summa“ des Programms der Bruderschaft zu verstehen: Wer das Joch der Nachfolge Christi auf sich nimmt, der sich die Geißelbruderschaft verschrieben hat, der wird erlöst werden. Als „exemplum“ dieser Christusnachfolge diente die Franziskus-Vita, die in der Predella in 5 Szenen geschildert wird, wobei in der Mittelszene, bezeichnenderweise der Tod des Franziskus dargestellt ist, dessen Seele in den Himmel auffährt. Auf diese Weise ist die Verheißung des Christuswortes auf der Haupttafel gleichsam bewiesen. Die Erlösungstat Christi, auf der diese Verheißung beruht, erscheint in Form des Gnadenstuhls im Giebel der Haupttafel.

Ein weiterer heiliger Franziskaner, der auf den untersuchten Retabeln mit einem eigenen Predellenzyklus geehrt wurde, war der Prediger Bernhardin von Siena. Das ihm geweihte Retabel aus Santa Maria delle Grazie in Arezzo, das auf der Haupttafel eine Schutzmantelmadonna zeigt, wurde bereits ausführlich im Zusammenhang mit zeitgenössischen Heiligen besprochen (Nr. 65).¹⁰³

Aufschlußreich für die Interpretation franziskanischer Retabel ist die Betrachtung der *Medici-Noviziats-Pala* (Nr. 55). Ebenso wie die *Pala della Purificazione* war dieses Retabel in einem

32) und die *Oddi-Marienkronung* von Raffael (Nr. 114).

¹⁰⁰ Henderson, 1994, Appendix, S. 454f., Nr. 57; Hall, 1979, S. 164, Nr. 25; Henderson / Joannides, 1991, S. 3f.

¹⁰¹ Dieser Heilige wurde auch für den Evangelisten Johannes gehalten. (Henderson / Joannides, 1991, S. 3f.) Aufgrund der Herkunft vom Altar einer Bußbruderschaft ist es jedoch höchst wahrscheinlich, daß es sich um Hieronymus handelt, der einer der wichtigsten Patrone der Bußbruderschaften war. Diese These wird zusätzlich gestützt durch die sich daraus ergebende programmatische Symmetrie des Hauptgeschosses des Retabels, steht doch auf der gegenüberliegenden Tafel der Wüstenvater Onophrius, also ein weiteres Exempel des Büßertums.

¹⁰² Matthäus 11, 29. Siehe auch: Henderson / Joannides, 1991, S. 4 Anm. 8.

von Cosimo de' Medici gestifteten Ambiente aufgestellt, und zwar in der Noviziats-Kapelle von Santa Croce. Im Gegensatz zu dem dominikanischen Bruderschafts-Retabel wurde die *Medici-Noviziats-Pala* jedoch von Cosimo de' Medici selbst in Auftrag gegeben. Ebenso wie sich der Stifter auf den Retabeln in San Marco ikonographisch sowohl auf dem Hochaltar als auch in der an das Bruderschaftsoratorium angrenzenden Kapelle durch die Darstellung seiner Namenspatrone repräsentieren ließ, geschieht dies auch auf dem franziskanischen Retabel. Zudem tritt in der innerbildlichen Architektur der *Medici-Noviziats-Pala* ein Fries mit den Kugeln aus dem Medici-Wappen auf, der dem in Michelozzos Chorkapelle von San Marco gleicht. Das Retabel bietet einerseits Stifterrepräsentation, andererseits aber auch Instruktion in franziskanischer Glaubenspraxis für die Novizen. Daß gerade auf dem Retabel, welches das spirituelle Zentrum der franziskanischen Novizen darstellte, die Namenspatrone der Medici abgebildet waren, dokumentiert den großen Einfluß, den die Familie auch bei dem zweiten großen Bettelorden, den Franziskanern, ausüben konnte. Auf der Haupttafel thront die Madonna vor einer Nischenarchitektur, flankiert von Cosmas und Damian, die ihrerseits von den Franziskanerheiligen Franziskus und Antonius von Padua eingerahmt werden. Cosmas und Damian sind in die „Marienfarben“ Rot und Blau gekleidet. Aufgrund dieser Wiederholung des Farbakords sowie des optischen Zurücktretens der beiden heiligen Franziskaner in ihren braunen Kutten, die sich dem Farbklang der Hintergrundsarchitektur einfügen, treten die beiden Medici-Heiligen optisch hervor. Hinzu kommt, daß auf diesem Retabel in Abweichung von der üblichen Darstellungsweise des Themas der Sacra Conversazione die Heiligen zu Seiten der Madonna sitzen und zudem in gleicher Größe dargestellt sind wie diese. Auf der Predella unter Franziskus, der in Allusion auf das Patrozinium von Santa Croce mit Kreuz wiedergegeben ist, befindet sich, wie stets in Einzelszenen zu dessen Vita, die Darstellung der Stigmatisierung. Die beiden Szenen zu dem heiligen Ärztebrüderpaar sind hingegen individuell auf den Auftraggeber abgestimmt. Es sind dies die selten dargestellten Szenen der Heilung des Kaisers Justinian sowie die Enthauptung von Cosmas und Damian, also wie für Einzelszenen üblich, das Martyrium. Die Heilungsszene muß für den zeitgenössischen Betrachter die in der Literatur häufig verwandte Metapher der Medici als Heiler der Mißstände in Florenz in Erinnerung gerufen haben. Justinian seinerseits wurde als Personifikation der antiken und christlichen Rechtstradition und Justiz sowie einer guten Regierung

¹⁰³ Siehe im Kapitel zu Bernhardin von Siena.

angesehen.¹⁰⁴ Aus der Vita des Antonius ist die Episode ausgewählt, in der der Heilige in der Predigt zum Begräbnis eines Wucherers folgende Stelle aus dem Lukasevangelium aufgriff: „Verkauft, was ihr habt, und gebt es als Almosen. Macht Beutel, die nicht veralten, einen Schatz in den Himmeln, der nicht versiegt, wo kein Dieb herankommt und keine Motte zerstört. Denn wo euer Schatz ist, da wird euer Herz sein.“¹⁰⁵ Das Herz des Wucherers fand man in dessen Schatztruhe.¹⁰⁶ Den Novizen wird auf diese Weise die Richtigkeit des Armutsideals ihres Ordens bewiesen, während sie in der ersten Szene, die Stigmatisierung, die höchste Stufe der Meditation, die „imitatio Christi“ ihres Ordensgründers, als „exemplum“ vorgehalten bekommen. Die beiden Episoden aus der Vita von Franziskus und von Antonius werden jeweils durch einen dem Geschehen beiwohnenden Franziskanermönch bezeugt. Die Mittelzene, die Maria und Joseph in Anbetung des Christuskindes zeigt, führt hingegen deren Demut und Gehorsam vor. Somit werden in diesen drei letztgenannten Szenen wiederum die franziskanischen Tugenden implizit verdeutlicht, weshalb sie auch in etwas breiteren Bildfeldern als die Szenen zu den heiligen Patronen der Medici wiedergegeben werden. Auf die franziskanischen Tugenden wird auch in der Haupttafel angespielt, indem die Madonna als Maria lactans dargestellt wird. Durch die Betonung der bei diesem Madonnentypus zum Ausdruck kommenden Tugenden, Demut und Armut, steht die Gottesmutter den Novizen als Exempel franziskanischer Tugenden vor Augen.¹⁰⁷ Die didaktische Absicht des Bildprogramms für die Novizen läßt sich jedoch insbesondere aus der Predella ablesen.

Die Franziskaner statteten im Gegensatz zu den Dominikanern auch ihre Hochaltäre mit Retabeln aus, die eine narrative Predella besitzen. All diese Hochaltarretabel entstanden in der zweiten Hälfte des Quattrocento und zwar ausnahmslos für Kirchen außerhalb von Florenz. Ein Grund hierfür liegt mit Sicherheit in der Stärkung der Observanzbewegung innerhalb des Ordens, die um die Jahrhundertmitte gegenüber den Konventualen die Oberhand gewann.¹⁰⁸

Das Thema der Sacra Conversazione tritt im Gegensatz zu den dominikanischen Retabeln auf den Haupttafeln der Franziskaner seltener auf, vielmehr überwiegen dort Darstellungen der

¹⁰⁴ Kent, 2000, S. 148.

¹⁰⁵ Lukas 12, 33f.

¹⁰⁶ Diese Episode wurde stets für die bildlichen Fassungen der Szene ausgewählt.

¹⁰⁷ Zu den zahlreichen Deutungsmöglichkeiten der Ikonographie der Madonna lactans siehe: Holmes, 1999, S. 191, 202–206.

¹⁰⁸ Sichtbarer Ausdruck dieser Entwicklung war nicht zuletzt die Kanonisierung eines der prominentesten

Verherrlichung Mariens und Szenen aus der Kindheit Christi. In den zugehörigen Predellen wird überwiegend in Zyklen erzählt. Die Franziskaner sind der einzige Orden, der auf seinen Hochaltären abweichend vom Haupt-Patrozinium der Kirche auch Zyklen aus der Marien- oder der Christus-Vita in den Predellen seiner Hochaltarretabel darstellen ließ. Durch die Auswahl der Szenen wird dabei Maria dem gläubigen Betrachter als Exempel der franziskanischen Tugenden „castitas“, „oboedientia“ und „paupertas“ vorgeführt, gleichsam als Idealbild der Christin.¹⁰⁹ Wie die Dominikaner, so bilden auch die Franziskaner häufig ihren Ordensgründer ab, doch wird dessen Vita auf Predellen des Quattrocento stets in der Szene der Stigmatisierung subsummiert und nicht zyklisch erzählt. Predellenszenen aus Heiligenviten sind bei den Franziskanern wo immer dies möglich war so ausgewählt, daß sie als „exempla“ für die franziskanischen Tugenden dienen. Der Ort für diese Botschaft ist die Predella.

4.1.3. Retabel aus Augustiner-Eremiten-Kirchen

Der dritte Bettelorden, für dessen Kirchen im Quattrocento und im beginnenden Cinquecento verhältnismäßig viele Nebenaltäre mit erzählender Predella gestiftet wurden, sind die Augustiner-Eremiten. Wie von den Dominikanern sind auch von diesem Eremitenorden nur zwei Hochaltarretabel¹¹⁰ mit erzählender Predella im Corpus enthalten. Dagegen haben sich neun Nebenaltar-Retabel der Augustiner-Eremiten erhalten, die im Unterschied zu den aus zahlreichen Kirchen stammenden besprochenen Franziskaner- und Dominikanerretabeln alle seit den 1480er Jahren im Rahmen der Ausstattungskampagne für den Neubau von Santo Spirito in Florenz entstanden sind.¹¹¹ Von der alten Ausstattung dieser Kirche war das *Barbadori-Retabel* von Filippo Lippi (Nr. 47) aus der Barbadori-Kapelle in der Sakristei das einzige Retabel mit Predella, das vom Brand der Kirche im Jahr 1471 verschont geblieben ist. Dieser einmalige Fall der fast homogenen Neuausstattung einer der wichtigen und großen Kloster-

Vertreter der franziskanischen Observanz, des Wanderpredigers Bernardino da Siena, im Jahr 1450.

¹⁰⁹ Die Armut der Gottesmutter wird aus den Umständen der Geburt Christi erschlossen (Lukas 2,7), ihre Keuschheit aus Lukas 1,34 und ihr Gehorsam aus Lukas 1, 38, der Schilderung der Verkündigung. (Köster, 1984, S. 455f.)

¹¹⁰ Es handelt sich um die *Pala delle Convertite* (Nr. 101) und das *Barnaba-Retabel* (Nr. 92), beides Werke von Botticelli.

¹¹¹ Anlaß dafür war ein Brand der „zweiten Augustiner-Kirche“ im Jahr 1471. Diese von Paatz sogenannte „zweite Augustiner-Kirche“ geht auf das Jahr 1269 zurück. Zum Zeitpunkt des Brandes stand der Ersatzbau für diese, der nach dem Entwurf Brunelleschis ausgeführt wurde, bereits kurz vor der Vollendung, war aber noch nicht nutzbar. Man stellte die durch den Brand beschädigte „zweite Augustiner-Kirche“ notdürftig wieder her, riß sie aber 1489 endgültig ab, nachdem man im Jahr 1482 den Neubau in Gebrauch genommen hatte. Im Zuge der Ausstattung des Neubaus kam es zu einer Neudotierung der Nebenaltäre. (Paatz, Bd. 5, 1953, S. 117–120)

kirchen in Florenz bietet eine besonders interessante Untersuchungsgrundlage.¹¹² Der Kirchenbau von Santo Spirito zeichnet sich durch eine Reihung von gleichförmigen, apsidenartigen Kapellennischen aus, die Seitenschiffe, Querhaus und Chor gleichmäßig umlaufen. Diese insgesamt 39 Kapellen sollten idealerweise nur durch ein Retabel in Form einer „tavola quadrata all’antica“ ausgestattet werden, so daß den jeweiligen Stiftern keine Möglichkeit zur Konkurrenz in der Ausstattung blieb. Diese Reglementierung wurde jedoch von einigen Stiftern, wie beispielsweise den Familien Frescobaldi,¹¹³ Corbinelli¹¹⁴ oder Capponi¹¹⁵

¹¹² Santo Spirito trat im „oltr’Arno“ gelegenen Teil der Stadt gleichsam in eine Art Konkurrenzsituation zu den großen Konventen auf der Città-Seite des Arno und nicht zuletzt zum Dom Santa Maria del Fiore und zur Medici-Hauskirche San Lorenzo. Bereits seit dem Ende der 1420er Jahre hatte man sich mit dem Gedanken eines Neubaus von Santo Spirito getragen, mit dessen Planung Brunelleschi betraut wurde, doch die Grundsteinlegung erfolgte erst im Jahr 1444. (Quinterio, in: Acidini Luchinat / Capretti (Hg.), 1996, S. 44f.)

¹¹³ Die Frescobaldi erlangten in den Jahren 1482, 1483 und 1495 die Patronate von drei Kapellen in der linken Hälfte des Chorarms und 1509 das der 3. Nebenkapelle des linken Seitenschiffs. Die Familie Frescobaldi hatte in Alt-Santo Spirito das Patronat der Chorkapelle innegehabt, weshalb man ihr im Chorarm des Neubaus das Patronat der drei genannten Kapellen einräumte. (Quinterio, 1990–1992, S. 308f.) Zwei dieser Kapellen lagen an der linken Schmalseite des Chorarms. Durch die Fenster dieser beiden Kapellen konnten die Familie seit Anfang des 16. Jahrhunderts von ihrem Palazzo aus sogar direkt in die Kirche sehen. (Richa, Bd. 9, 1761, S. 26 „...le due che restano sono de’Frescobaldi, i quali godono il possesso d’una finestra, che dalla propria Casa mette in Chiesa, e le due tavole a questi Altari rappresentanti la Nunziata, e la Natività di Cristo, si credono opera di Sandro Botticelli.“) Die linke dieser beiden Kapellen war die Grablege der männlichen Familienmitglieder. Für deren Altar malten Schüler von Bicci di Lorenzo, das Brüderpaar Pietro e Polito del Donzello, um 1509 die *Frescobaldi-Natività* (Nr. 119). Für die rechte Kapelle, die der Grablege der weiblichen Familienmitglieder vorbehalten war, schufen dieselben Künstler um 1498 eine Verkündigungstafel ohne Predella. (Capretti, in: Acidini Luchinat / Capretti (Hg.), 1996, S. 249) Die Ausstattung dieser beiden Kapellen geht auf die testamentarische Verfügung von Stoldo Frescobaldi zurück, der 1483 verstorben war. Das erste Retabel der 3. Chorhauptkapelle im Familienbesitz der Frescobaldi ist nicht mehr bekannt. Es wurde durch Alessandro Alloris Retabel mit Christus und der Ehebrecherin aus dem Jahr 1577 ersetzt. Das ursprüngliche Retabel der 3. Kapelle des linken Seitenschiffs war eine Madonna zwischen den Heiligen Hieronymus und Bartholomäus von Raffaellino del Garbo aus dem Jahr 1502, die wohl 1691 entfernt wurde. Über eine Predella dieser Tafel ist nichts bekannt. (Die Haupttafel befindet sich heute in San Francisco, M. H. de Young Memorial Museum) (Capretti, in: Acidini Luchinat / Capretti (Hg.), 1996, S. 284; Paatz, Bd. 5, 1953, S. 158)

¹¹⁴ Die Corbinelli besaßen die Patronate aller vier Stirnkapellen des linken Querarms, unter denen eine zugleich die Sakramentskapelle war. Die erste Retabelstiftung in dem 1481 geweihten Neubau von Santo Spirito, war die *Corbinelli-Sacra Conversazione* (Nr. 85), die Cosimo Rosselli im Jahr 1482 im Auftrag von Tommaso di Piero di Agnolo Corbinelli malte. (Capretti, in: Acidini Luchinat / Capretti (Hg.), 1996, S. 243) Die übrigen beiden Retabel der Familie stammen von den Schülern Cosimo Rossellis, dem Brüderpaar Donnino e Agnolo di Domenico del Mazziere. Das *Corbinelli-Bartholomäus-Retabel* (Nr. 105) entstand im Auftrag von Bartolomeo di Tommaso di Piero Corbinelli, (Capretti, in: Acidini Luchinat / Capretti (Hg.), 1996, S. 243), die *Corbinelli-Trinität* (Nr. 104) hingegen in memoriam Matteo di Jacopo Corbinellis, der schon in Alt-Santo-Spirito eine dem heiligen Matthäus sowie eine der heiligen Magdalena geweihte Kapelle dotiert hatte. (Zu den Quellen siehe: Capretti, in: Acidini Luchinat / Capretti (Hg.), 1996, S. 244 Anm. 30). Neben diesen Kapellen wurde der Familie Corbinelli im Jahr 1485 zudem die Aufbewahrung des Sakraments im Neubau von Santo Spirito anvertraut. Auch in Alt-Santo Spirito war dieses schon einmal in der Matthäus geweihten Kapelle der Familie verwahrt worden, wie aus einem Passus im Testament von Matteo di Jacopo Corbinelli aus dem Jahr 1421 hervorgeht. (Lisner, 1987, S. 207 Anm. 5). Im Neubau ließen die Corbinelli zu diesem Zweck zwischen 1491 und 1494 von Andrea Sansovino in der dritten Kapelle der Stirnseite des linken Querarms einen neuen Sakramentsaltar errichten. (Lisner, 1987, S. 214)

¹¹⁵ Die Capponi hielten die Patronate von 4 Kapellen an den Schmalseiten des rechten Querarms, aus denen sich jedoch keine Retabel mit Predellen erhalten haben.

unterlaufen, die das Patronat mehrerer Kapellen erwarben und auf diese Weise nachgerade „Potentate“¹¹⁶ in der Kirche errichteten.

In der Gruppe der Retabel aus Santo Spirito läßt sich demnach die Repräsentation der Stifter und des Ordens aufgrund der Einheitlichkeit der Bedingungen für die Retabel besonders gut untersuchen, um schließlich der Frage nachzugehen, welche Rolle die Predella in diesem Spannungsfeld spielt.

Allein die Familie Corbinelli besaß in Santo Spirito vier Kapellen. Das erste Retabel für eine dieser Familienkapellen ist die *Corbinelli-Sacra Conversazione* von 1482 (Nr. 85), die dem damals meist verbreiteten Retabel-Schema entspricht. Auf den Predellenfeldern unter den Rahmenpilastern sind bei diesem Retabel die Stifterwappen angebracht, in diesem Fall in gemalter Version. Auch bei dem chronologisch nachfolgenden Retabel der Familie, dem Sakraments-Retabel von Andrea Sansovino aus den Jahren 1491–1494, wählte man diese Variante, nun jedoch in skulptierter Form wie das gesamte Retabel. Auf der Predella der *Corbinelli-Trinität* (Nr. 104) aus der Zeit um 1495 wurde die schlichte Form der Repräsentation durch Anbringung von Wappen insofern gesteigert, als man die seitlichen Wappenschilder von je einem Puttenpaar präsentieren ließ. Diese Neuerung blieb jedoch ohne Nachfolge. Ebenso einmalig und ungewöhnlich ist bei dieser Predella, daß die Stifter als ganzfigurige Portraits in anbetender Haltung den beiden äußeren Szenen beiwohnen.¹¹⁷ Auf dem *Corbinelli-Bartholomäus-Retabel* (Nr. 105) erfährt die Repräsentation der Stifter eine weitere Steigerung, indem die Stifterfiguren nun in das Hauptgeschoß aufgestiegen sind. Die Untersuchung der Haupttafel ergab nämlich, daß ursprünglich unter den im Vordergrund als Halbfigur dargestellten Heiligen Bernhard und Hieronymus links eine betende männliche und rechts eine betende weibliche Figur abgebildet waren.¹¹⁸ Bei letzteren kann es sich aufgrund ihrer speziellen Darstellungsweise nur um die Stifter gehandelt haben, denn Heilige wurden niemals als vom Rahmen überschrittene Halbfiguren in Gebetshaltung am unteren Bildrand wiedergegeben.¹¹⁹

¹¹⁶ Quinterio, in: Acidini Luchinat / Capretti (Hg.), 1996, S. 43–47; Quinterio, 1990–1992, S. 308.

¹¹⁷ Siehe Kapitel zu Stifterfiguren.

¹¹⁸ Restaurierungsakte des Ufficio di Restauro der Soprintendenza BAS Firenze, UR Nr. 670.

¹¹⁹ Stilistisch erinnern die über die Stifter gemalten Heiligen in Halbfigur stark an die Darstellung Petri, mit der auf der Haupttafel der *Corbinelli-Sacra Conversazione* im Jahr 1672 der ursprünglich von Cosimo Rosselli dort, rechts der Madonna wiedergegebenen Augustinus übermalt wurde. Bei dem Versuch, das Retabel zu

Die Wahl der Heiligen erfolgt bei der *Corbinelli-Sacra Conversazione* (Nr. 85) ganz traditionell. Auf dem Ehrenplatz zur Rechten der Madonna ist der Titelheilige und Namenspatron des Stifters Tommaso di Piero di Agnolo Corbinelli dargestellt. Zur Linken der Gottesmutter stand ursprünglich Augustinus, der Ordenspatron, dessen Bekehrung durch den Mailänder Bischof in der zugehörigen Predellenszene wiedergegeben ist. Unterhalb des Thomas ist in der Predella als entsprechende Episode aus dessen Vita eine Stelle aus dem Johannes-Evangelium illustriert.¹²⁰ Beim Abschied Christi von den Aposteln fragte Thomas Christus: „Herr, wir wissen nicht wohin du gehst. Wie können wir den Weg wissen?“ und bekam folgende Antwort: „Ich bin der Weg und die Wahrheit und das Leben. Niemand kommt zum Vater außer durch mich.“ Dieser eschatologische Aspekt wird durch die Figur des Petrus, der den Schlüssel zum Himmelsreich vorweist, noch verstärkt. Die Darstellung seiner Schlüsselgewalt verdeutlicht die besondere Mittlerrolle Petri für den Betrachter. In der Literatur wird die Szene fälschlicherweise als der Unglaube des Thomas bezeichnet. Letzterer ist hingegen in der kanonischen Form, in der Thomas die Seitenwunde Christi berührt, auf dem zugehörigen Paliotto dargestellt, kann also schon deshalb kein zweites Mal im Predellengeschoß auftreten.¹²¹ Die Szenenwahl in dieser Predella bricht aus der Konventionalität des übrigen Retabels aus. Da die *Corbinelli-Sacra Conersazione* das erste Retabel im Neubau der Kirche war, orientierten sich an ihr Donnino und Agnolo del Mazziere in ihrem Retabel für die Familie Ubertini aus dem Jahr 1488 (Nr. 94), das seinerseits für das *Corbinelli-Bartholomäus-Retabel* (Nr. 105), das dieselben Künstler ausführten, als Vorbild diente. In der Predellenmitte ist dort jeweils als einzige figürliche Darstellung ein Schmerzensmann abgebildet, der von Maria und einem Heiligen oder von zwei historisch nicht zum Geschehen gehörenden Heiligen beweint wird. Den übrigen Predellendekor bilden illusionistisch gemalte Scheiben- und Rankenornamente.

einem späteren Zeitpunkt ikonographisch zu aktualisieren, setzte man sich jedoch gänzlich über die ikonographischen Traditionen von quattrocentesken Retabeln mit Predella hinweg, denn die zugehörige Predellenszene beließ man unverändert, so daß unter Petrus ohne thematischen Zusammenhang eine Episode aus der Augustinus-Vita zu sehen ist. (Zu den Übermalungen: Capretti, in: Acidini Luchinat / Capretti (Hg.), 1996, S. 243) Dies legt für die Halbfiguren auf dem *Corbinelli-Bartholomäus-Retabel* eine ähnliche Datierung nahe wie für die genannte Figur des Petrus.

¹²⁰ Johannes 14, 5–7.

¹²¹ Dort wird die Szene zur überzeitlichen Repräsentation gesteigert, indem die beiden Hauptprotagonisten nicht in erzählerischem Kontext auftreten. Wie üblich für solche Darstellungen auf Textilien, stehen beide auf einer blumenübersäten Wiese ohne daß der Ort näher beschrieben wird, wohingegen die

Innerhalb der Familie Corbinelli bestand bei einzelnen Auftraggebern das Bestreben, sich von den Stiftungen der übrigen Familienmitglieder abzuheben, ja sie in der Selbstdarstellung gar zu übertreffen und entweder durch die Darstellung der Auftraggeber selbst oder zumindest ihrer Namenspatrone deutlich zu machen, wer der Stifter war. Dennoch ist daneben bei all diesen Retabeln auch ein starker Bezug zum Orden der Augustiner-Eremiten zu erkennen. So fällt beispielsweise auf, daß auf den Predellen, in deren Mitte ein Schmerzensmann dargestellt ist, nicht die üblichen Beweinungsfiguren, Maria und Johannes der Evangelist gewählt wurden, sondern stets Eremitenheilige: Beim *Corbinelli-Bartholomäus-Retabel* Hieronymus, beim *Ubertini-Retabel* ebenfalls Hieronymus und Antonius Abbas. Die *Corbinelli-Trinität* (Nr. 104) kann sogar nachgerade als Programmbild der Augustiner-Eremiten angesehen werden. Die Haupttafel zeigt die Trinität in Form eines Gnadenstuhls, ein Thema, das aufgrund des Traktats des mythischen Ordensgründers Augustinus¹²² „De Trinitate“ zentraler Bestandteil der Ordensikonographie ist. Flankiert wird diese Darstellung von den Heiligen Maria Magdalena und Katharina von Alexandria, die auf diesem Retabel gleichsam als Personifikationen der beiden Grundzüge der Spiritualität der Augustiner-Eremiten fungieren. Maria Magdalena steht für das Eremitenleben und die Buße, durch die sie schon zu Lebzeiten zur Gottesschau und damit in theologischem Sinne zu Weisheit gelangt war. Ihre besondere Nähe zu Gott fand in der zugehörigen Predellenszene, die die letzte Kommunion der Heiligen zeigt, den Höhepunkt. Katharina war hingegen bekannt als erfolgreiche Disputantin mit den Philosophen und stand deshalb für Weisheit und Gelehrsamkeit, als den zweiten Grundpfeiler des augustianischen Selbstbildes. Hinzu kommt, daß Katharina durch einen Eremiten bekehrt wurde, der sie auch taufte. Ein Eremit war also die Schlüsselfigur im Leben dieser Heiligen, worin ein weiterer starker Bezug zur Ordenstradition zu sehen ist.

Doch nicht nur bei den Retabeln der Familie Corbinelli lassen sich diese Bezüge zu dem Orden, für dessen Kirche sie gestiftet wurden, aufzeigen. Schon auf dem einzigen Retabel mit

¹²² Predellenszenen vor einer Fernlandschaft spielen. (Zu den Paliotti siehe: Markowsky, 1973, S. 114–133)
 Im Jahr 1256 hatte Papst Alexander IV. zahlreiche eremitische Kongregationen in der „Grande Unione“ zum Orden der Augustiner-Eremiten zusammengeschlossen. (Santi, Francesco, 2000, S. 113f.) Damit stellte sich von Anfang an die Frage nach einem Ordensgründer und Regelgeber. Auf dem Ordens-Kapitel in Florenz im Jahr 1326 löste man das Problem, indem man den Kirchenvater Augustinus selbst zum mythischen Ordensgründer deklarierte, was von einer vom Orden selbst betriebenen Umschreibung der Legende der Vita des Augustinus begleitet wurde. Im Jahr 1376 deklarierte Papst Gregor XI. Augustinus schließlich offiziell zum Gründer des Ordens. Der Legende nach hatte der Mailänder Bischof Ambrosius dem von ihm bekehrten Augustinus eine Regel diktiert, die man in Ordenskreisen als Rekonstruktion der „Regula apostolica“, die Christus am Tag seiner Himmelfahrt den Aposteln gab, ansah. (Santi, Francesco,

Predella, das noch aus „Alt-Santo Spirito“ erhalten ist, dem *Barbadori-Retabel* (Nr. 47), ist auf dem Ehrenplatz neben der Madonna zwar der Titelheilige der Kapelle Fredianus dargestellt, auf der anderen Seite jedoch Augustinus. In der letzterem zugeordneten Predellenszene wird der Ordensgründer als Gelehrter im „studiolo“ gezeigt. Dargestellt ist dort der Moment der Trinitätsvision des Kirchenvaters. Auf diese Weise wird die große Bedeutung demonstriert, die dem Studium als Quelle für die Gotteserkenntnis innerhalb des Ordens von Anfang an beigemessen wurde.¹²³

Ebenso klar ist das *Monika-Retabel* (Nr. 93)¹²⁴ in der ikonographischen Tradition des Ordens verhaftet. Es wurde von Francesco Botticini für die Kapelle der Mantellate di Santa Monaca in Santo Spirito geschaffen.¹²⁵ Monika, die Mutter des Augustinus, war die wichtigste weibliche Ordensheilige der Augustiner, hatte sie doch erheblichen Anteil an der Bekehrung ihres Sohnes gehabt.¹²⁶ Interessant ist, daß auf der Haupttafel kein dogmatisches Thema sondern die Übergabe der Ordensregel von Seiten Monikas an die Mantellate dargestellt ist. Das Thema der Regelbestätigung oder der Übergabe der Ordensregel ist in der Malerei insbesondere für die Franziskaner und die Dominikaner überliefert, dort jedoch stets nur für den

2000, S. 115f.; Blume / Hansen, 1992, S. 78f.)

¹²³ Zu dieser Szene ausführlich im Kapitel über Augustinus, S. 107f.

¹²⁴ Die Unstimmigkeiten der Forschung über die Datierung dieses Retabels sind noch nicht beigelegt. Paatz, Bd. 5, 1953, S. 144: um 1483?; Venturini, 1994, S. 48: 1485 ist dokumentarischer terminus ante quem, aber stilistisch um 1471–1472, noch in Alt-Santo Spirito aufgestellt; Capretti, 1996, S. 242: kurz nach dem Brand 1471, noch vorübergehend in Alt-Santo Spirito aufgestellt. Blume, 1995, S. 290 legt jedoch auf der Basis von neuem Quellenmaterial überzeugend dar, daß das Retabel zur Neuausstattung der 1480er Jahre nach dem Brand von 1471 gehört und um 1487 entstanden sein muß, als den Mantellate eine Kapelle in Santo Spirito zugestanden wurde. Blume räumt ein, daß die stilistischen Unterschiede zwischen der Haupttafel und der Predella, wie schon Thomas feststellte, darauf zurückzuführen sein könnten, daß die Predella von einem früheren Werk stammt und später entsprechend dem Format der jüngeren Haupttafel reduziert wurde. Laut Thomas sind die Wappen an den Rändern der Predella abgesägt worden. (Thomas, 1993, S. 30) Die stilistischen Unterschiede zwischen den Retabelgeschossen könnten jedoch auch durchaus mit der üblichen Arbeitsteilung innerhalb der Werkstatt erklärt werden, denn sie lassen sich auch bei Retabeln, deren Geschosse gleichzeitig ausgeführt wurden, feststellen. Sogar Retabel, die nachgewiesenermaßen von einer Hand stammen, weisen zuweilen stilistische Unterschiede zwischen den Geschossen auf, die in diesen Fällen auf die extremen Formatunterschiede zwischen den Retabelregistern zurückzuführen sind. Besonders auffällig ist dies bei Botticelli, der nachgerade seinen persönlichen „Predellenstil“ entwickelte. Charakteristisch für letzteren ist, daß er in den Predellen im Gegensatz zu seinen oft feinmalerisch anmutenden Haupttafeln mit schnellem und zum Teil summarischem Pinselstrich mehr andeutet als detailliert ausführt.

¹²⁵ Die Mantellate gehörten dem augustininischen Drittorden an und waren in der Nähe von Santo Spirito angesiedelt. Im Jahr 1487 bekamen sie von den „Opera“ von Santo Spirito die 2. Kapelle des linken Seitenschiffs mit der Auflage zugewiesen, diese mit einem Retabel, einem Glasfenster und ihrem Wappen auszustatten. (Blume, 1995, S. 289, 292 Anm. 7)

¹²⁶ Der Kult der heiligen Monika wurde seit dem Trecento von Ordenseite stark gefördert und erfuhr im Jahr 1430 anlässlich der Translation des Leichnams der Heiligen von Ostia nach Rom nochmals eine Steigerung. (Benvenuti, 2000, S. 124)

Männerorden. Nun besaßen diese beiden Bettelorden tatsächlich einen Gründer aus den eigenen Reihen, während die Augustiner-Eremiten als vom Papst veranlaßter Zusammenschluß verschiedener Eremitenkongregationen zum Orden erhoben worden waren und sich ihre Gründungslegende erst schreiben mußten. Indem sie sich auf den Kirchenvater Augustinus als legendären Gründer zurückführten, machten sie sich zum ältesten der Bettelorden überhaupt.¹²⁷ Ebendies beanspruchte auch der augustinische Drittorden, der sich direkt auf die heilige Mutter des mythischen Ordensgründers zurückführt. Diesem Anspruch gaben die Mantellate in ihrem Retabel durch die Wahl der genannten Themen bildlichen Ausdruck. Die Predellenszenen aus der Vita der Ordensgründerin werden unterbrochen durch einen im Grabe stehenden Schmerzensmann, der jedoch, wie bei den Augustiner-Eremiten häufig zu beobachten, nicht von Maria und Johannes beklagt wird, sondern von Augustinus und der Regelgeberin Monika.

Als weitere von Santo Spirito abhängige, weibliche Kongregation, die nach der Augustinus-Regel lebte, hatten sich im Trecento auch die „Pentitae nel nome di Maria Maddalena“ formiert.¹²⁸ Richa zufolge besaßen die Capitani della Compagnia di Santa Maria delle Laude di Santo Spirito das „juspadronato“ über deren Niederlassung. Die Convertite unterstanden folglich den Weisungen des Priors von Santo Spirito.¹²⁹ Für deren Kirche Sant’Elisabetta delle Convertite malte Botticelli zwischen 1491 und 1494 die *Pala delle Convertite* (Nr. 101), die aufgrund ihres engen Bezugs zu Santo Spirito und ihrer Vergleichbarkeit mit der *Corbinelli-Trinität* (Nr. 104) im folgenden besprochen wird. Die Haupttafel zeigt die Trinität in Form eines Gnadenstuhls. Links des Kreuzesstamms ist wie bei der *Corbinelli-Trinität* Maria Magdalena wiedergegeben, rechts hingegen Johannes der Täufer. Während diese beiden Heiligen in gleicher Größe wie die Trinität abgebildet sind, ist der links im Vordergrund mit Tobias dahineilende Erzengel Raffael deutlich kleiner dargestellt. Die Predella zeigt im Gegensatz zu der aus Einzelszenen aufgebauten Predella der *Corbinelli-Trinität* einen Zyklus zur Vita der Maria Magdalena. Dieser Unterschied ist gewichtig, da es sich bei dem Hochaltar

¹²⁷ Ähnlich wie bei den Karmelitern, die sich sogar auf den Propheten Elias zurückführen, ging es auch bei den Augustiner-Eremiten darum, eine möglichst lange Traditionslinie mit einer mythischen Gründungsfigur aufzuweisen und dadurch die eigene Rolle als geistige Nachfolger zu betonen. Zu den Karmelitern und dem Altar von Pietro Lorenzetti aus dem Jahr 1329, in dessen Predella die Gründungslegende des Ordens erzählt wird, siehe: Os, Bd. 1, 1984, S. 91–103, besonders S. 94–97.

¹²⁸ Benvenuti, 2000, S. 125.

¹²⁹ Richa, Bd. 9, 1761, S. 92. Quellen zusammengestellt bei Lightbown, 1978, Bd. 2, S. 75.

für die Convertite, wie an anderer Stelle ausgeführt wurde,¹³⁰ um ein ausgesprochen didaktisches Retabelprogramm handelt, das die ehemaligen Prostituierten zu Reue und einem frommen Lebenswandel anleiten sollte. Ein derartiges Programm wäre auf dem Familienaltar der Corbinelli gänzlich ungeeignet gewesen. Somit erklären sich die ikonographischen Unterschiede dieser beiden Retabel, die doch zunächst dasselbe für die augustinische Bildpropaganda typische Haupttafelthema, die Trinität in Form eines Gnadenstuhls, aufweisen. Hinzu kommt, daß die heilige Eremitin und Büsserin Maria Magdalena ebenso gut zur augustini-schen Spiritualität paßt, wie Johannes der Täufer, der seinerseits der Inbegriff eines durch asketisches Eremitendasein zu Gottesnähe Gelangten ist. Eine Besonderheit dieses Retabels ist, daß hier von der ansonsten strikt eingehaltenen Regel abgewichen wurde, der zufolge auf der Predella des Hochaltars der Kirchenpatron zu ehren sei.¹³¹ Die einzige Erklärung dafür ist, daß die heilige Magdalena die biblische Ahnin aller von der Prostituierten zur Nachfolgerin Christi Konvertierten war, und da das Augustinerinnenkloster Sant'Elisabetta delle Convertite für ehemalige Prostituierte gegründet worden war, ist in dieser Predella gewissermaßen deren heilige Patronin dargestellt.

Die bisher besprochenen Retabel aus Santo Spirito weisen ausnahmslos einen direkten Bezug zum Orden der Augustiner-Eremiten auf und stammen alle aus den letzten beiden Jahrzehnten des Quattrocento. Eine zweite Gruppe von Retabeln aus derselben Kirche entstand erst in den ersten beiden Jahrzehnten des Cinquecento. Unter diesen gehören die *Segni-Pala* (Nr. 116), die *Frescobaldi-Natività* (Nr. 119) sowie das *Nicola da Tolentino-Retabel* (Nr. 120) zum Corpus. In der Mehrzahl sind die im Corpus enthaltenen Retabel aus Santo Spirito Stiftungen von Laien, und zwar der Patrizierfamilien, die in der unmittelbaren Umgebung der Kirche Palazzi besaßen. Nur zwei Stiftungen von Geistlichen für Santo Spirito finden sich innerhalb des Corpus, und zwar das bereits besprochene *Monika-Retabel* von Francesco Botticini sowie das *Nicola da Tolentino-Retabel* von Franciabigio (Nr. 120). Letzteres gab Nicolao di Giovanni di Lapo Bicchielli, der Prior von Santo Spirito im Jahr 1513, fünf Jahre vor seinem Tod, in Auftrag.¹³² Die zugehörige Predella zeigte fünf Szenen aus der Vita des

¹³⁰ Zu diesem Zyklus und den speziellen Bezügen der einzelnen Szenen zu den Convertite ausführlich im Kapitel zu Maria Magdalena, S. 148f.

¹³¹ Die einzige andere Ausnahme in diesem Sinne ist der *San Marco-Hochaltar* mit seinem Cosmas und Damian-Zyklus (Nr. 49). Siehe zu diesem Retabel im Kapitel zu Cosmas und Damian.

¹³² In diesem Jahr hatte er gerade das Patronat der dritten Seitenkapelle rechts erworben. (Parronchi, 1971, S. 25)

Namenspatrons des Stifters,¹³³ der gleichzeitig auch einer der populärsten Augustiner-Heiligen war.¹³⁴ Dargestellt sind in diesem Zyklus drei Wunder, die der Heilige bewirkte, sowie in der breiteren Mitteltafel dessen Exequien und als Abschlußszene die Kanonisierung im Jahr 1446. Eine der drei Wunderszenen ist die Heilung des Nicola durch Brot auf Geheiß Mariens. In dieser Predellenszene sitzt der Todkranke betend auf dem Bett. Sein Traumbild der Interzession des heiligen Augustinus bei Maria erscheint in einer Gloriole. Die Heilung tritt umgehend durch das Brot ein, das ein Laienbruder dem Kranken bringt. Damit ist eine Episode aus der Heiligenvita gewählt, an die ein verbreiteter Kult anknüpfte.¹³⁵ Durch das Auftreten des Ordensgründers Augustinus an der Seite Mariens wird in der Ursprungsszene dieses Kults die Rolle des Ordens nochmals implizit hervorgehoben. In der daneben wiedergegebenen Wunderszene exorziert der Heilige bei der Meßfeier eine Besessene. Durch eine Tür im Hintergrund geht der Blick in eine Landschaft, in der der Heilige am Himmel erscheint und eine nackte Seelenfigur zu sich emporhebt. Hier geht es um die seelsorgerische, ja seelenrettende Rolle des Nicola. Seine Wunderkraft kommt auch in der dritten dargestellten Szene, der Erweckung einer Toten, zum Ausdruck. Die Bezüge zum Auftraggeber sind eng, denn der heilige Nicola da Tolentino war nicht nur Namenspatron des auftraggebenden Priors, sondern bekleidete auch das gleiche Amt wie dieser. Zudem ist dies Retabel eines der wenigen Beispiele der Ehrung eines „jüngeren“ Heiligen, der sogar erst im Quattrocento kanonisiert worden war.

Die *Segni-Pala* (Nr. 116) ist bezüglich ihres ikonographischen Programms eher konventionell. Das Patronat der Kapelle hatte Bernardo di Stefano Segni im Jahr 1498 erworben und folglich treten dessen beide Namenspatrone, der heilige Bernhard sowie der heilige Stephanus in der *Sacra Conversazione* zu Seiten der Madonna auf. Einer der Brüder von Stefano Segni

¹³³ Parronchi, 1971, S. 30–34 schlägt vor, daß zwei Tafeln mit Darstellungen der Caritas und von San Francesco da Paola in einer Landschaft als Dekoration der beiden Pilastersockel ursprünglich Teil des Retabels waren. Mir erscheint dies wenig wahrscheinlich, da die Darstellung einer einzelnen Tugendpersonifikation und eines Heiligen, die auf den Pilastersockeln einen Heiligenzyklus flankieren, einmalig wäre. Zudem bildeten die Darstellungen auf den Pilastersockeln stets Pendants, so daß entweder zwei Tugenden oder zwei Heilige abgebildet gewesen sein müssten. Die Zugehörigkeit der beiden von Parronchi genannten Tafeln zu der Nicola da Tolentino-Predella ist deshalb auszuschließen.

¹³⁴ Er lebte von 1245 bis 1305 und trat im Jahr 1256, als der Orden der Augustiner-Eremiten als Zusammenschluß verschiedener Eremiten-Kongregationen entstand, noch im Gründungsjahr dem neuen Orden bei.

¹³⁵ Man setzte geweihte Brote gegen Brände, Krankheiten und Unwetter ein. (Gentili, in: *Bibliotheca Sanctorum*, Bd. 9, 1967, Sp. 963f. Stichwort „Nicola da Tolentino“/ Tollo, in: *Tollo / Bisacci* (Hg.), 1999, S. 46)

hieß Lorenzo. Da dem heiligen Laurentius auch die Kapelle geweiht war, ist er zur Rechten der Madonna dargestellt und zudem auf dem zugehörigen Paliotto. Auch Johannes der Evangelist dürfte der Namenspatron eines Familienmitglieds gewesen sein.¹³⁶ Die Auswahl der Predellenszenen erfolgt ebenfalls nach dem gängigen Schema. Den heiligen Märtyrern ist in der Predella die Darstellung ihres Martyriums zugeordnet, während Bernhard von Clairvaux durch die Szene der sogenannten „Doctrina“ in der Predella charakterisiert wird. In dieser Episode erscheint Maria dem Heiligen und diktiert ihm eines seiner zahlreichen Werke über die Gottesmutter. Indem die übernatürliche Inspiration seiner Werke bildlich vorgeführt wird, wird die Unmittelbarkeit seiner Interzession zwischen den Menschen und Maria augenfällig. Die Gottesmutter tritt in dieser Szene als „sapientissima magistra“ auf. Diese Rolle spielte sie ursprünglich für die Apostel, vor allem die Evangelisten, deren Kreis der Confessor Bernhard somit nahegerückt wird.¹³⁷ Er wird in der „docta solitudo“ gezeigt, die intellektuelle Arbeit erst möglich macht, wie Petrarca speziell am Beispiel Bernhards darlegte. Durch diese Lebensform wird der Heilige zum „exemplum“ des Eremiten.¹³⁸ Mit dieser Predellenszene ist also genau diejenige Episode der Vita ausgewählt, die „geistiges Eremitendasein“, Studium und Wissenschaft vereint, eben die Themen, die für die Augustiner-Eremiten von so zentraler Bedeutung waren. Auf der Haupttafel wird die Rolle Mariens als Mediatrix in der lesbar wiedergegebenen Textstelle des aufgeschlagenen Buchs, das Bernhard vorweist, nochmals in dessen eigenen Worten betont: „PER TE ACCESSUM HABEAMUS AD FILIUM...“¹³⁹

4.1.4. Retabel aus Hieronymiten- und Jesuiten-Kirchen

Neben den besprochenen großen Bettelorden der Dominikaner, Franziskaner und Augustiner-Eremiten sind in Florenz auch zwei kleinere Eremitenkongregationen zu den Mendikanten zu

¹³⁶ Francolini, in: Silla (Hg.), 1999, S. 7f.

¹³⁷ Auf der Haupttafel sitzt ihm gegenüber der Evangelist Johannes.

¹³⁸ Dal Prà, in: Ausst. Kat. Certosa di Firenze, 1990, S. 52–64 zum Thema der „Apparizione della Vergine a San Bernardo“, besonders S. 57f. Zu Petrarcas „De vita solitaria“ siehe ebd. S. 86, Anm. 155 und die dort angegebene Literatur.

¹³⁹ Es handelt sich um die Anfangszeile eines Abschnitts aus Bernhards 2. Sermon „In Adventu Domini“, in dem er Maria als Mittlerin anruft: „*Per te accessum habeamus ad Filium, o benedicta inventrix gratiae, genetrix vitae, mater salutis: ut per te nos suscipiat, qui per te datus est nobis. Excuset apud ipsum integritas tua culpam nostrae corruptionis, et humilitas Deo grata nostrae veniam impetret vanitati. Copiosa charitas tua nostrorum cooperiat multitudinem peccatorum, et fecunditas gloriosa fecunditatem nobis conferat meritorum. Domina nostra, mediatrix nostra, advocata nostra, [0043C] tuo Filio nos reconcilia, tuo Filio nos commenda, tuo nos Filio repraesenta. Fac, o benedicta, per gratiam quam invenisti, per praerogativam quam meruisti, per misericordiam quam peperisti [alias, percepisti], ut qui te mediante fieri dignatus est particeps infirmitatis et miseriae nostrae, te quoque intercedente participes faciat nos gloriae et beatitudinis suae, Jesus Christus Filius tuus Dominus noster, qui est super omnia Deus benedictus in saecula. Amen.*“ (2. SERMON IN ADVENTU DOMINI, Patrologia Latina, Bd. 183, Sp. 43B–C) Siehe auch: Dal Prà, in: Ausst. Kat.

rechnen. Es handelt sich um die Hieronymiten,¹⁴⁰ die ebenso wie die Jesuiten,¹⁴¹ die auch als Apostolische Kleriker des heiligen Hieronymus bezeichnet wurden, nach der Augustinus-Regel lebten. Den beiden fast gleichzeitig in der Mitte des Trecento gegründeten Eremiten-Orden ist gemeinsam, daß sie in Hieronymus ihren geistlichen Ahnvater und heiligen Patron sahen.

Innerhalb des hier untersuchten Corpus sind ein Hochaltar sowie drei Nebenaltäre aus Kirchen dieser beiden Kongregationen erhalten. Drei der genannten Retabel sind Stiftungen der reichsten Florentiner Bankiers.¹⁴² Das *Rinieri-Retabel* (Nr. 31) wurde von den Rinieri für die Kirche Santa Trinità Vecchia bestimmt, die von 1409 bis 1438 Sitz der Florentiner Jesuiten war.¹⁴³ Die *Avignon-Hieronymus-Pala* (Nr. 62) war dem neuen Kloster San Gerolamo in Fiesole von den Medici gestiftet worden. Das von Botticini geschaffene *Hieronymus-Tabernakel* (Nr. 97) entstand im Auftrag der Rucellai für dieselbe Kirche. Bei dem vierten

Certosa di Firenze, 1990, S. 36.

¹⁴⁰ Von den verschiedenen Kongregationen der Hieronymiten sind hier nur die „Fratres Mendicanti del Sacro Ordine dell’Osservanza di S. Girolamo della Congregazione di Fiesole“ von Interesse. Dies ist der offizielle Titel der zwischen 1360 und 1370 von Carlo del Conte Antonio da Romena aus der Familie der Conti Guidi gegründeten Kongregation, die 1415 durch eine päpstliche Bulle bestätigt wurde und 1441 unter dem Pontifikat von Eugen IV. die Regel der Augustiner-Eremiten annahm. In deren Titel ist die Zugehörigkeit zu den Mendikanten und insbesondere zur Observanzbewegung explizit eingeschlossen. Das Stammhaus dieser Eremiten-Kongregation war San Gerolamo in Fiesole. (Teubner, 1975, S. 176)

¹⁴¹ Die Jesuiten wurden von dem später selig gesprochenen Sienerer Patrizier und Tuchhändler Giovanni Colombini um 1355 gegründet, der seine Konversion erfuhr als er in mittleren Jahren die Vita der heiligen Maria Ägyptiaca las, einer Heiligen Eremitin, deren Legende sich mit der von Maria Magdalena verflocht. Die zunächst als Laien-Kongregation gegründete Vereinigung wurde 1367 von Urban V. anerkannt, erhielt aber erst 1426 eine Regel, die an der Augustinusregel orientiert war. (Rice Jr., 1985, S. 69; Russo, 1987, S. 134) Der neue Orden hatte großen Zulauf und ihm wurden schnell zahlreiche Privilegien und Ablass eingeräumt. So erließ Eugen IV. im Jahr 1431 ein Dekret, das der neuen Kongregation das Recht zugestand, sich für ihre Oratorien Beichtväter zu wählen, die auch die Sakramente zu spenden hatten und die Messe ohne Paramente feiern durften. „Eugenio IV il 1. decembre 1431 decretò che potessero ne’loro oratorj eleggersi confessori, e per loro fare amministrare i sacramenti, e servire senza alcun paramento all’altare.“ (Uccelli, 1865, S. 56f.). Gegen Ende des 15. Jahrhunderts, auf dem Höhepunkt ihrer Verbreitung, erfuhr die Kongregation eine zunehmende Klerikalisierung. Sie widmete sich vor allem der Krankenpflege, insbesondere zu Zeiten der Pest, sowie der Betreuung von Armen. Ihren Unterhalt verdiente sich die nach dem für Bettelorden typischen Armutsgebot lebenden Mönche durch die Herstellung von Medizin, sowie von Pigmenten und Glasfenstern nach den Kartons verschiedenster Florentiner Künstler, mit denen sie auf diese Weise in engster Verbindung standen. (Bensi, 1981, S. 33–47)

¹⁴² In der online-Version des Catasto von Florenz aus dem Jahr 1427 erscheinen Giovanni di Bicci de’ Medici an dritter und Luca di Piero Rinieri an siebter Stelle der Liste der wohlhabendsten Florentiner. Siehe: Online Catasto of 1427. Version 1.3. Edited by David Herlihy, Christiane Klapisch-Zuber, R. Burr Litchfield and Anthony Molho. [Machine readable data file based on D. Herlihy and C. Klapisch-Zuber, Census and Property Survey of Florentine Domains in the Province of Tuscany, 1427–1480.] Florentine Renaissance Resources/STG: Brown University, Providence, R.I., 2002.

¹⁴³ Uccelli, 1865, S. 50, 60–67.

Retabel, dem *San Giusto alle Mura-Hochaltar* von Domenico Ghirlandaio (Nr. 86), ist der Auftraggeber hingegen nicht bekannt.¹⁴⁴

Das früheste der genannten Werke, das *Rinieri-Retabel* (Nr. 31) wird in der Forschung überwiegend auf die Zeit um 1430 datiert.¹⁴⁵ In der Mitte dieses von einem Überfangbogen abgeschlossenen Triptychons mit einheitlichem Bildfeld unter Hängebögen, thront die Madonna umgeben von musizierenden Engeln. Zu ihrer Rechten steht Johannes der Täufer, zu ihrer Linken Hieronymus als Kardinal. Letzterer weist ein aufgeschlagenes Buch vor, in dem auf das Jüngste Gericht angespielt wird.¹⁴⁶ Oberhalb des Spitzbogens über dem Täufer ist der Evangelist Markus als Sitzfigur dargestellt, über dem Kirchenvater der Prophet Isaias, beide halten ein Schriftband. Über der Madonna schwebt in der Fläche zwischen Spitz- und Überfangbogen ein segnender Gottvater flankiert von zwei Vierpaßmedaillons, in denen der Verkündigungengel und die Annunziata dargestellt sind.

Russo hat darauf hingewiesen, daß Hieronymus, obwohl er nicht auf der Ehrenseite der Madonna steht, hier dennoch besonders geehrt wird, denn er ist abweichend von dem üblichen physiognomischen Typus fast identisch dargestellt wie der Täufer. Auf diese Weise wird bildlich auf die Ebenbürtigkeit des Kirchenvaters im Kreis der Märtyrer mit dem Vorgänger Christi abgehoben.¹⁴⁷ Die Predellenszenen unterstreichen diese Aussage, indem sie den Ciceronianus-Traum, das Bekehrungsereignis des Hieronymus, dessen Trinitätsvision, das Vermächtnis an seine Mitbrüder, sowie seinen „dies natalis“, die Exequien mit der Seelenauffahrt, schildern. In diesen Szenen, die dem Klosterleben des Kirchenvaters gewidmet sind und dementsprechend in klösterlichem Ambiente spielen, sind stets Jesuitenbrüder als Zeugenfiguren anwesend. Auf diese Weise wird ein direkter Bezug zu der jungen Kongregation, die

¹⁴⁴ Das Jesuitenkloster San Giusto alle Mura lag vor den Stadtmauern und wurde im Jahr 1529 bei der Belagerung von Florenz zerstört. Vasari gibt jedoch eine genaue Beschreibung der ursprünglichen Aufstellungssituation dieses Retabels, das die Jesuiten nach der Zerstörung ihrer Kirche in ihren neuen Sitz, San Giovanni Battista della Calza, mitnahmen. (Vasari, 1568 (ed. Bettarini / Barocchi), Bd. 3, 1971, S. 599–602)

¹⁴⁵ Folgende Autoren sprechen sich für eine Datierung um 1430 aus: Russo, 1987, S. 156; Laclotte, 1976, Kat. Nr. 69; Mognetti, 1983, S. 56; Shell, 1965, S. 469. Dieser stilistischen Datierung, die von Mognetti zusätzlich durch das historische Datum des Todes des Vaters des Stifters im Jahr 1430 gestützt wird, widerspricht Busse, 1999, S. 254. Letzterer nimmt an, das Retabel sei um 1440, kurz nach der Zeit des Umzugs der Jesuiten von Santa Trinità Vecchia nach San Giusto alle Mura für deren neue Kirche entstanden.

¹⁴⁶ Mognetti, 1983, S. 56.

¹⁴⁷ Diese Ebenbürtigkeit wird in dem Legenden-Text „Hieronymus Vita et Transitus“ dargelegt. (Russo, 1987, S. 157)

sich auf den Kirchenvater zurückführt, anschaulich gemacht. Dieser Bezug wird in den beiden Predellentäfelchen, die den Gründer der Jesuiten, Giovanni Colombini, im Gebet und einen Geißelbruder bei der Selbstgeißelung wiedergeben, noch expliziter formuliert. Beide erscheinen in viel größerem Maßstab als die übrigen Figuren in der Predella und stellen für den gläubigen Betrachter gleichsam Identifikationspunkte auf einer eigenen Darstellungsebene dar, die zwischen der Bildebene der Hieronymusszenen und der des Betrachters liegt. Zudem befanden sich diese beiden Täfelchen mit Sicherheit auf den Pilastersockeln, die üblicherweise den Stifterwappen vorbehalten waren. Im Fall dieses Retabels hat sich offenbar die Klostergemeinschaft in ihrer Selbstdarstellung gegenüber dem weltlichen Stifter durchgesetzt. Letzterem verblieb nur die Möglichkeit, sich mit folgender Inschrift zwischen Predella und Haupttafel zu verewigen: „QUESTA TAVOLA A FATTA FARE RINIERI DI LUCA DI LUCA DI PIERO RINIERI CITTADINO FIORENT. P^O T AN³ SUA.“ Auf die Ikonographie des Retabels haben die Rinieri offenbar keinen Einfluß genommen, vielmehr ist ein rein ordenspropagandistisches Programm wiedergegeben, in dem sich die Jesuiten direkt auf den Kirchenvater zurückführen.

Interessant ist der Vergleich mit dem rund ein halbes Jahrhundert später ebenfalls für die Florentiner Jesuiten entstandenen *San Giusto alle Mura-Hochaltar* von Domenico Ghirlandaio (Nr. 86), der auf den Anfang der 1480er Jahre datiert wird.¹⁴⁸ Das Retabel stand um vier Stufen erhöht im Chor, war für den Laien normalerweise also lediglich durch eine Tür im Lettner sichtbar.¹⁴⁹ Die Madonna thront dort vor einer Bogenarchitektur, die den Blick

¹⁴⁸ Davies, 1951, S. 170: frühe 1480er Jahre (erwähnt eine, wie er meint, unzuverlässige Notiz von Richa, daß das Bild um 1479 gemalt sei); Zeri, 1971, S. 130: um 1480–85; Busse, 1999, S. 263, eventuell 1483–84 anlässlich der Modifizierung der Ordensregel auf dem Generalkapitel in Florenz; Cadogan, 2000, S. 64–65, 250: um 1479–80; Kecks, 2000, S. 243: um 1483. Als Datum ante quem ist das Jahr 1486 anzusehen, in dem der *San Giusto alle Mura-Hochaltar* als modo et forma-Vorbild für das *Innocenti-Retabel* vertraglich festgelegt wurde. (siehe: Transkription des Vertrags von Küppers, 1916, S. 86–89)

¹⁴⁹ Zum Laienraum gewandt waren an diesem Lettner seitlich der Mittelöffnung zwei Retabel von Perugino angebracht, eine Darstellung des Gebets am Ölberg sowie eine Pietà. (Pietà mit Johannes dem Evangelisten, Maria Magdalena, Nikodemus und Joseph von Arimathea, Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 8365 / Gebet am Ölberg, Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 8367) Über dem Durchgang befand sich ein Kruzifix von Benedetto da Maiano. Zweimal am Tag versammelten sich die Jesuiten ihrer Regel zufolge im Oratorium zum gemeinsamen, stummen Gebet, das nachts im Mönchschor auf der Empore oberhalb des Eingangs der Kirche stattfand. Vasari beschreibt den Ort in der *Vita Peruginos* mit folgenden Worten: „Questa Chiesa dunque [San Giusto alle Mura, convento dei frati Gesuati fuori della Porta a Pinti], la quale fu architettura di Antonio di Giorgio da Settignano, era longa braccia quaranta e larga venti. A sommo, per quattro scaglioni, ovvero gradi, si saliva a un piano di braccia sei; sopra il qual era l’altar maggiore con molti ornamenti di pietre intagliate, e sopra il detto altare era posta con ricco ornamento una tavola, come si è detto, di mano di Domenico Ghirlandaio. A mezzo la chiesa era un tramezzo di muro, con una porta traforata dal mezzo in su, la quale mettevano in mezzo due altari; sopra ciascuno de’quali era, come si dirà, una tavola di mano di Pietro Perugino; e sopra la detta porta era un bellissimo Crocifisso di mano di Benedetto da Maiano, messo in mezzo da una nostra Donna e un San Giovanni di rilievo. E dinanzi al detto

in einen Garten und eine Fernlandschaft freigibt.¹⁵⁰ Das Kind, das eine Sphäre mit Kreuz in einer Hand hält, segnet mit der anderen den zur Rechten der Madonna knienden Justus von Volterra. Hierin folgt Ghirlandaio der in der zweiten Jahrhunderthälfte üblichen Ikonographie für *Sacre Conversazioni*, derzufolge der Kirchenpatron grundsätzlich auf dieser Ehrenseite darzustellen war.¹⁵¹ Rechts kniet Zenobius, einer der Stadtpatrone von Florenz. Auf den Podeststufen stehen links der Erzengel Michael in Rüstung und mit Schwert, rechts der Erzengel Raphael, der einen kleinen, länglichen Gegenstand¹⁵² in der Hand hält und als einziger direkt den Betrachter anblickt, was vermuten läßt, daß ihm eine besondere Rolle in dem Retabel zukommt. Der Name des Erzengels Raphael bedeutet „Gott hat geheilt“. In alten Hymnen für den Festtag des Erzengels, die sich auf die Tobiasgeschichte im Alten Testament beziehen, wird er „als Arzt apostrophiert, der uns sicher zu unserem Vater zurückführt und die Blinden in der Gemeinde sehend macht“.¹⁵³ Damit ist, wie Gombrich darlegte, durchaus auch ein metaphorischer Sinn gemeint. Ausdrücklich heißt es in Tobit im Kapitel zu Raphael: „Besser ist Gebet mit Fasten und Almosen mit Gerechtigkeit als Reichtum mit Unrecht. Besser ist es, Almosen zu geben als Gold anzuhäufen. Denn Almosen errettet vom Tode und befreit von jeder Sünde. Die Almosen spenden, werden ein langes Leben haben. Die aber sündigen und Böses tun, sind Feinde ihres eigenen Lebens.“¹⁵⁴ Diese Bezüge sind offenbar gemeint, denn

piano dell'altare maggiore, appoggiandosi a detto tramezzo, era un coro di legname di noce e d'ordine dorico, molto ben lavorato; e sopra la porta principale della chiesa era un altro coro che posava sopra un legno armato, e disotto faceva palco, ovvero soffitto, con bellissimo spartimento e con un ordine di balustri che faceva sponda al dinanzi del coro che guardava verso l'altar maggiore; il qual coro era molto comodo per l'ore della notte ai frati di quel convento, e per fare loro particolare orazioni e similmente per i giorni feriat...“ (Vasari, 1568 (ed. Bettarini / Barocchi), Bd. 3, 1971, S. 599f.). „Le due tavole adunque che erano nel sopradetto tramezzo erano di mano di Piero, et in una era un Cristo nell'orto, e gl'Apostoli che dormono, ne'uali mostrò Pietro quanto vaglia il sonno contro gl'affanni e' dispiaceri; avendogli figurati dormire in attitudini molto agiate - e nell'altra fece una Pietà, cioè Cristo in grembo alla Nostra Donna con quattro figure intorno...“ (Vasari, 1568 (ed. Bettarini / Barocchi), Bd. 3, 1971, S. 601f.). Zur Matutin beteten die Jesuiten 60 Pater Noster und 40 Ave Maria, zur Vesper jeweils 30 und zu allen anderen Gebetsstunden jeweils 15. (Uccelli, 1865, S. 188–191, Text der Kapitel 25 und 26 der Ordensregel)

¹⁵⁰ Die Komposition der Haupttafel entspricht dem Muster des *Madonna di Piazza-Retabels* von Verrocchio und Lorenzo di Credi (Nr. 83). Letzteres war bereits in den Jahren 1474 und 1479 für die Medici entworfen worden, doch zog sich die Vollendung bis zur Mitte der 1480er Jahre hin. (Cadogan, 2000, S. 64)

¹⁵¹ Justus war zusammen mit Hieronymus Kirchenpatron. Der offizielle Titel des Konvents lautete „Conventus de Sancti Justi de Sancto Hieronymo“. (Uccelli, 1865, S. 67)

¹⁵² Es könnte sich hierbei sowohl um eine Dose als auch um eine Fischleber handeln. (Busse, 1999, S. 251) Letztere wäre ein Attribut des Erzengels und seines Reisegefährten aus der Tobias-Geschichte, erstere ein Hinweis auf die Tätigkeit der Mönche von San Giusto alle Mura, die die Hauptlieferanten von Farbpigmenten für die Florentiner Künstler waren. (Siehe zu dieser Tätigkeit ausführlich: Bensi, 1981, S. 33–47) Die Deutung des Gegenstands als Pigmentendose wird gestützt durch die Tatsache, daß der Erzengel Raphael die einzige der heiligen Hauptfiguren dieser Tafel ist, die direkten Blickkontakt mit dem Betrachter aufnimmt.

¹⁵³ Gombrich, 1986, S. 38.

¹⁵⁴ Tobit 12, 8–10.

auf der anderen Seite der Madonna steht der Erzengel Michael mit Schwert, gleichsam als personifizierter, ausführender Arm Gottes nach dem Richtspruch im Jüngsten Gericht, dessen Ausgang für die einzelne Seele zu wesentlichen Teilen von den in Tobit genannten Punkten abhängt. Die hier angedeuteten Rollen der beiden Erzengel werden in den zugehörigen Predellenszenen illustriert und kommentiert. Dort vertreibt Michael die Dämonen und Raphael ist der Reisegefährte, der den jungen Tobias anleitet, dem Fisch Herz, Leber und Galle zu entnehmen, um sie als Medizin und Wundermittel einzusetzen. Vor diesem Hintergrund treten die beiden Erzengel auf dem *San Giusto alle Mura-Retabel* als direkte Interzessoren zugunsten des Seelenheils des vor dem Altar Betenden auf und Raphael zusätzlich als heiliger Patron der in der Kranken- und Armenpflege tätigen Jesuiten.

Die Erzählung in der Predella erfolgt auf diesem Retabel nicht mehr zyklisch wie beim *Rinieri-Retabel* (Nr. 31), sondern es werden einzelne markante Szenen aus der Vita der im Hauptgeschoß darüber dargestellten Heiligen wiedergegeben. Unterhalb des Stadtpatrons Zenobius wird die Translation des Heiligen vor dem Hintergrund des Florentiner Baptisteriums und des Erdgeschosses von Giotto's Campanile gezeigt. Im Hintergrund der rechts anschließenden Szene, in der Tobias auf Anweisung des Erzengels die Fischleber entnimmt, ist in der Fernlandschaft vor einer luftperspektivisch, ins Bläuliche gebrochen dargestellten Bergkette eine Stadt am Ufer eines Sees zu erkennen. Aufgrund der markanten Silhouette einer Domkuppel mit nebenstehendem Campanile muß Florenz gemeint sein, obwohl die umgebende Landschaft gänzlich der Phantasie entsprungen ist. Insbesondere im Vergleich zum *Rinieri-Retabel* aus der Anfangszeit des Ordens ist die Betonung der Bezüge zur Stadt in diesem Retabel auffällig. Gleichzeitig entfallen hier die dort im Zentrum stehenden Anspielungen auf die Ordensgenealogie der Jesuiten, denn es ist weder Hieronymus dargestellt, der sogar zusammen mit Justus von Volterra das Patrozinium der Kirche innehatte, noch werden in den Predellen Hinweise auf das mönchische Leben gegeben.

Aus diesen Beobachtungen lassen sich zwei mögliche Schlüsse ziehen. Entweder war Ordenspropaganda zu diesem Zeitpunkt für die Jesuiten kein Thema mehr, da der Orden etabliert war oder aber der Hochaltar war nicht der geeignete Ort für Ordenspropaganda. Die Untersuchung der Hochaltar-Retabel der übrigen Bettelorden hat gezeigt, daß explizite Ordenspropaganda im Sinne einer Betonung der Ordensgenealogie oder der zyklischen Darstellung der Vita des Ordensgründers stets nur auf Nebenaltar-Retabeln stattfand. Diese Form der Selbstdarstellung richtete sich gezielt an die Öffentlichkeit eines Laienpublikums, das zu

diesen Retabeln Zugang hatte. Auf den Hochaltarretabeln wurden hingegen die Ordensideale wiedergegeben. Dort kamen die spirituellen, auf das Klosterleben und die geistliche Vervollkommnung des einzelnen Mönchs bezogenen Themen zur Darstellung.

Die zweite Mendikanten-Kongregation, die Hieronymus zum Exempler gewählt hatte und nach der Regel der Augustiner-Eremiten lebte, waren die „Fрати Mendicanti del Sacro Ordine dell’Osservanza di S. Girolamo della Congregazione di Fiesole“.¹⁵⁵ Aus deren Gründungskirche, San Girolamo in Fiesole, stammen zwei Retabel, die im Corpus enthalten sind, und zwar die *Avignon-Hieronymus-Pala* (Nr. 62) vom Meister der Buckingham-Palace-Madonna, der mit Zanobi Strozzi identifiziert wird,¹⁵⁶ und das *Hieronymus-Tabernakel* (Nr. 97) von Francesco Botticini. Da die Fiesolener Kongregation schnell wuchs, beauftragte Giovanni di Cosimo de’ Medici Michelozzo mit der Erweiterung des Konvents und dem Neubau der Kirche, mit dem spätestens um 1463 begonnen wurde.¹⁵⁷ Es handelt sich um eine Saalkirche, die außer dem Hochaltar an beiden Wänden je zwei Altäre besaß.¹⁵⁸ Die *Avignon-Hieronymus-Pala* befand sich ursprünglich auf dem ersten Altar rechts. Ihr gegenüber auf dem ersten Altar links war das *Hieronymus-Tabernakel* aufgestellt. Bei der *Avignon-Hieronymus-Pala*¹⁵⁹ handelt es sich um einen Auftrag der Familie Medici, der vor 1465 ausgeführt worden sein muß, da auf den äußeren Feldern der Predella das alte Medici-Wappen mit acht Kugeln auftritt, das in diesem Jahr verändert wurde.¹⁶⁰ Die Datierung des Retabels schwankt zwischen 1445 und 1465,¹⁶¹ doch erscheint mir für eine Datierung um 1460 das Argument ausschlaggebend zu sein, daß das Retabel nach dem Tod Fra Angelicos entstanden ist, da die Medici sonst

¹⁵⁵ Dies ist der offizielle Titel dieser zwischen 1360 und 1370 von Carlo del Conte Antonio da Romena aus der Familie der Conti Guidi gegründeten Kongregation, die 1415 durch eine päpstliche Bulle bestätigt wurde und 1441, zur Zeit von Papst Eugen IV., die Regel der Augustiner-Eremiten annahm. (Teubner, 1975, S. 176)

¹⁵⁶ Laclotte, 1976, S. 144f., Kat. Nr. 139.

¹⁵⁷ Teubner, 1975, S. 178; Ferrari, 1984, S. 234f.

¹⁵⁸ Die Kongregation wurde im Jahr 1668 aufgelöst. Die quattrocenteske Ausstattung des Schiffs scheint jedoch bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts bestanden zu haben. Repetti beschreibt im Jahr 1835 noch drei Retabel aus dem Quattrocento. (Repetti, 1835, Bd. 2, S. 117) Die ausführlichste Beschreibung der ursprünglichen Ausstattung bietet jedoch Bandini, 1776, Sp.84–88.

¹⁵⁹ Leider ist der im Tagungsband erwähnte Beitrag von Patricia Simons auf dem Symposium „Art, Memory, and Family in Early Renaissance Florence“ im Courthauld Institute in London im Juni 1996, in dem sie die beiden Retabel besprach, nicht publiziert und war mir daher nicht zugänglich. (Ciappelli / Rubin (Hg.), 2000, S. VIII–IX)

¹⁶⁰ Im Jahr 1465 wurde die oberste Kugel durch eine „fleur de lys“ auf blauem Grund ersetzt. (Teubner, 1975, S. 180)

¹⁶¹ Strehlke, 1998, S. 16, 68 Anm. 14: 1445–1450; Gordon, 1998, S. 524: zwischen 1455–1457; Meiss, 1974, S. 136: Anfang der 1450er Jahre.

letzteren mit der Ausführung betraut hätten,¹⁶² wie auch mit den zahlreichen früheren Stiftungen für die anderen Mendikanten-Klöster, die unter der Patronage der Familie standen. Nach dem Tod Fra Angelicos wandte man sich dann an dessen engsten Mitarbeiter und Schüler, Zanobi Strozzi.

Das Kloster San Girolamo liegt genau neben der Villa Medici, die im Auftrag Giovanni di Cosimo de' Medicis in den Jahren zwischen 1453 und 1455 von Michelozzo errichtet wurde.¹⁶³ Eine Treppe führt direkt von der Villa zur Kirche und wegen dieser Nähe zu der „Hauskirche“ verzichtete man in der Villa wohl auf die Einrichtung einer hausinternen Kapelle, deren Rolle vielmehr die Familienkapelle in San Girolamo übernahm.¹⁶⁴

Das *Hieronymus-Tabernakel* (Nr. 97) hingegen entstand im Auftrag von Girolamo di Piero Rucellai, der für dieselbe Kirche auch das Sakramentstabernakel von Andrea Ferrucci stiftete, das ebenfalls das Familienwappen der Rucellai trägt. Auf dem Retabelrahmen des *Hieronymus-Tabernakels* ist außer dem Stifterwappen auch die von den Medici übernommene Devise, ein Diamantring mit drei Federn, in das Ornament integriert. Auf diese Weise wird die enge Beziehung der beiden Familien,¹⁶⁵ deren Retabel sich in San Girolamo gegenüber standen, auch in heraldischer Form augenfällig.¹⁶⁶ Eine Anspielung auf die Medici mag auch in der Abbildung der Porphyrr-Rota liegen, die unterhalb des Einsatzbildes, das den büßenden Hieronymus zeigt, wiedergegeben ist. Eine solche Porphyrr-Rota ist in den Tisch über dem Grab der Eltern von Cosimo il Vecchio in der Alten Sakristei von San Lorenzo eingelassen und Piero de' Medici ließ eine weitere als Grabplatte für Cosimo il Vecchio unter der Vierungskuppel der Hauskirche der Medici anbringen. Beyer¹⁶⁷ wies auf Dantes Deutung des roten Porphyrr im 9. Gesang des Purgatorio hin. Dort wird beschrieben, wie Dante in Begleitung Vergils die dritte und letzte Stufe zur Pforte des Fegefeuers überschreitet, die aus eben diesem Stein besteht. „Lo terzo, che di sopra s'ammassicia, profido mi parea si fiammeggiante, come sangue che fuor di vena spiccia.“ Durch die Abbildung einer solchen

¹⁶² Aldo Galli, zitiert von Di Lorenzo, in: Ausst. Kat. Mailand 2001, S. 21 Anm. 22.

¹⁶³ Lillie, 1993, S. 196.

¹⁶⁴ Lillie, 1998, S. 22f.

¹⁶⁵ Die beiden Familien waren durch die Taufpatenschaft von Piero de' Medici für Bernardo Rucellai im Jahr 1448 und dessen Verlöbniß mit der Tochter Piero de' Medicis im Jahr 1461 auch verwandtschaftlich verbunden. (Böninger, 1993, S. 42–44)

¹⁶⁶ Kent, 1977, S. 262–263.

¹⁶⁷ Beyer, 1993, S. 156–160.

Rota unterhalb des Einsatzbildes des Hieronymus-Tabernakels ist eine direkte Anspielung auf das Opferblut und die Meßfeier gegeben, die unmittelbar unterhalb vor dieser gemalten Scheibe auf dem Altar stattfand. Deshalb verzichtet Botticini auch im Gegensatz zu dem Retabel der Medici auf die Darstellung des Schmerzensmanns in der Predellenmitte. Vor dem Altar in San Girolamo befindet sich eine intarsierte Platte im Boden, die folgende Aufschrift trägt: „DI GIROLAMO DI PIERO DI CARDINALE RUCELLAI NEL MCCCCLXXVIII“. Die Grablege¹⁶⁸ von Girolamo di Piero di Cardinale Rucellai befand sich also in unmittelbarer Nähe des Retabels, auf dem der Stifter und sein Sohn im Gebet neben der Porphyrr-Rota knien, gleichsam auf der Schwelle zum Purgatorium, aus dem sie das ewige Gebet zu Hieronymus und die von diesem erflachte Fürbitte befreien sollen. Die beiden Rucellai sind zwar auf derselben Bildebene dargestellt wie die heiligen Zeitgenossen des Kirchenvaters, Damasus und Eusebius sowie Paula und Eustochius, doch sind sie bedeutungsperspektivisch verkleinert wiedergegeben. Sie beten das Bild des büßenden Hieronymus in der gleichen Weise an wie der gläubige Betrachter vor dem Retabel, doch ist ihre Devotion durch die Bannung im Bild zu einer ewigen Anbetung geworden, die ihrem Seelenheil förderlich sein sollte. Die unmittelbare Nähe des Retabels zu der Grablege bestätigt diese Absicht. Durch die Heiligenwahl auf der Tafel der Rucellai wird noch vor dem Tridentinum die Forderung verwirklicht, daß alle Assistenzheiligen historisch mit dem Altarpatron, in diesem Fall Hieronymus, in Kontakt gestanden haben müssen.¹⁶⁹ Es werden nicht etwa, wie auf der Tafel der Medici, die Namenspatrone von Familienmitgliedern des Stifters wiedergegeben, sondern nur der des Stifters selbst, Girolamo.¹⁷⁰ Der heilige Büsser ist jedoch der Betrachterwelt in zweifacher Weise entrückt dargestellt, denn er erscheint als Bild im Bild, gleichsam als Ikone.

Die beiden Retabel unterscheiden sich neben diesen gänzlich verschiedenen Programmen des Hauptgeschosses auch in der Predellenerzählung. Bezeichnend ist, daß im Gegensatz zu den

¹⁶⁸ Die Familiengrablege der Rucellai hingegen hatte Leon Battista Alberti in Form eines Heiligen Grabes in San Pancrazio für Giovanni Rucellai errichtet.

¹⁶⁹ Warnke, 1968, S. 64.

¹⁷⁰ Giovanni Rucellai, der Erbauer des Palazzo Rucellai in Florenz, hatte offenbar einen engen Bezug zu den Wüstenvätern, denn Ende der 1450er Jahre ließ er die Altana seines Florentiner Palazzo mit Szenen der Thebais, Szenen aus der Josephsgeschichte, sowie der Darstellung der Marienerscheinung des heiligen Bernhard freskieren, was für eine Altana ein höchst ungewöhnliches Programm war. Wahrscheinlich ging es dabei um eine Gegenüberstellung der „vita activa“, als deren biblisches Exempel Joseph angesehen wurde, mit der „vita contemplativa“ der Eremiten und des heiligen Bernhard. Die literarische Quelle für die Thebais war die von Hieronymus verfaßte „Vita Sancti Pauli primi heremita“, die Giovanni Rucellai vermutlich in dem „volgarizzamento“ von Domenico Calvalca kannte. (Salvini, 1981, S. 241–252, besonders S. 242, 246f.)

früheren Medici-Retabeln, die von Fra Angelico gemalt wurden, in der Predella der *Avignon-Hieronymus-Pala* keine Medici-Heiligen auftreten. Die Repräsentation der Familie beschränkt sich in der Predellenzone auf deren Wappen auf den Pilastersockeln, während im Hauptgeschoß die Namenspatrone von Familienmitgliedern, Cosmas und Damian, Laurentius, dessen Gewand mit den auf das Medici-Wappen anspielenden Kugeln bestickt ist, sowie Johannes der Täufer auftreten. Letzterer ist einerseits der Namenspatron des Ahnvaters Giovanni di Bisticci, andererseits der Stadtpatron von Florenz, vor allem aber der Inbegriff des Eremiten. Aus dem letztgenannten Grund erscheint er zusammen mit dem Altarpatron Hieronymus unmittelbar neben der Madonna. Franziskus ist als Inbegriff des Mendikanten, zu denen sich die Hieronymiten von Fiesole zählten, in dieses Programm aufgenommen.

Die Repräsentanten der Familie Medici sind auf diesem Retabel also im Vergleich zu den anderen im Corpus enthaltenen Stiftungen der Familie in eine Randposition gerückt, wohingegen auf dem Retabel von Girolamo di Piero di Cardinale Rucellai sowohl im Haupt- als auch im Predellengeschoß der Namenspatron des Stifters geehrt wird und somit natürlich gleichzeitig der Ordenspatron. Die Wahl der Hieronymiten-Kirche für die Stiftung der Rucellai erfolgte ohne einen engen räumlichen Bezug zu den Besitzungen der Familie, wie er bei den Medici durch die benachbarte Villa gegeben war. Es darf deshalb vermutet werden, daß die Wahl dieses Ortes von Seiten Girolamo di Piero Rucellais auch in Zusammenhang mit der Medici-Stiftung zu sehen ist und auf diese Weise das enge Verhältnis der Familien demonstriert werden sollte.¹⁷¹

4.1.5. Zwischenresümee: Bettelorden und die Rolle der Observanzbewegung

24 der untersuchten Retabel aus Bettelorden waren für Kirchen von Klostersgemeinschaften geschaffen worden, die der Observanzbewegung angehörten.¹⁷² Observanz bedeutet die strikte

¹⁷¹ Mit den gemalten Retabeln in San Girolamo trat das zwischen 1493 und 1497 datierbare Marmor-Retabel von Andrea Ferrucci, das Stefano Rosselli im Jahr 1657 auf dem zweiten Altar rechts sah, in direkte Konkurrenz. (Heute: London, Victoria & Albert Museum. Siehe dazu: Pope-Hennessy, 1964, Bd. 1, S. 179–181) Es wurde von Cornelia di Roberto Salviati, der Witwe von Giovanni Martini gestiftet. Die Wappen der beiden Eheleute erscheinen auf den Eckpostamenten der Rahmenpilaster, links das der Martini, rechts das der Salviati. Die Familien Martini und Rucellai waren seit dem gemeinsamen Exil von Giovanni Martini und Giovanni Rucellai in S. Gimignano im Jahr 1457 eng verbunden. (Perosa, 1981, S. 139) Das Retabel entspricht dem Ende des Quattrocento aufgekommenen Retabel-Typus, dessen Aufbau an dem von Triumphbögen orientiert ist. Das Hauptgeschoß zeigt eine Kreuzigung, flankiert von dem büßenden Hieronymus und Antonius von Padua. Unterhalb der Kreuzigung, in der Mittelszene der Predella, ist die Anbetung des Kindes durch die Hirten wiedergegeben, unter Hieronymus dessen Löwenheilung sowie unter Antonius das Wunder des Maulesels, der vor der Hostie niederkniet.

¹⁷² Die dominikanische Observanzbewegung hatte in Florenz zwei Phasen. Die erste wurde eingeleitet durch

Befolgung der jeweiligen Ordensregel, was dazu führte, daß die einzelnen Orden sich auf ihre Gründungsmythen beriefen und alte Bräuche und Legenden wiederbelebten.¹⁷³ Dadurch traten die Schwerpunkte der einzelnen Bettelorden noch deutlicher hervor. Vereinfachend gesagt, betonten die Dominikaner ebenso wie die Augustiner-Eremiten das Studium und die Gelehrsamkeit. Dahinter stand der Anspruch des Predigerordens, Häretiker argumentativ widerlegen zu können. Das Hauptanliegen der Augustiner-Eremiten war die „cura animarum“.¹⁷⁴ Die Franziskaner stellten hingegen das Armutsideal in den Vordergrund.¹⁷⁵ Der Kern ihrer Lehre war die Vervollkommnung des einzelnen Mönchs durch Befolgung der drei franziskanischen Tugenden, Armut, Demut und Gehorsam, die der Ordensgründer Franziskus exemplarisch vorgelebt hatte. Der Akzent lag bei den Franziskanern weniger auf der Intellektualität als vielmehr auf der Vollkommenheit eines apostolischen Lebens, auf der einerseits die Glaubwürdigkeit des Ordens beruhte, andererseits aber auch dessen Volkstümlichkeit.¹⁷⁶ Das Ideal

die Ansiedlung der Observanten in der Diözese Florenz mit der Gründung von San Domenico in Fiesole im Jahr 1406. Hauptpersönlichkeiten der Bewegung waren damals Giovanni Dominici (1355–1419) und Antonino Pierozzi (1389–1459). Die zweite Phase war die Zeit Savonarolas, der im Jahr 1491 Prior von San Marco wurde, aber bereits 1496 Predigtverbot erhielt. Ein Jahr später wurde seine Reformkongregation aufgelöst, und im Jahr 1498 wurde er hingerichtet. Auch die franziskanische Observanzbewegung in der Toskana ging von Fiesole aus, das der Florentiner Diözese angehörte. Deren erster Konvent war das 1390 an die Observanten übergegangene Kloster San Francesco, dessen Schenkung 1399 durch eine päpstliche Bulle von Bonifaz IX. bestätigt wurde. Ebenfalls aus dieser Frühphase toskanischer Gründungen stammt das Kloster Santa Margherita in Cortona, das 1392 in den Besitz der Franziskaner-Observanten kam. Diese Schenkungen verdankten die Franziskaner-Observanten ihrer erfolgreichen Tätigkeit als Volksprediger. Zu nennen sind hier vor allem Fra Giovanni da Stroncone und Bernardino da Siena. Auf Betreiben des letzteren wurden auf dem Provinzkapitel im Jahr 1441 in Cortona die bis dahin zu einer Ordensprovinz zusammengefaßten Provinzen Umbrien und Toskana getrennt. Der Persönlichkeit San Bernardinos da Siena ist es zu verdanken, daß binnen kurzem die Zahl der Konvente in der Toskana die Umbriens sogar übertraf. (Teubner, 1975, S. 122–124) Die Observanzbewegung hatte sowohl bei den Dominikanern als auch bei den Franziskanern starken Zulauf von Seiten junger Theologen. Hervorzuheben sind bei den Dominikaner-Observanten die bereits genannten Giovanni Dominici und dessen Schüler Antonino Pierozzi, bei den Franziskaner-Observanten vor allem Bernardino da Siena. Unterstützung fanden die Reformbestrebungen der Mendikanten auch bei den Päpsten aus der ersten Hälfte des Quattrocento, also bei Martin V. (1417–1431), Eugen IV. (1431–1447) sowie Nikolaus V. (1447–1455). Deren Bezug zu Florenz war in der ersten Hälfte des Quattrocento so eng, daß die Stadt sogar wiederholt Sitz des päpstlichen Hofes war. So residierte Martin V. von 1419–1420 in Santa Maria Novella und Eugen IV. sogar von 1434–1443. (Hood, 1995, S. 160). Aber auch von Seite der Laien fanden die Observanzbewegungen der Mendikanten starken Zulauf, sei es durch Eintritt in deren Klöster oder durch Mitgliedschaft in den zahlreichen, den Observanten-Klöstern assoziierten Bruderschaften. (Hood, 1995, S. 157f.)

¹⁷³ Hood, 1995, S. 158f.

¹⁷⁴ Die Augustiner-Eremiten versuchten ihr vergleichsweise spätes Gründungsdatum (1256) mit einer Kontinuität, die bis in die Frühzeit des Christentums zurückreicht, zu kompensieren, indem sie sich in ihrer rein fiktiven Gründungslegende auf den Kirchenvater Augustinus zurückführten. Dieser Versuch, den eigenen, radikalen Neubeginn durch die Beschwörung einer mehr oder minder fiktiven Tradition zu legitimieren, war nicht nur für die Augustiner-Eremiten, sondern für alle im 13. Jahrhundert gegründeten Bettelorden charakteristisch. (Krüger, 1998, S. 164f.)

¹⁷⁵ Weiterführende Literaturangaben zum Armutsgebot bei Franziskanern und Dominikanern siehe: Krüger, 1998, S. 130f., Anm. 12.

¹⁷⁶ Krüger, 1998, S. 165.

der Bettelorden war das Apostolat der Frühkirche, was sich sowohl in ihrem Selbstverständnis als auch in ihrer Selbstdarstellung nach außen niederschlug.¹⁷⁷ Dieser Versuch, direkt an die Frühkirche anzuknüpfen, bedingte ein charakteristisches Wesensmerkmal der Observanzbewegung, und zwar deren Konservativismus.¹⁷⁸

Das Anwachsen der Observanzbewegung in den Mendikantenorden zu Beginn des Quattrocento förderte jedoch auch den Sinn für eine Memoria der einzelnen Kongregationen, der sich wiederum in deren künstlerischen Programmen niederschlug. Daß die Ordenspropaganda in den Bildprogrammen den individuellen Interessen einzelner Stifter entgegenstehen konnten, wie Hood für die Monumentalmalerei nachgewiesen hat,¹⁷⁹ bewahrheitet sich, wie oben gezeigt wurde, auch für die Predellenmalerei.

Dabei wurde deutlich, daß in den Programmen der untersuchten franziskanischen Retabel in weitaus geringerem Maß auf eine persönliche Ikonographie der Stifter Rücksicht genommen wurde als in den dominikanischen. Die persönliche Ikonographie schlug sich vor allem in Darstellungen von Namens- oder Berufspatronen der Auftraggeber und vereinzelt auch in der Integrierung von Stifterportraits in die heiligen Szenen sowie meist in der Anbringung von Wappen nieder. Diese Beobachtung findet Bestätigung in den Untersuchungen Cohns, der feststellte, daß die Franziskaner im Vergleich zu den Dominikanern die Memoria von Privatleuten weitaus weniger pflegten. Die Franziskaner widerstanden viel stärker als die Dominikaner den Versuchen wohlhabender Laien, deren Kirchen in Räume der Memoria und der Glorifizierung der einzelnen Familien umzuwandeln. Darauf führte Cohn auch das Fehlen von

¹⁷⁷ Dies drückt sich beispielhaft in der Szene des Treffens der beiden Ordensgründer Franziskus und Dominikus aus, die laut Legende von Maria dem zürnenden Christus als Streiter gegen die Häretiker in der Nachfolge der Apostel anempfohlen wurden. Siehe im Kapitel zu Franziskus.

¹⁷⁸ Blume, 1989, S. 149f.

¹⁷⁹ Zu den Programmen in der Monumentalmalerei siehe: Hood, 1995, S. 157–169. Darüber hinaus stellte Hood fest, daß das Kreuzgangprogramm im Stammhaus der Dominikaner-Konventualen, Santa Maria Novella, den Orden als Institution in die allgemeine Heilsgeschichte einbindet, während in den Observanten-Kreuzgängen der einzigartige Wert des Mönchslebens hervorgehoben wird. Das Programm im Stammhaus basiert auf biblischen, das in den Observanten-Klöstern auf monastischen Texten. Wird in Santa Maria Novella auf die Bedeutung des Ordens für die Universalkirche abgehoben, so geht es in den Observanten-Klöstern um die Erlangung persönlicher Heiligkeit durch monastisches Leben unter strenger Observanz der Regeln und Bräuche des Ordens. Die ideale Veranschaulichung dessen bietet die Thebais, durch deren Abbildung die Observanten-Kongregationen sich selbst als direkte Nachfolger der frühchristlichen Monastik der Wüstenväter darstellten. (Hood, 1995, S. 162f.) Mit diesen Zyklen zur Thebais oder zur Vita Benedicti in ihren Kreuzgängen wandten sich die Observantenklöster weniger an die eigenen Klosterbrüder als vielmehr an ein Laienpublikum, dem in diesen Zyklen die Legitimität und die Authentizität der Reformbestrebungen des jeweiligen Ordens vermittelt wurde. (Hood, 1995, S. 166f.)

Nekrologen aus deren Kirchen nicht nur im Florentiner Stammhaus Santa Croce sondern europaweit zurück. Diese Unterschiede fand er auch in den Archivalien der beiden Orden bestätigt, so sind bei den Franziskanern statistisch viel weniger Testamente erhalten. Hinzu kommt, daß die Dominikaner im Gegensatz zu den Franziskanern auch solche Details in Testamenten festhielten, die weder mit dem Orden noch mit dem Seelenheil des Testators direkt in Bezug standen.¹⁸⁰ Die einzige Ausnahme im Umgang mit weltlichen Stiftern bildet wiederum die Person Cosimo de' Medicis, dem auch die Franziskaner Zugeständnisse bezüglich des Programms machten wie keinem anderen.

Im Jahr 1474 ernannten die Franziskaner-Observanten der Toskana eine Kommission, die darüber zu wachen hatte, daß in den Gebäuden der Observanz stets darauf zu achten sei, „a resecare et fugire in decti edificii ogni superfluità in grandeza et in curiosità di pietre concie et depenture.“¹⁸¹ Die Einrichtung einer solchen Kommission könnte man als Ausdruck eines starken Bewußtseins für die Schlichtheit und als strenge Befolgung des Armutsgebots bezüglich der Kirchengestaltung bei den Franziskanern auch im letzten Drittel des Quattrocento deuten. In Anbetracht der Tatsache, daß alle franziskanischen narrativen Predellen des Corpus aus der zweiten Jahrhunderthälfte stammen, gewinnt man jedoch eher den Eindruck, daß die Einrichtung dieser Kommission den verzweifelten Versuch darstellte, dem verbreiteten „Unwesen“ der „superfluità in curiosità di depenture“¹⁸² Einhalt zu gebieten.

Vor diesem Hintergrund drängt sich die Frage auf, was die Kirchen und Konvente der Observanzbewegung für das Stiftungswesen dennoch so interessant machte. Die Bettelorden verzichteten auf Vermächtnisse von Kapital und Liegenschaften, denn Stiftungen an diese Institutionen durften aufgrund des Armutsgebots keine Erträge erzielen, und diese Regelung wurde von den Observanten besonders streng befolgt.¹⁸³ Derartige Stiftungen konnten folg-

¹⁸⁰ Cohn, 2000, S. 280.

¹⁸¹ Fra Dionisio Pulinari da Firenze, *Cronache dei frati Minori della provincia di Toscana*, hg. von S. Mencherini, Arezzo 1913, S. 187, zitiert in: Rubinstein, 1989, S. 530 Anm. 44.

¹⁸² Ebd.

¹⁸³ Erst im Jahr 1455 erlangte Cosimo de Medici von Calixtus III. den Erlaß einer Bulle, in der das institutionelle Armutsgebot für San Marco aufgehoben wurde, und den Mönchen zugestanden wurde, über Gemeinbesitz und jährliche Einkünfte zu verfügen. 17 Jahre später wurde dies den Franziskanern von Sixtus IV. allgemein eingeräumt. 1475 dispensierte derselbe Papst auch den Dominikanerorden vom institutionellen Armutsgebot. (Rubinstein, 1989, S. 529 und ders. 1990, S. 67) Erst Savonarola erneuerte als Prior von San Marco am Ende des Quattrocento für die kurze Phase bis zu seinem Tod im Jahr 1498 das Armutsgebot der strengen Observanz für sein Kloster. Dies geschah im Rahmen von Savonarolas Programm der allgemeinen Sitten- und Kirchenreform, die einherging mit der politischen Reform von

lich nur in Sachleistungen bestehen, seien es Baumaßnahmen, oder Ausstattungen von Kirchen und Konventen. Aus diesem Grund waren Stiftungen an Bettelorden stets für jederman sichtbar und somit ein sehr geeignetes Mittel zur Pflege der Memoria und Selbstdarstellung der Stifter und deren Familien.¹⁸⁴ Florentiner Kaufleute, insbesondere Cosimo de' Medici, nutzten die Rückkehr zum institutionellen Armutsgebot der Observanzbewegung der Mendikanten für ihre eigenen propagandistischen Zwecke. Doch darf bei der Betrachtung der von ihnen in Auftrag gegebenen Werke nicht vergessen werden, daß Stiftungen zwar durchaus derartigen weltlichen Ambitionen von Stiftern dienten, stets jedoch auch zu deren Seelenheil und zu dem ihrer Familien beitragen sollten. Das wird besonders deutlich in dem berühmten Abschnitt aus *Vespasiano da Bisticcis Vita* von Cosimo de' Medici, in dem Papst Eugen IV. Cosimo de' Medici nahelegte, 10000 Florin für das Observanten-Kloster San Marco auszugeben, um sein Gewissen zu erleichtern.¹⁸⁵ Diese Absicht Cosimos, durch eine Stiftung die Absolution für seine Sünden zu erlangen, ist in einer Inschrift auf dem Türsturz der Sakristeitur von San Marco in folgende kurze Formel gefaßt: „CUM HOC TEMPLUM MARCO EVANGELISTE DICATUM MAGNIFICIS SUMPTIBUS CL. V. COSMI DE MEDICIS TANDEM ABSOLUTUM ESSET.“¹⁸⁶

Die Bettelorden spielten für die Gesellschaft des Quattrocento eine wichtige Rolle. Zwischen den Familienverbänden und den Klostersgemeinschaften bestand ein Verhältnis von wechselseitiger Leistung und Legitimation. Dabei fiel dem städtischen Bürgertum die Schaffung und Verwaltung von Besitztum, die wirtschaftliche Verantwortung sowie die rechtliche Organisation zu, während die Mendikanten evangelische Armut und Askese lebten und sich der „cura animarum“ widmeten.¹⁸⁷

Dieses Verhältnis zwischen Gesellschaft und Bettelorden spiegelt sich in den Altarbildern wider. So demonstrieren die Orden auf den Retabeln von Nebenaltären, deren Botschaft sich in erster Linie an Laien richtet, in den Bildprogrammen ihr Selbstverständnis. In den Predellen dieser Retabel werden die „historischen“ Wurzeln des jeweiligen Ordens, die mehr oder weniger durch Legenden angereichert sind, vorgeführt. In jedem Fall betonen sie das Alter

Florenz. (Rubinstein, 1989, S. 535–537)

¹⁸⁴ Hood, 1995, S. 157f.

¹⁸⁵ Vespasiano da Bisticci (ed. Greco), Bd. 2, 1976, S. 177f.

¹⁸⁶ Kent, 2000, S. 172f.

¹⁸⁷ Krüger, 1998, S. 147.

des Ordens und dessen möglichst direkte Berufung durch Christus und die Gottesmutter sowie die daraus und aus dem exemplarischen Leben möglichst vieler Ordensheiliger erwachsenden Heiligkeit des Ordens selbst. Auf den vorwiegend den Ordensmitgliedern zugänglichen Hochaltären erübrigt sich folglich eine derartige Ordenspropaganda für die Bettelorden. Dort werden vielmehr die geistlichen Programme, also die jeweiligen „Ordenstugenden“ sowie die Ideale monastischen Lebens, die „vita contemplativa“, exemplifiziert. Für das der „vita activa“ verhaftete Laienpublikum gewinnt auf den Nebenaltären die Darstellung der heiligen „exempla“, denen die Ordensmitglieder in ihrer monastischen Lebensform nacheifern, eine gleichsam „kompensatorische“ Bedeutung,¹⁸⁸ denn die Laien können insbesondere in ihrer Rolle als Stifter an diesem idealen, religiösen Leben teilhaben.

4.2. Benediktinische Reformorden

Retabel mit narrativer Predella treten gehäuft in den Kirchen von Bettelorden auf. Darüber hinaus war von den Retabeln des Corpus aus Klosterkirchen eine statistisch signifikante Anzahl für zwei benediktinische Reformorden bestimmt.¹⁸⁹ Den beiden Reformorden der Kamaldulenser und der Vallombrosaner ist gemeinsam, daß sie der Benediktsregel folgten, wobei den Mönchen in zusätzlichen Konstitutionen durch eine Betonung des Eremitentums und der damit verbundenen Askese verschärfte Bedingungen auferlegt wurden. Wie in den Bettelorden, so gab es auch in diesen benediktinischen Eremitenorden immer wieder Observanzbewegungen, die zur Neugründung von Klöstern führte, in denen die Regeln und Konstitutionen wieder streng befolgt werden sollten.¹⁹⁰

4.2.1. Retabel aus Kamaldulenser-Kirchen

Der etwas ältere der beiden Orden, die Kamaldulenser, wurde als Reformorden um 1022 von dem Benediktiner-Mönch Romuald gegründet. Charakteristisch für die Kamaldulenser ist die Verbindung eremitischer und koinobitischer Elemente. Die Eigenheiten des Ordens spiegeln sich bereits in deren Gründungskloster Camaldoli, auf das hier deshalb kurz eingegangen

¹⁸⁸ In diesem Sinne bewertet Krüger Darstellungen des Eremitenlebens des Franziskus, z.B. die Stigmatisierung: „Die städtische Bürgergemeinschaft genießt hier den fiktiven Ausblick auf eine außerstädtische Wirklichkeit, die als retrospektive Vergegenwärtigung ihres Gründervaters zum Kontrastbild der eigenen Lebensweise und doch zugleich zur ideellen Vorgabe der monastischen Selbstdeutung wird. Man ist geneigt, von einer kompensatorischen Funktion zu sprechen, die dem Blick auf jene im Bild entworfene Gegenwelt hier zuwächst.“ (Krüger, 1998, S. 145)

¹⁸⁹ Aus Vallombrosaner-Kirchen sind innerhalb des Corpus sieben, aus Kamaldulenser-Kirchen sechs Retabel mit narrativer Predella überliefert.

¹⁹⁰ Beispiele derartiger observanter Neugründungen sind für die Kamaldulenser San Benedetto fuori a Porta Pintì und für die Vallombrosaner San Salvi.

sei.¹⁹¹ Schon in den 1085 verfaßten „*Consuetudines*“, den kamaldulensischen Konstitutionen, wurde unterschieden zwischen dem rigorosen Eremitenleben im „*Sacro Eremo*“ von Camaldoli, und dem ebenfalls auf strenger Disziplin basierenden aber koinobitischen Leben im Kloster von Fontebuono, dem zweiten zu Camaldoli gehörenden Komplex, in dem vor allem der Bußcharakter betont wurde. Das *Sacro Eremo* war eine um ein gemeinsames Oratorium gruppierte Ansammlung von Eremitenzellen, während Fontebuono von einer Klostergemeinschaft bewohnt wurde, zu der auch Konversen zählten. Fontebuono diente einerseits der Versorgung der Eremiten-Mönche des „*Sacro Eremo*“, andererseits stellte es die Verbindung zwischen Kloster- und Außenwelt dar. Der Legende nach hatte hier bereits Romuald ein Pilger-Hospiz eingerichtet und noch im 11. Jahrhundert wurde zusätzlich ein Hospital mit einer Apotheke in den Komplex integriert. Zudem diente Fontebuono als Noviziat für die künftigen Eremiten.¹⁹² In der zweiten Hälfte des Quattrocento versammelte sich hier auch der Florentiner Humanistenkreis um Cristoforo Landini, dem Lorenzo il Magnifico, Marsilio Ficino und Leon Battista Alberti angehörten, zu gelehrten Gesprächen über religiöse und philosophische Themen.¹⁹³ Seit 1382 unterstand Camaldoli „*la protezione perpetua*“ der Republik Florenz, die sich verpflichtete „*conservatrice di quel luogo e di chi vi abita e dei diritti del Santo Eremo*“ zu sein, indem sie „*le molestie e le invasioni dei laici*“ verhinderte, während sich im Gegenzug die Eremiten verpflichteten, „*per il buono, pacifico e tranquillo stato del Comune*“ zu beten.¹⁹⁴

Aus kamaldulensischen Kirchen sind innerhalb des Corpus vier Retabel von Hochaltären und zwei von Nebenaltären erhalten.¹⁹⁵ Die Kamaldulenser waren der einzige Orden, der in der

¹⁹¹ Zur Entwicklung der Legende der Gründung von Camaldoli durch Romuald siehe: Caby, 1999, S. 180–183.

¹⁹² Die Kamaldulenser konnten nach drei Jahren des Noviziats frei wählen, ob sie ein eremitisches Leben aufnehmen oder weiterhin in der Klostergemeinschaft leben wollten. (Tabani / Vadalà, 1982, S. 62)

¹⁹³ Landino situierte seine „*Disputationes Camaldulenses*“, fiktive Dialoge der genannten Florentiner Humanisten, in Camaldoli. Ein Hauptthema dieser Gespräche waren die Konzepte der „*vita activa*“ und der „*vita contemplativa*“, die die Kamaldulenser in Camaldoli in ein Gleichgewicht gebracht hatten. (Pincelli, 2000, S. 114f.; Frigerio, in: *Ausst. Kat. Florenz 1992*, I, S. 130)

¹⁹⁴ Pincelli, 2000, S. 110. Dennoch wurde das Kloster um die Wende zum Cinquecento immer wieder Opfer von Belagerungen, Plünderungen und Brandschatzungen, so daß der Generalprior Pietro Dolfin ab 1510 eine neue Klosterkirche errichten ließ, die 1524 geweiht wurde. (Pincelli, 2000, S. 115) Für deren Hochaltar malte Giorgio Vasari in den Jahren 1539–1540 das monumentale Retabel mit einer Kreuzabnahme, die flankiert wurde von den Heiligenpaaren Donatus und Illarius sowie Benedikt und Romuald. In der Predella waren in 13 Szenen neben alttestamentarischen Szenen das Letzte Abendmahl sowie Wundertaten des heiligen Donatus dargestellt. Es sind jedoch nur 10 dieser Predellenszenen erhalten, weshalb das Programm dieses Retabels hier nicht näher besprochen wird. (Corti, 1989, S. 28)

¹⁹⁵ Siehe: Tabelle 33: Katalog der Retabel aus Kamaldulenser-Kirchen und Tabelle 34: Ikonographie der Retabel aus Kamaldulenser-Kirchen.

Predella seiner Hochaltäre die Vita des Ordensgründers bzw. Regelgebers darstellen ließ.¹⁹⁶ Auf zwei dieser Retabel wurde deren Darstellung sogar Vorrang vor dem Patrozinium der Kirche und des Hochaltars eingeräumt.¹⁹⁷

Von den Retabeln aus dem Florentiner Stammhaus der Kamaldulenser, Santa Maria degli Angeli, ist zwar nur das Hochaltarretabel Teil des hier untersuchten Corpus quattrocentesker Altarwerke, doch seien die zahlreichen trecentesken Retabel mit narrativer Predella aus diesem Kloster hier zumindest erwähnt.¹⁹⁸ Allein im Kapitelsaal, der den Mönchen als „Privat-Kirche“ diente, waren fünf derartige Retabel aus dem Trecento aufgestellt.¹⁹⁹ Die eigentliche Klosterkirche des Florentiner Konvents der Kamaldulenser besaß einen Vorraum,²⁰⁰ der den Frauen vorbehalten war, die zum Hauptraum mit dem Hochaltar hingegen keinen Zutritt hatten. Bis zum Ende des 17. Jahrhunderts stand in letzterem nur der Hochaltar und keine zusätzlichen Nebenaltäre.²⁰¹ Im Jahr 1414 schuf Lorenzo Monaco für diesen Hochaltar die *Santa Maria degli Angeli-Marienkrönung* (Nr. 10), die das größte und aufwendigste Polyptychon darstellt,²⁰² das noch in der Spätphase des trecentesken Retabeltypus, zu Beginn des Quattrocento, entstand.

Auf der Haupttafel der *Santa Maria degli Angeli-Marienkrönung*²⁰³ sind vorne links der

¹⁹⁶ Beispiele sind die *Santa Maria degli Angeli-Marienkrönung* von Lorenzo Monaco (Nr. 10), die *San Benedetto-Marienkrönung* von Lorenzo Monaco (Nr. 5) und die *Badia a Ruoti-Marienkrönung* von Neri di Bicci (Nr. 76). Bei diesen drei Kamaldulenser-Retabeln zeigt die Haupttafel jeweils eine Marienkrönung. Siehe: Tabelle 34: Ikonographie der Retabel aus Kamaldulenser-Kirchen.

¹⁹⁷ So ist beispielsweise auf der Predella der *Santa Maria degli Angeli-Marienkrönung* (Nr. 10) aus dem Kamaldulenser-Haupthaus in Florenz die Benediktsvita dargestellt. Ebenso steht die Themenwahl der Predella für den Hochaltar des Kamaldulenserklusters von Badia a Ruoti (Nr. 76) nicht in Einklang mit dem Petrus-Patrozinium des Hauptaltars, da dort ein Benedikt- und Romuald-Zyklus abgebildet ist. Im Falle der Predella der *San Benedetto-Marienkrönung* aus San Benedetto fuori della Porta a Pinti (Nr. 5) ist zwar auch die Vita des Ordensgründers in der Predella als Zyklus wiedergegeben, doch hat dieser hier zugleich auch das Patrozinium inne.

¹⁹⁸ Das um die Jahrhundertwende zum Trecento gegründete Kloster hatte in der 2. Hälfte des Trecento bauliche Erweiterungen erfahren, in deren Zuge auch zahlreiche Kapellen errichtet worden waren. Richa führt diese Erweiterungen auf die Pest von 1348 zurück, nach deren Abklingen das Stiftungswesen aufblühte, sowie auf die Rolle, die das Kloster während des Ciompi-Aufstandes 1378 als Fluchtort vieler Florentiner gespielt hatte, die sich in der Folge durch Stiftungen erkenntlich zeigten. (Richa, Bd. 8, 1759, S. 146-147; 151-153)

¹⁹⁹ Paatz, Bd. 3, 1952, S. 109. Zu einer detaillierten Analyse der trecentesken Ausstattung siehe: Bent, 1993, S. 327-419.

²⁰⁰ Die ehemals auf den zwei Altären an den Schmalseiten dieses Vorraums aufgestellten Retabel sind nicht überliefert. Zur „chiesa di fuori“, siehe auch: Caby, 1999, S. 328f.

²⁰¹ Paatz, Bd. 3, 1952, S. 120; Richa, Bd. 8, 1758, S. 168.

²⁰² Die Maße inklusive Rahmen betragen 512 x 450 cm. (Eisenberg, 1989, S. 120)

²⁰³ Die Restaurierung des Retabels hat ergeben, daß sich ursprünglich in der Mitte am Fuß der Haupttafel zwischen den beiden in Anbetung dargestellten Engeln ein kleines Schiebetürchen befand, das aus

Regelgeber Benedikt und rechts der Ordensgründer Romuald dargestellt, beide in weiße Kamaldulensergewänder gekleidet. Sogar die Gottesmutter trägt bei ihrer Krönung, in Abweichung von der für Mariendarstellungen üblichen Farbikonographie, einen weißen Mantel, der sie als diesem Orden besonders nahestehend ausweist.

Im Buch des Benedikt ist der Prolog zu dessen Regel zu lesen, in dem dazu aufgerufen wird, die Passion Christi geduldig mitzuerleiden, um dadurch wert zu sein, am Himmelreich teilzuhaben.²⁰⁴ Gleichsam illustrierend ist in der Predella in der Exequienszene die Teilhabe des Heiligen am Himmelreich unmittelbar nach seinem Tod wiedergegeben. In Abweichung von seinen üblichen Heiligenattributen trägt Benedikt auf der Haupttafel einen Stock bei sich, der ihn als Eremiten und heiligen Patron der Kamaldulenser ausweist. In den Predellenszenen wird die für die Kamaldulenser so charakteristische Verbindung von eremitischen und koinobitischen Elementen am Exemplum Benedikts vorgeführt. Dabei überwiegen gemäß der Bestimmung des Retabels für die Klostersgemeinschaft des Stadtklosters von Santa Maria degli Angeli die Szenen, die den koinobitischen Aspekt betonen. Benedikt wird in seiner Rolle als fürsorglicher und für das Wohl der Klostersgemeinschaft Wunder wirkender Abt gezeigt. Die eremitischen Aspekte treten in dieser Predella hingegen im wörtlichen Sinne in den Hintergrund. So ist beispielsweise in der Szene, in der ein junger Mönch durch den Teufel versucht und vom Chorgebet abgehalten wird, der Rückzug Benedikts in eine Höhle nur im Hintergrund wiedergegeben.

Bereits im Jahr 1407 hatte Lorenzo Monaco den Auftrag erhalten, für das Filialkloster von Santa Maria degli Angeli, San Benedetto fuori di Porta Pinti, das Hochaltarretabel zu malen, das wahrscheinlich im Jahr 1409 aufgestellt wurde (Nr. 5).²⁰⁵ Die Gründung der Filiale vor

konstruktiven Gründen jedoch nicht ständig benutzt werden konnte. Deshalb war es für die Verwahrung des Sakraments nicht geeignet, sondern eher noch für Reliquien. (Ciatti, in: Ausst. Kat. Florenz 1998, S. 22f.) Bei Richa findet sich ein Katalog der wichtigsten Reliquien des Klosters von Santa Maria degli Angeli: „tra le piú insigni noteremo parte del legno della Santa Croce, due Spine, delle vesti, e del Sepolcro del Signore, Capelli, e Manto di Maria Vergine...“ Es folgen zahlreiche Reliquien von verschiedenen Heiligen. (Richa, Bd. 8, 1759, S. 171) Ungefähr zur Zeit der Aufstellung des Hochaltarretabels in Santa Maria degli Angeli gab Baldassare Cossa, Papst Johannes XXIII., dem Konvent die Reliquie des Zeigefingers von Johannes dem Täufer zur vorübergehenden Verwahrung. Möglicherweise sollte diese im Hochaltar aufbewahrt werden. Im Jahr 1421 wurde diese höchst wertvolle Reliquie jedoch in das Florentiner Baptisterium überführt, wo Cosimo de Medici auch das Grabmal für Baldassare Cossa errichten ließ. (Bent, 1993, S. 428f.; Richa, Bd. 8, 1759, S. 174)

²⁰⁴ Davies, 1961, S. 305.

²⁰⁵ Gordon / Thomas, 1995, S. 722.

den Mauern von Florenz war von neun Mönchen und Konversen ausgegangen, die im Jahr 1401 aus dem Stadtkloster ausgezogen waren, um zu den eremitischen Wurzeln des Ordens zurückzukehren, von denen sich Santa Maria degli Angeli ihrer Meinung nach zu sehr entfernt hatte.²⁰⁶ Das Bildprogramm des Hochaltars aus dem Filialkloster spiegelt dessen Observanzbestrebungen wider. Vor allem die Szenenauswahl in der Predella,²⁰⁷ auf der wie im Mutterkloster die Benediktsvita erzählt wird, nimmt auf die Umstände der Neugründung Bezug. So gibt die Anfangsszene die Aufnahme der ersten Anhänger von Benedikt, Placidus und Maurus, wieder und zudem schildern alle Szenen das Leben der beiden ersten Anhänger in dem laut Legende von Benedikt selbst gegründeten Konvent. In dieser Themenwahl zeigt sich deutlich die Absicht der Kamaldulenser, das Alter und die daraus resultierende Autorität des Ordens zu demonstrieren. Den Mönchen von San Benedetto wurde in der Predella ihres Hochaltars in didaktischer Absicht das Exemplum der ersten Anhänger Benedikts vorgehalten, damit ihnen der Anspruch der observanten Befolgung der Regel und Konstitutionen, die Programm der Neugründung vor den Mauern von Florenz war, stets vor Augen stünde. Den Zweck dieser Observanz benennt der in Benedikts Buch auf der Haupttafel zu lesende Auszug aus dessen Regel, nämlich die Teilhabe am Himmelreich als Lohn für die „compassio“.

Die Hauptgeschosse dieser beiden Hochaltäre unterscheiden sich ikonographisch nur geringfügig. In beiden wird mittels Farbverteilung und Komposition eine „kamaldulensische Trias“ gebildet, bestehend aus dem Regelgeber Benedikt in Kamaldulenserhabit, der Gottesmutter in kamaldulensisch weißem Mantel und dem Ordensgründer Romuald²⁰⁸ in Ordenshabit. Die übrigen Heiligen variieren gemäß dem Aufstellungsort. Auf der *San Benedetto-Marienkronung* ist beispielsweise Matthäus auf dem Ehrenplatz zur Rechten der Madonna wiedergegeben. In dem aufgeschlagenen Buch, das er dem Betrachter entgegenhält, ist der Anfang seines Evangeliums,²⁰⁹ die Erzählung vom Besuch der Weisen, zu lesen. Seine Aufnahme in das Retabelprogramm erklärt sich damit, daß der Evangelist der ursprüngliche

²⁰⁶ Die neue Klostergemeinschaft ging auf eine testamentarische Verfügung und Stiftung von Francesco di Jacopo Ricci zurück, derzufolge in dem neuen Kamaldulensischen Kloster ein Eremitenleben gemäß der Observanz der Benediktsregel geführt werden sollte, wie dies ehemals auch im Kloster von Santa Maria degli Angeli der Fall gewesen sei. (Zum genauen Wortlaut des hier sinngemäß wiedergegeben Testaments siehe: Caby, 1999, S. 705 Anm. 19; zur Gründungsgeschichte von San Benedetto fuori Porta Pinti ebd. S. 703–706)

²⁰⁷ Siehe auch im Kapitel zu Benedikt.

²⁰⁸ Der Kult Romualds als Ordensgründer wurde von den Kamaldulensern mühsam mittels der von Pietro Damiani verfaßten Vita des Heiligen aufgebaut. Der Leichnam Romualds kam sogar erst im Jahr 1406 in ihren Besitz. (Caby, 1999, S. 180–183)

Patron der Kirche von San Benedetto fuori a Porta Pinti war, bevor die Kamaldulenser das Kloster übernahmen.²¹⁰ Darüber hinaus war Matthäus aber auch der Zunftpatron der Arte del Cambio, welcher der Stifter des Retabels, Luca di Piero Rainieri, angehörte und die als dessen Testamentsvollstreckerin fungierte. Daß der Zunftpatron direkt neben dem Florentiner Stadtpatron Johannes dem Täufer abgebildet ist, spielt auf die Bezüge zwischen Zunft und Stadt an. Der Täufer ist zudem auch der Inbegriff des Eremiten und Asketen schlechthin, und somit einer der speziellen Patrone der kamaldulensischen Reformbewegung.²¹¹ Ebenfalls an prominenter Stelle, in der vordersten Reihe der Heiligen, treten auf beiden Retabeln der Apostelfürst Petrus und der Evangelist Johannes auf. Darin ist ein Hinweis auf die kamaldulensische Kombination von „vita contemplativa“ und „vita activa“ zu sehen, denn der Evangelist und Lieblingsjünger Christi wurde schon von Augustinus als Inbegriff der „vita contemplativa“ angesehen, Petrus hingegen als der „vita activa“.²¹²

Die beiden Hochaltar-Retabel von Lorenzo Monaco entstanden zu einer Zeit, als der berühmte, im Jahr 1406 ausgebrochene Streit zwischen dem Kongregationsmitglied Don Giovanni da Sanminiato und dem Florentiner Kanzler und Humanisten Coluccio Salutati noch nicht beigelegt war.²¹³ Erst Ambrogio Traversari sollte es, nachdem er Abt von Santa Maria

²⁰⁹ Matthäus 2,1.

²¹⁰ Zur Gründungsgeschichte von San Benedetto fuori Porta Pinti siehe: Caby, 1999, S. 703f.

²¹¹ Das Nebeneinander dieser beiden Heiligen auf dem Ehrenplatz neben der Madonna könnte darüber hinaus auch als Anspielung auf die beiden seligen Kamaldulenser-Eremiten Giovanni e Matteo da Masaccio gedeutet werden. (Caby, 1999, S. 186f.) Um die eigene Gottesnähe zu demonstrieren, baute der Orden gezielt Kulte für Mönche aus den eigenen Reihen auf, die in den Ruf der Heiligkeit gekommen waren, ähnlich wie dies auch mit dem Ordensgründer Romuald selbst geschehen war.

²¹² Diese Deutung beruht auf der Erzählung vom Letzten Abendmahl (Johannes 13, 23f.). Nach deren Auslegung durch Augustinus, ruhte der Lieblingsjünger Johannes an der Brust des Herrn, von dessen Seite er ab diesem Zeitpunkt auch nicht mehr weichen sollte. Diesem sagte Christus als einzigem, wer ihn verraten würde. Petrus ließ er dies laut Augustinus hingegen mit Absicht nicht wissen, da der den Verräter direkt zur Rechenschaft gezogen hätte, wie in den *Meditationes Vitae Christi* mit Verweis auf Augustinus berichtet wird. (*Meditationes Vitae Christi* (ed. Ragusa / Green), 1977, S. 312f., 401 Anm. 201) Die von Ragusa / Green nicht identifizierte Bezugsstelle für den Autor der *Meditationes* muß Augustinus' *Tractatus 124 in Johannis evangelium* sein: „7. Nemo tamen istos insignes apostolos separet. Et in eo quod significabat Petrus, ambo erant; et in eo quod significabat Joannes, ambo futuri erant. Significando sequebatur iste, manebat ille: credendo autem ambo mala praesentia hujus miseriae tolerabant, ambo futura bona illius beatitudinis exspectabant. [1976] Nec ipsi soli, sed universa hoc facit sancta Ecclesia sponsa Christi, ab istis tentationibus eruenda, in illa felicitate servanda. Quas duas vitas Petrus et Joannes figuraverunt, singuli singulas: verum et in hac temporaliter ambulaverunt ambo per fidem, et illa in aeternum fruuntur ambo per speciem.“ (*Patrologia Latina*, Bd. 35, Sp. 1975f.)

²¹³ Salutati propagierte die „vita activa“ unter Verrichtung guter Taten und vertrat die moralische Dignität des Humanisten, der den Laien, die eine „vita activa“ lebten, beratend zur Seite stehe. Giovanni da San Miniato sah hingegen in dem Exemplum der Wüstenväter und deren asketischer, auf Meditation konzentrierter Lebensweise den einzigen Weg zum Seelenheil. In dem Streit ging es schließlich um die Frage, ob die von den Humanisten betriebenen „studia humanitatis“ sinnvoller Teil der Erziehung der Jugend sein sollten.

degli Angeli geworden war, gelingen, zu einem Ausgleich der Positionen zu führen und das Kloster zu einem Treffpunkt von Humanisten zu machen, zu denen auch Cosimo und Lorenzo de' Medici gehörten.²¹⁴

Laut dem „Regestro“ des Klosters wurde die *San Benedetto-Marienkrönung* von dem Florentiner Bürger Luca di Piero di Rinieri de Berri zu dessen „memoria“ und der seiner Familie gestiftet. Luca war Mitglied der Arte del Cambio und auch als Tuchhändler tätig. Die Zunft zog man als Sachverständigenrat zur Abwicklung des Vertrags über die Stiftung des Hochaltars hinzu. Aus dem Vertragstext²¹⁵ geht hervor, daß die Mönche dem Stifter nur eine Stiftungsinschrift, nicht jedoch die Anbringung von Wappen an dem Retabel für ihren Hochaltar zugestanden.

Die Inschrift am Fuß der Haupttafel der *Santa Maria degli Angeli-Marienkrönung* informiert uns hingegen darüber,²¹⁶ daß das Retabel für das Seelenheil von Zanobi di Ceccho della Frasca und dessen Familie gestiftet wurde. Es ersetzte ein älteres Werk, das für Zanobi in dieser Kirche aufgestellt war. Die Stiftung erfolgte durch Zanobis Sohn, Domenico della Frasca, einem im Gegensatz zum Vater erfolgreichen Bankier, für das Seelenheil des Vaters sowie das der ganzen Familie. Der Stiftungsanlaß ist nicht mehr zu erkennen, zumal die Familie ihre Grabstätte in Santa Maria Novella besaß und offenbar auch keine Familienmitglieder in dem Kamaldulenser-Konvent von Santa Maria degli Angeli lebten. Beides wären gewichtige Gründe für die Stiftung eines Retabels ebendort gewesen.²¹⁷

Salutati vertrat die Ansicht, daß die „studia divinitatis“ mit den „studia humanitatis“ so eng verknüpft seien, daß wahrhaftige und umfassende Kenntnis der einen nicht ohne die anderen zu erlangen sei. Giovanni da Sanminiato hingegen übersetzte unter anderem die „Sermones super cantica canticorum“ des heiligen Bernhard, die „Moralia in Iob“ von Gregor dem Großen sowie Petrarcas „De remediis utriusque fortunae“ in die Volkssprache volgare „a consolazione di quelli che non sanno gramatica“. (Stinger, 1977, S. 10–14, S. 233 Anm. 47; Caby, 1999, S. 602–605)

²¹⁴ Caby, 1999, S. 609–612, 618f.

²¹⁵ „Et quod dicta tabula semper dicatur et sit ipsius Luce et suorum descendendum, et ad maiorem huius evidentiā atque memoria rei voluit scribi in ipsa tabula licteris aureis: HOC OPUS FECIT FIERI LUCAS PIERI RAINIERII DE BERRIS CIVIS FLORENTINUS et caetera. Et praeter has licteras nullum aliud signum armorum suorum debet in ipsa tabula ponere, sicut de hoc cum ipsis fratribus convenit.“ Zur kompletten Transkription des Textes aus dem Regestro (Archivio di Stato, Florenz, Conventi Soppressi, 86, Nr. 94, fol. X) siehe: Gordon / Thomas, 1995, S. 722.

²¹⁶ Die Inschrift lautet: „H[A]EC TABULA FACTA EST PRO ANIMA ZENOBII CECCHI FRASCHE ET SUO[RUM] IN RECOMPENSATIONE[M] UNIUS ALTERI[US] TABULE PER EUM IN HOC TEMPLO POSITA EST PER OPERAM LAURENTII JOH[AN]NIS E[T] SUO[RUM] MONACI HUI[US] ORDINIS QUI EAM DEPINXIT AN[NO] D[OMI]NI M.CCCC.XIII. ME[N]SE FEBR[UAR]I T[EM]PORE DO[MI]NI MAT[T]HI PRIORIS H[UIUS] MONASTER[II].“

Die Repräsentation der Namenspatrone der Stifter bzw. deren Verwandter scheint kein vor-dergründiges Ziel auf den beiden kamaldulensischen Hochaltarretabeln gewesen zu sein. Lediglich die Patrone der Väter der Stifter treten jeweils in der rechten Heiligengruppe auf, die der Stifter selbst hingegen nicht.²¹⁸ In den zugehörigen Predellen findet eine auf die Stifter bezogene Ikonographie überhaupt keine Berücksichtigung. Dies steht in Einklang mit der genannten, restriktiven vertraglichen Regelung, die dem Stifter sogar die Anbringung von Wappen untersagte. Auf diese Weise waren die beiden Hochaltar-Retabel in erster Linie Träger kamaldulensischer Selbstdarstellung im Sinne einer Betonung der Anzianität des Ordens, sowie seiner strengen Observanz.

Rund 60 Jahre später entstand ein weiteres Retabel des Corpus, das ebenfalls für einen kamaldulensischen Hochaltar geschaffen wurde. Es handelt sich um die in situ erhaltene *Badia a Ruoti-Marienkrönung*, die Neri di Bicci im Jahr 1472 für die Abbazia di San Pietro a Ruoti malte (Nr. 76). Auch auf der Haupttafel dieser Marienkrönung ist, wie auf den Retabeln von Lorenzo Monaco, die „kamaldulensische Trias“, Maria, Benedikt und Romuald abgebildet. Im Gegensatz zu den beiden von Laien gestifteten Werken vom Jahrhundertanfang stammt diese Stiftung jedoch von einem Geistlichen, und zwar dem Abt des Klosters, Bartolomeo.²¹⁹ Anders als dort erscheint auf der *Badia a Ruoti-Marienkrönung* der Namenspatron des Auftraggebers in der Heiligengruppe auf der Haupttafel. Zudem wird in diesem wesentlich jüngeren Werk der Ordensgründer der Kamaldulenser, Romuald, gegenüber deren Regelgeber Benedikt stärker betont. So ist auf der Haupttafel zu Füßen Romualds das Modell des „Sacro Eremo“ in der Funktion eines Heiligenattributs abgebildet. Im Jahr 1466, kurz bevor das Retabel gemalt wurde, waren die Reliquien des Ordensgründers wiederaufgefunden worden,²²⁰ was zu einer Belebung von dessen Kult führte. Seinem Heiligenattribut auf der Haupttafel entsprechend wird ihm in der Predella die Szene der Gründung des Eremo di Camaldoli zugeordnet. Im Unterschied zu Lorenzo Monacos Werken ist auf den Pilastersockeln das Kamaldulenser-Wappen abgebildet. Dieses zeigt zwei Tauben, die aus einem Kelch in ihrer Mitte trinken, und dadurch die für die Kamaldulenser charakteristische Verbindung des Anachoretentums der Wüstenväter mit dem koinobitischen Mönchstum nach

²¹⁷ Bent, 2000, S. 348–354.

²¹⁸ So ist auf dem Retabel aus Santa Maria degli Angeli nur Zenobius, nicht aber Dominikus vertreten und auf dem aus San Benedetto fuori Porta Pinti nur Petrus und nicht Lukas.

²¹⁹ Vertragstext in: Neri di Bicci (ed. Santi), 1976, S. 371.

²²⁰ Die Invention erfolgte am 22. November 1466, die Kanonisierung im Jahr 1595. (Kaftal, 1952, Sp. 896)

benediktinischem Vorbild symbolisieren.²²¹ Auf der *Badia a Ruoti-Marienkrönung* wird, im Gegensatz zu den beiden Werken von Lorenzo Monaco, die legendäre Gründung des Ordens durch Romuald sowohl auf der Haupttafel als auch in der Predella besonders hervorgehoben. Das gleichermaßen eremitische wie koinobitische Wesen des Ordens wird auf dieser Predella nur symbolisch, in Form des Ordenswappens auf den Pilastersockeln, zum Ausdruck gebracht und nicht bildlich wie auf den Predellen Lorenzo Monacos. Die observante Regelbefolgung wird in dieser Predella hingegen nicht thematisiert.

Waren die bisher besprochenen kamaldulensischen Retabel alle für Hochaltäre in Männerklöstern bestimmt, so seien diese im Folgenden einem vom Hochaltar eines kamaldulensischen Frauenklosters stammenden Retabel gegenübergestellt. Dabei handelt es sich um das Hochaltarretabel aus San Giovanni Evangelista in Pratovecchio im Casentino (Nr. 8).²²² Das von Giovanni dal Ponte für die Kamaldulenserinnen geschaffene *Johannes-Triptychon* wird auf die 1410er Jahre datiert. Im Gegensatz zu den besprochenen Retabeln kommt hier auf der Haupttafel nicht die „kamaldulensische Trias“ in Form einer Marienkrönung zur Abbildung, sondern die Himmelfahrt des Evangelisten Johannes. Dieser wurde, wie oben erläutert, als Exempel schlechthin für die „vita contemplativa“ angesehen. Auf den Seitentafeln sind Heiligengruppen abgebildet, die in engem Bezug zum Kamaldulenser-Orden standen. Links sind Bernhard, Benedikts Schwester Scholastika, Benedikt selbst sowie der Täufer wiedergegeben, rechts Petrus, Romuald, Katharina von Alexandria sowie Hieronymus im Kardinalsgewand. Die Tatsache, daß Scholastika in diese Gruppe aufgenommen wurde, ist mit Sicherheit auf die Aufstellung in einem Frauenkloster zurückzuführen.²²³ Zusätzlich zu den bereits aus den besprochenen Kamaldulenser-Retabeln bekannten Heiligen tritt hier Hieronymus auf, in dessen aufgeschlagenem Buch folgender patristischer Spruch zu lesen ist: „POENITENTIAM AGERE EST PERPETRATA MALA PLANGERE ET PLANGENDA NON PERPETRARE“.²²⁴ Den Nonnen wird damit vor Augen gehalten, was es bedeutet, Buße zu tun, nämlich stets über das Böse und die Sünde

²²¹ Pincelli, 2000, S. 109.

²²² Dieses Kamaldulenserinnen-Kloster war eine Gründung der Conti Guidi, die dort zahlreiche weibliche Familienmitglieder unterbrachten und das Kloster bis zum Jahr 1440, als sie von der Republik Florenz aus dem Casentino vertrieben wurden, immer wieder mit Stiftungen bedachten. Das Kloster war im Palazzo der Conti Guidi angesiedelt. Im Jahr 1143 wurde die Kirche geweiht und gleichzeitig wechselte deren Patrozinium von San Salvatore zu San Giovanni Evangelista. Eventuell hatte dieses Patrozinium bereits in der Palastkapelle bestanden und wurde von dort auf die Klosterkirche übertragen. (Pincelli, 2000, S. 187)

²²³ Da diese Heilige sehr selten dargestellt wurde und ihr kein ausgeprägtes Heiligenattribut zuzuordnen ist, ist sie als einzige der Dargestellten sogar inschriftlich benannt.

²²⁴ Zitiert nach: Davies, 1951, S. 194.

zu weinen und in dieser Trauer nie innezuhalten.²²⁵ Auf den Lohn für diese Buße, den Christus durch seine Erlösungstat erwirkt hat, weist hingegen Johannes der Täufer auf seinem Schriftband hin: „ECCE AGNUS DEI QUI TOLLIT PECCATA MUNDI“. Wie stets bei Polyptychen, so ist auch in diesem Fall die vertikale Mittelachse des Retabels besonders aussagekräftig. So wird in der Mittelszene der Predella dargestellt, wie die Meditation in karger Einsamkeit den Lieblingsjünger Johannes zu seiner apokalyptischer Vision führte, während er auf der Haupttafel durch seine leibliche Himmelfahrt dafür belohnt wird. Dieses Ereignis wird von den himmlischen Scharen mit Anbetung verfolgt. Daß in der Predellenmitte die Meditations- und Visionsszene abgebildet ist, ist in Hinblick auf die Aufstellung in einem Frauenkloster bedeutungsvoll, denn sie ist das Bindeglied zwischen dem Bild und den vor dem Hochaltar betenden Kamaldulenserinnen. Im übertragenen Sinne wird den Nonnen durch das Bildprogramm ihres Hochaltarbildes die „vita contemplativa“ als einziger Weg zum Seelenheil vorgeführt. Der didaktische Charakter dieses Retabels ist unverkennbar.

Den Bildprogrammen kamaldulensischer Hochaltarretabel ist gemeinsam, daß sie die für den Orden typische Kombination von Eremitentum und monastischem Leben in der Klostergemeinschaft und die damit verbundenen Lebensformen der „vita contemplativa“ sowie der „vita activa“ anhand heiliger „exempla“ vorführen. Dabei ist die Schwerpunktsetzung des einzelnen Klosters an der Auswahl der Heiligen und der Szenen ablesbar. Darüber hinaus werden die „historischen“ Wurzeln des Kamaldulenser-Ordens betont und auf den Ahnvater des westlichen Mönchtums, Benedikt, zurückgeführt. Weltliche Stifter konnten sich auf diesen Hochaltar-Retabeln allenfalls in einer Inschrift verewigen lassen. Die zugehörigen Predellen waren im Vergleich mit den Hochaltären von Bettelorden der Selbstdarstellung des Ordens vorbehalten. Ein anderer Akzent wird im Bildprogramm des Hochaltarretabels aus dem Nonnenkloster gesetzt, das die Bedeutung der Buße und „compassio“ betont und dabei stark didaktischen Charakter hat, indem die „vita contemplativa“ als alleiniger Weg zum Seelenheil vorgeführt wird.

Von kamaldulensischen Nebenaltären sind nur zwei Altarwerke innerhalb des Corpus überliefert, die beide von Bruderschaftsaltären stammen. Es handelt sich um das *Rochus-Retabel* von Botticelli aus San Felice in Piazza (Nr. 100) und um das *Achatius-Retabel* von Sogliani mit

²²⁵ „Plangere“ bedeutet im Kirchenlateinischen: sich vor Trauer Arme und Brust schlagen, laut trauern,

einer Predella von Bachiacca aus San Salvatore di Camaldoli in Florenz (Nr. 124). Wie sich zeigen wird, weisen die Bildprogramme beider Retabel keinerlei Bezüge zum Aufstellungsort innerhalb einer Kamaldulenserkirche auf, sondern zeigen ausschließlich die Ikonographie der jeweiligen Auftraggeber, weshalb sie weiter unten im Zusammenhang mit Bruderschafts-Retabeln besprochen werden.²²⁶

4.2.2. Retabel aus Vallombrosaner-Kirchen

Aus Vallombrosaner-Kirchen stammen zwei Hochaltar-Retabel sowie fünf Nebenaltar-Retabel des Corpus.²²⁷ Der Orden wurde von dem Benediktiner Johannes Gualbertus gegründet, der stark vom Gedankengut der Kamaldulenser beeinflusst war, zu denen er sich auch kurzfristig geflüchtet hatte, nachdem er Florenz hatte verlassen müssen.²²⁸ Im Jahr 1038, also nur 15 Jahre nach der Gründung von Camaldoli, zog er sich in die Bergeinsamkeit zwischen Florenz und Arezzo zurück, um dort das Eremitenklster Vallombrosa zu gründen. Die Approbation des neuen Eremitenordens, dessen Mönche wie die Kamaldulenser streng observant nach der Benediktsregel und ergänzenden Konstitutionen lebten, erfolgte bereits 1055. Die Vallombrosaner-Mönche lebten das Ideal einer an der Askese der Wüstenväter orientierten „vita contemplativa“ in strengster Klausur. Deshalb arbeiteten die Mönche selbst nicht körperlich, vielmehr wurde diese Arbeit ebenso wie bei den Kamaldulensern Konversen übertragen. Ein besonderer Schwerpunkt der Vallombrosaner-Konstitutionen lag auf dem Armutsgebot, sowohl bezüglich des einzelnen Mönchs als auch in Bezug auf die Gemeinschaft. Zudem herrschte in den Klöstern ein striktes Schweigegebot. Mit diesen strengen Regeln wurde jedoch bereits kurz nach dem Tod des Ordensgründers gebrochen, was zu immer neuen Reformbestrebungen innerhalb des Ordens führte.²²⁹ Die städtische Mutterkirche des Ordens und dessen zweite Gründung nach dem Stammklster Vallombrosa war Santa Trinità in Florenz.²³⁰ Aus dieser Klosterkirche stammen vier der zu besprechenden Retabel,

beweinen.

²²⁶ Siehe im Kapitel zu Bruderschafts-Retabeln.

²²⁷ Siehe: Tabelle 31: Katalog der Retabel aus Vallombrosaner-Kirchen und Tabelle 32: Ikonographie der Retabel aus Vallombrosaner-Kirchen.

²²⁸ Johannes Gualbertus aus der Florentiner Familie der Visdomini war schon als junger Mönch ein Verfechter der Ordensreform gewesen. Vehement kämpfte er gegen das Konkubinat von Klerikern und gegen die Simonie. Letzterer klagte er den Abt von San Miniato in Florenz an, worauf er Florenz verlassen mußte. (Tabani / Vadalà, 1982, S. 15)

²²⁹ Zu der sehr wechselhaften Geschichte der Vallombrosaner und deren Verquickungen mit der Stadtgeschichte von Florenz von der Ordensgründung bis ins 16. Jahrhundert siehe: Tabani / Vadalà, 1982, S. 13–40.

²³⁰ Zur Geschichte von Santa Trinità siehe: Vasaturo, in: Marchini / Micheletti (Hg.), 1987, S. 1–5.

die alle in den 20er und 30er Jahren des Quattrocento für Familienkapellen der Patrizier aus der Nachbarschaft entstanden. Ein weiteres vallombrosanisches Retabel des Corpus war hingegen für den Hochaltar von San Salvi bestimmt.²³¹

Die Analyse der vier im Corpus enthaltenen Altarwerke aus Santa Trinità beginnt mit zwei Retabeln aus der dortigen Sakristei, da diese den späteren Kapellenausstattungen dieser Kirche zum Teil als Vorbild dienen. Es sind dies die *Strozzi-Epiphanie* von Gentile da Fabriano (Nr. 14), die inschriftlich auf das Jahr 1423 datiert ist, und die *Strozzi-Kreuzabnahme* (Nr. 20), deren Predellentafeln und Giebelfelder von Lorenzo Monaco kurz vor dessen Tod im Jahr 1424 gemalt wurden, während Fra Angelico die Haupttafel mit der Kreuzabnahme sowie die Heiligenfiguren auf den Rahmenpilastern in den 1430er Jahren ergänzte. Die Sakristei von Santa Trinità war von Nofri Strozzi, der 1418 starb, ein Jahr vor seinem Tod testamentarisch zur Familiengrablege bestimmt worden und sollte dem Namenspatron seines älteren Sohns Niccolò²³² sowie seinem eigenen Namenspatron Onofrius geweiht werden.²³³ Die Vollstreckung dieses Testaments oblag dem jüngeren Sohn Nofris, Palla Strozzi. Einer Inschrift aus dem Jahr 1421 auf einem Pfeiler der Sakristei ist zu entnehmen, daß die Kapelle mit einer täglichen Messe, sowie der Ausrichtung der Feste der beiden heiligen Patrone dotiert war.²³⁴

Die Sakristei von Santa Trinità besteht aus zwei miteinander verbundenen Räumen, einem dreijochigen Hauptraum, sowie einem kleineren Nebenraum. Das dritte Joch des Hauptraums war ursprünglich als Kapelle durch ein schmiedeeisernes Gitter und einen Bogen von den übrigen beiden Jochen abgetrennt.²³⁵ Über den genauen Aufstellungsort des Sarkophags von Nofri Strozzi, der der einzige in der Sakristei war, gehen die Meinungen auseinander.²³⁶ Die

²³¹ Es wurde in den 1420er Jahren um ein Predellengeschoß ergänzt und etwa 90 Jahre später durch das jüngere Retabel ersetzt. (Vasaturo, in: Marchini / Micheletti (Hg.), 1987, S. 4f.; Ausst. Kat. Florenz 1979, S. 23)

²³² Niccolò Strozzi starb im Jahr 1411 und wurde in Santa Trinità beigesetzt. (Gregory, 1987, S. 210 Anm. 45)

²³³ Zur Transkription des Testaments siehe: Orlandi, 1964, S. 180f.

²³⁴ Richa, Bd. 3, 1755, S. 156 gibt den Wortlaut dieser Inschrift wieder.

²³⁵ Der Bau des Hauptraums wurde noch unter der Egide Nofris begonnen und von dessen Sohn Palla vollendet, während der Nebenraum von Palla zwischen 1421 und 1423 nachträglich errichtet wurde, nachdem er im Jahr 1421 das dortige Gelände neben der Kirche erworben hatte. Im Jahr 1423 wurden auch die beiden Altäre in den beiden Sakristeiräumen gemauert. Zur Baugeschichte und den entsprechenden Quellen siehe: Jones, 1984, S. 9–106; zusammengefaßt von Vasaturo, in: Marchini / Micheletti (Hg.), 1987, S. 15f.

²³⁶ Middeldorf geht davon aus, daß der Sarkophag ursprünglich unter dem Altar der Familienkapelle im Hauptraum stand (Middeldorf, 1971, S. 76; Davison, 1975, S. 320), während De Marchi die heutige Aufstellung in der Arcosolnische der Trennwand zwischen den beiden Räumen der Sakristei für die ursprüngliche hält, die er auf Ghiberti zurückführt. (De Marchi, 1992, S. 136, 185 Anm. 16)

kleine Sakristei war der Memoria Nofris gewidmet und hatte vorwiegend Funeral-Charakter. Für deren Altar war die *Strozzi-Kreuzabnahme* (Nr. 20) bestimmt, während auf dem Altar der Kapelle im Hauptraum die *Strozzi-Epiphanie* von Gentile da Fabriano (Nr. 14) aufgestellt war. Seit 1423 war der Hauptraum zusätzlich zu dem Retabel mit einem prächtigen Chorgestühl ausgestattet und diente den Mönchen als Nachtchor.²³⁷

Die im Mai 1423 signierte *Strozzi-Epiphanie* (Nr. 14) stellt sowohl bezüglich ihrer Konstruktion,²³⁸ als auch ihrer Ikonographie²³⁹ und Darstellungsweise²⁴⁰ ein Novum in der Florentiner Malerei dar.²⁴¹ An dieser Stelle soll es jedoch nur um die Repräsentation der Stifter im Bildprogramm dieses Retabels gehen. Auf der Haupttafel der *Strozzi-Epiphanie* schließen sich den Heiligen Drei Königen unmittelbar zwei zeitgenössisch Gekleidete an. Der ältere trägt einen Jagdfalken auf der Hand und schaut zum Christuskind, der jüngere frontal auf den Betrachter. Davisson sieht in dem älteren, durch das Privileg der Falkenjagd als Cavaliere Ausgezeichneten, ein Portrait von Nofri Strozzi,²⁴² während De Marchi in dieser Figur ein Porträt Pallas zu erkennen meint, da der Jagdfalke dessen persönliches Emblem gewesen sei.²⁴³ Davisson deutet den Falken einerseits als traditionelles Symbol für den Gläubigen im allgemeinen und weist andererseits auf die Bezeichnung der Falkenjäger als „strozziere“ und die darin liegende Anspielung auf den Familiennamen hin. Der aus dem Bild schauende, jüngere der beiden zeitgenössisch Gekleideten soll nach Davisson den Sohn Nofris, Palla, darstellen, während De Marchi in dieser Figur ein Porträt des zweiten Sohns von Palla, Lorenzo sieht, da letzterer im Zusammenhang mit der Bezahlung des Retabels mit dem Maler in Kontakt gestanden habe. Jones hält diese Thesen indes aufgrund des Fehlens von Vergleichsporträts der beiden Strozzi für nicht belegbar.²⁴⁴ Da die Gesichtszüge beider Dargestellter der Entstehungszeit des Retabels entsprechend stark typisiert sind, ist deren Portraitstatus hauptsächlich aus ihrer Klei-

²³⁷ De Marchi, 1992, S. 136. Diese Rekonstruktion basiert auf den beiden ältesten Beschreibungen der Sakristeiausstattung von Davanzati und Richa. (Davanzati, B., *Istoria della Venerabile Basilica delle Ssma. Trinità di Firenze*, 1740, Ms. im Konvent von S. Trinità, fol. 317–320, transkribiert von Christiansen, 1982, S. 24, 72 Anm. 23; Richa, Bd. 3, 1755, S. 156f.).

²³⁸ Zur Konstruktion siehe: Merzenich, 2001, S. 56f.

²³⁹ Zum ikonographischen Programm dieses Retabels siehe: Kapitel Anbetung der Könige; Christi Geburt; Darbringung im Tempel.

²⁴⁰ Gemeint sind hier vor allem der Naturalismus in der Darstellung von Tieren, Pflanzen und Stoffen sowie von Lichtphänomenen.

²⁴¹ De Marchi, 1992, S. 157–165.

²⁴² Davisson, 1975, S. 324 Anm. 76.

²⁴³ De Marchi, 1992, S. 153.

²⁴⁴ Jones, 1984, S. 49.

dung, Attributen, wie dem Falken, der Positionierung im Bild, dem Blick auf den Betrachter sowie dem würdevoll, emotionslosen Ausdruck, der stark mit dem des heftig gestikulierenden und grimassierenden sonstigen Gefolges kontrastiert, abzuleiten. Die Überzeugung, daß in den beiden zeitgenössischen Figuren Portraits von Mitgliedern der Familie Strozzi zu sehen sind, geht bis auf Vasari zurück. Diese bildliche Teilnahme der Strozzi an der Anbetung des Christuskindes durch die Heiligen Drei Könige wurde als Vorbild für die Selbstdarstellung der Medici in der Epiphaniasszene gedeutet.²⁴⁵

Das zweite Retabel aus der Sakristei von Santa Trinità ist die *Strozzi-Kreuzabnahme* (Nr. 20). Die Haupttafel dieses Triptychons mit Hängebogen²⁴⁶ zeigt die Kreuzabnahme von der Hand Fra Angelicos vom Anfang der 1430er Jahre. In der Forschung wird überwiegend davon ausgegangen, Lorenzo Monaco habe dieses Retabel für Palla Strozzi bei seinem Tod im Jahr 1424 unvollendet hinterlassen. Auf Lorenzo Monaco geht die aus folgenden drei Einzelszenen bestehende Predella zurück: Onophrius als Anachoret, die Geburt Christi und Nikolaus rettet Schiffbrüchige. Auch die drei Giebelszenen, die das Noli me tangere, die Auferstehung Christi sowie die Marien am Grab zeigen, sind von der Hand Lorenzos.

Die Ausführung des Retabels in zwei Phasen und von zwei verschiedenen Meistern wirft nicht nur die Frage nach den Gründen für diese Entstehungsgeschichte auf,²⁴⁷ sondern vor allem auch die nach dem ursprünglichen ikonographischen Programm des Retabels. Für die Beantwortung der Frage, ob schon Lorenzo Monaco eine Kreuzabnahme als Haupttafel geplant hatte und diese auch ausführte, oder ob es sich bei dieser Szene um eine Planänderung Fra Angelicos handelt, ist das Predellengeschoß von erheblicher Bedeutung. Davisson weist zurecht darauf hin, daß in den 20er Jahren des Quattrocento über einem Predellenprogramm aus Einzelszenen zur Vita der Heiligen Nikolaus und Onophrius mit der Darstellung der Geburt Christi als Mittelszene, im Hauptgeschoß eher eine Madonna mit diesen beiden Heiligen zu erwarten sei als eine Kreuzabnahme.²⁴⁸ Dem widerspricht Padoa Rizzo, die aufgrund des engen inhaltlichen Zusammenhangs mit den Giebelszenen die Kreuzabnahme für das

²⁴⁵ De Marchi, 1992, S. 153f.

²⁴⁶ Die Gesamtanlage in Form eines Triptychons mit Hängebögen ist an Gentiles *Strozzi-Epiphanie* orientiert.

²⁴⁷ Diese erste Frage muß aufgrund fehlender dokumentarischer Belege vorläufig unbeantwortet bleiben.

²⁴⁸ Davisson stützt diese Annahme jedoch mit einer Fehlinterpretation der Schilderung Richas, der nur die Dedikation der Kapelle an die beiden Heiligen erwähnt, nicht jedoch Gemälde, die den beiden gewidmet gewesen wären. Siehe: Richa, Bd. 3, 1755, S. 156.

ikonographisch passendere und deshalb von Anfang an geplante Haupttafelthema hält. Sie nimmt an, Fra Angelico sei aus nicht bekannten Gründen von dem wahrscheinlich ursprünglichen ikonographischen Programm abgewichen, das ihrer Meinung nach die Kreuzabnahme mit den Heiligen Onophrius und Nikolaus vorgesehen habe. Weiterhin nimmt sie an, daß zu dem Zeitpunkt, als die Kreuzabnahme von Fra Angelico ohne diese Heiligen gemalt wurde, auch die deshalb ikonographisch nicht mehr passende Predella Lorenzo Monacos von dem Retabel getrennt worden sei.²⁴⁹ In der Tat hätte die vorhandene Predella inhaltlich zu dem von ihr vorgeschlagenen Haupttafelprogramm gepaßt. Gegen ihre Hypothese, daß auf der Haupttafel ursprünglich die Kreuzabnahme mit den Heiligen Nikolaus und Onophrius dargestellt war, spricht jedoch, daß auf Haupttafeln narrative Themen, denen ahistorische Heilige beiwohnen, erst vereinzelt ab der Jahrhundertwende zum Cinquecento auftreten.²⁵⁰ Merzenich führt zwar ein trecenteskes Beispiel als Beleg dafür an, daß eine derartige Ikonographie auch für eine ursprüngliche Tafel von Lorenzo Monaco nicht undenkbar sei,²⁵¹ doch muß hinzugefügt werden, daß derartige Triptychen schon im Trecento höchst selten waren.²⁵² Bedenkt man zudem, daß die bahnbrechend neuartige *Strozzi-Epiphany* von Gentile da Fabriano, wie Merzenich kürzlich nachgewiesen hat, bezüglich der Konstruktion des Retabels, als Vorbild für Lorenzo Monaco diente,²⁵³ so verliert die Annahme eines derartigen, trecentesken

²⁴⁹ Padoa Rizzo, in: Marchini / Micheletti (Hg.), 1987, S. 125, 130.

²⁵⁰ Siehe Tabelle 25: Haupttafelthemen. Cinquecenteske Vergleichsbeispiele für die *Strozzi-Kreuzabnahme* sind die *Empoli-Beweinung* von Raffaello Botticini aus den Jahren 1506–08 (Nr. 117), auf der Johannes der Täufer anwesend ist, die *Colle Valdelsa-Beweinung* von Ridolfo Ghirlandaio von 1521 (Nr. 123), auf der die Heiligen Nikolaus, Johannes der Täufer und Hieronymus in die Szene integriert sind sowie die Pala di Camaldoli von Giorgio Vasari aus den Jahren 1539–40, auf der der Kreuzabnahme die Heiligen Donatus, Illarius, Benedikt und Romuald beiwohnen.

²⁵¹ Bei dem von Merzenich (Merzenich, 2001, S. 57) angeführten Triptychon sind auf der Mitteltafel die Kreuzigung und auf den Seitentafeln die Heiligen Paulus, Maria Magdalena, Lukas, Bartholomäus, Katherina und Petrus Martyr dargestellt. Das Retabel ist von der Hand Ambrogio di Baldese und stammt aus den letzten Jahren des Trecento. (Florenz, Galleria dell'Accademia, Inv. Nr. 3152)

²⁵² Dies ist wahrscheinlich auf die auch schon im Trecento als unbefriedigend empfundenen Verhältnisse der Figurenmaßstäbe in einer derartigen Komposition zurückzuführen, mußten doch die Figuren der Mitteltafel, wenn man dort eine Szene darstellen wollte, viel kleiner sein als die der stehenden Heiligen auf den Seitentafeln. Dies wird bei dem genannten Retabel von Ambrogio di Baldese sehr deutlich.

²⁵³ Voraussetzung für die These einer Planänderung bei der *Strozzi-Kreuzabnahme* ist, daß sich in den frühen 1420er Jahren in Florenz ein Wandel in der Konstruktion von Retabeln vollzog, wie Merzenich nachgewiesen hat. Man montierte die Bildplatten nicht mehr vor der Bemalung fest in den Rahmen, sondern entwickelte autonome Retabelrahmen, was erstmals eine parallele Ausführung der Maler- und der Schreinerarbeiten ermöglichte. Das erste Florentiner Beispiel für diese neue Konstruktionsweise war die *Strozzi-Epiphany* von Gentile da Fabriano, von dem Lorenzo Monaco die Neuerung für sein eigenes Retabel für Palla Strozzi übernahm. Deshalb ist mit hoher Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß Lorenzo Monaco die Haupttafel des Retabels entweder kurz vor den Predellen- und Giebeltafeln oder zumindest zeitgleich schuf, weshalb hätte er sonst die neue Konstruktionsweise übernehmen sollen. (Merzenich, 2001, S. 56f.). Zu einem ähnlichen Resultat bezüglich der chronologischen Abfolge der Entstehung der einzelnen Retabelteile war auch schon Cämmerer-George gekommen. (Cämmerer-George, 1966, S. 187) Die

Gesamtaufbaus für das ursprünglich geplante Retabel stark an Wahrscheinlichkeit. Zudem ist Padoa Rizzos Ansicht, das Giebelprogramm der *Strozzi-Kreuzabnahme* passe inhaltlich nicht zu einer Madonna mit Heiligen, durch ein zeitnah entstandenes ikonographisches Vergleichsbeispiel zu widerlegen. Das *Bibbiena-Triptychon* von Bicci di Lorenzo aus dem Jahr 1435 (Nr. 42) weist genau diese Themenkombination auf.²⁵⁴ In der Giebelzone sind dort die Szenen Pfingsten, die Kreuzigung und die Auferstehung oberhalb einer Madonna mit Heiligen im Hauptgeschoß wiedergegeben, während die Predella aus Einzelszenen zur Vita der im Hauptgeschoß abgebildeten Heiligen besteht. Die Untersuchung der inhaltlichen Abhängigkeiten zwischen den einzelnen Retabelgeschossen hat zudem ergeben, daß der ikonographische Bezug zwischen dem Programm der Predella und dem des Hauptgeschosses im Gegensatz zu dem zwischen dem Giebel- und dem Hauptgeschoß bindend war. In Anbetracht der genannten Argumente erscheint für die *Strozzi-Kreuzabnahme* die Darstellung einer Madonna zwischen den Heiligen Nikolaus und Onophrius als ursprüngliches Hauptgeschoßthema wahrscheinlicher als die Kreuzabnahme.

Die Wahl der beiden Heiligen Onophrius und Nikolaus ist nicht ordensprogrammatisch bedingt, sondern rein auftraggeberspezifisch. Wie oben dargelegt, sind die beiden Heiligen die Namenspatrone des Kapellenstifters und von dessen Sohn. Ein derart auftraggeberspezifisches Programm war für den Orden der Vallombrosaner wohl nur in der Sakristei denkbar, denn schon im Jahr 1371 hatte der Abt von Santa Trinità, Don Simone Bencini, versucht zu verhindern, daß sich eine einzelne Familie das Patronat der Chorkapelle aneignete und daraus den Ort ihrer Selbstdarstellung machte.²⁵⁵ Aufgrund dieser Bemühungen, ist davon auszugehen, daß der Abt eine solche Selbstdarstellung auch für die Sakristei, die den Mönchen als Nachchor diente, nicht geschätzt hätte. Doch haben sich in diesem Punkt offensichtlich die Strozzi durchgesetzt. Auf der *Strozzi-Kreuzabnahme* repräsentierten sie durch die traditionelle Darstellung ihrer Namenspatrone, auf der Strozzi-Epiphanie hingegen durch die

Annahme Eisenbergs (Eisenberg, 1989, S. 117), daß sich der auch als Miniaturmaler tätige Lorenzo Monaco, dem das kleine Format besonders lag, zuerst den rahmenden Teilen wie den Giebeln und der Predella zuwandte, um dann zu dem anspruchsvolleren Großformat der Haupttafel überzugehen, verliert damit schon allein aus arbeitstechnischen Gründen ihre Grundlage. Sie erscheint aber auch in Anbetracht dessen unwahrscheinlich, daß der Maler, als er den Auftrag für Palla Strozzi ausführte, am Ende seiner Karriere stand und bereits so monumentale Werke wie die *Santa Maria degli Angeli-Marienkrönung* geschaffen hatte.

²⁵⁴ Da das *Bibbiena-Triptychon* im Originalrahmen erhalten ist, kann davon ausgegangen werden, daß dessen Bildprogramm von Anfang an so geplant war, wie wir es heute sehen.

²⁵⁵ Um dies abzuwenden, hatte sich der Abt damals mit der Bitte, die Kosten für die Chorausstattung kollektiv

außergewöhnliche und neuartige Einbindung zweier Portaits von Familienmitgliedern in das heilige Geschehen der Haupttafel. Zudem war die Familie durch die Anbringung ihrer Wappen und Impresen auch heraldisch vielfach präsent in der Sakristei von Santa Trinità.²⁵⁶

Kurz bevor die Strozzi die Sakristei als Familienkapelle errichteten, waren auch an den Seitenschiffen der Kirche zahlreiche Kapellen neu erbaut worden. An dieser Stelle sollen jedoch nur diejenigen angesprochen werden, aus denen Retabel mit narrativer Predella erhalten sind. Für einige Kapellen existieren nur noch schriftliche Überlieferungen ehemals vorhandener Retabel mit Predella, so beispielsweise im Fall der Cappella Compagni.²⁵⁷ Diese stattete Lorenzo di Bicci im Auftrag Cante di Giovanni Compagnis im Jahr 1434 mit einem Freskenzyklus zur Vita des Ordensgründers Giovanni Gualberto²⁵⁸ sowie einem Retabel zu dessen Ehren aus. Dessen Hauptregister zeigt die Madonna mit den Heiligen Antonius Abbas, Giovanni Gualberto, Johannes dem Täufer und Katherina von Alexandria. Auf der verlorenen Predella waren Szenen aus der Vita Giovanni Gualbertos dargestellt,²⁵⁹ der nicht nur der Ordensgründer der Vallombrosaner sondern auch der Namenspatron des Vaters des Stifters war, weshalb ihm wahrscheinlich der Predellenzyklus gewidmet wurde.

An das rechte Seitenschiff von Santa Trinità schließen die benachbarten Kapellen der Familien Salimbeni und Ardinghelli an. Die zwischen 1387 und 1401 errichtete²⁶⁰ Ardinghelli-Kapelle war dem heiligen Nikolaus von Bari geweiht. In den Jahren 1423–1424 wurde sie von Giovanni Toscani freskiert und mit einem Retabel ausgestattet (Nr. 18).²⁶¹ Nach der

²⁵⁶ zu übernehmen, an die Gemeinde gewandt. (Vasaturo, in: Marchini / Micheletti (Hg.), 1987, S. 10)
Impresen der Strozzi schmückten beispielsweise die Stirnseiten der Stufen, die zur Kapelle der großen Sakristei führen, und das Familienwappen war auch in der Gewölbezone verschiedentlich angebracht.

²⁵⁷ Richa beschreibt deren Retabel wie folgt: „all’Altare un’ancona rappresentante alcune Storiette di S.Gio: Gualberto, con sotto queste lettere gottiche: ‚QUESTA TAVOLA E LA DIPINTURA DELLA CAPPELLA HA FATTO FARE CANTE DI GIO. COMPAGNI PER L’ANIMA SUA E DE’ SUOI PASSATI AN. DOM. MCCCCXXXIV‘.“ (Richa, Bd. 3, 1755, S. 160f.)

²⁵⁸ Von dem Freskenzyklus sind nur noch zwei Szenen über dem Kapelleneingangsbogen erhalten. Diese geben die Ermordung des Bruders des Ordensgründers und die Vergebung der Schuld des Mörders durch den Heiligen wieder.

²⁵⁹ Die Haupttafel befindet sich heute in Westminster Abbey in London. Zu dem Retabel und den Fresken in der Kapelle zuletzt: Padoa Rizzo, 2002, S. 63, 65.

²⁶⁰ Vasaturo, in: Marchini / Micheletti (Hg.), 1987, S. 14.

²⁶¹ Von den Fresken ist nur die Szene über dem Kapelleneingangsbogen erhalten, die den heiligen Nikolaus in der Glorie zeigt. Es ist anzunehmen, daß der Freskenzyklus in der Cappella Ardinghelli, ebenso wie dies für die Cappella Compagni bezeugt ist, der Vita des Kapellenpatrons gewidmet war. (siehe dazu: Padoa Rizzo, in: Marchini / Micheletti (Hg.), 1987, S. 122)

Beschreibung des Retabels von Davanzati²⁶² nahm ein Tabernakel, in dem wahrscheinlich ein Kreuzreliquiar aufgestellt war, die Mitte des Hauptgeschosses ein, das von einer Darstellung Gottvaters mit dem Heiligen Geist im darüber liegenden Zwickelfeld überhöht war. Auf der linken Seitentafel waren die Heiligen Franziskus und Nikolaus und über diesen der Prophet Isaias in einem Zwickelfeld wiedergegeben, während rechts Johannes der Täufer und Jakobus Major sowie in dem zugehörigen Zwickelfeld der Prophet Jeremias abgebildet waren. Eine oberhalb des Tabernakels aufgesetzte Tafel in Form eines Vierpasses zeigte die Kreuzigung mit Maria und Johannes, die entsprechenden Vierpässe oberhalb der Seitentafeln den Verkündigungengel und die Annunziata. Die Predella war gemäß der Triptychonstruktur des Retabels dreigeteilt, wobei die äußeren Bildfelder jeweils zwei Szenen aufnahmen, so daß jedem Heiligen aus dem Hauptgeschoß eine Szene aus dessen Vita zugeordnet war. Dabei hatte man folgende Szenen ausgewählt: Die Stigmatisierung des Franziskus, die Rettung eines Schiffs aus Seenot durch Nikolaus, die Anbetung der Könige, die Taufe Christi und die Enthauptung des Jakobus. Die Kapelle war zwar dem heiligen Nikolaus geweiht, wurde aber wegen der dort verwahrten Reliquien auch als Cappella della Croce bezeichnet.²⁶³ Die Darstellung der Anbetung der Könige in der Mittelszene der Predella ist stark von der damals gerade vollendeten *Strozzi-Epiphanie* Gentile da Fabriano (Nr. 14) beeinflusst, was insofern nicht überrascht, als dieses Triptychon das Modernste war, was damals in Florenz zu sehen war und die Ardinghelli zudem verwandtschaftlich eng mit den Strozzi verbunden waren.²⁶⁴ Mittels der Themenwahl für die Predellenmittelszene und deren enger Anlehnung an das Vorbild der *Strozzi-Epiphanie* sowie durch die Auswahl der selten dargestellten Episode des Seenotwunders des heiligen Nikolaus,²⁶⁵ die auch in Lorenzo Monacos Predella der *Strozzi-Kreuzabnahme* erscheint, werden die gesellschaftlichen und verwandtschaftlichen Verflechtungen der Ardinghelli mit den Strozzi demonstriert. Auch die übrigen dargestellten Heiligen sind Namenspatrone von Mitgliedern der auftraggebenden Familie.²⁶⁶ Bei diesem Retabel ist

²⁶² Bernardo Davanzati beschrieb im Jahr 1740 das Retabel so detailliert, daß bis auf die Gestaltung des Mitteltabernakels eine genaue Rekonstruktion von dessen Bildprogramm möglich ist. (Padoa Rizzo, 1982, S. 7f., 10 Anm. 9)

²⁶³ Aufgrund des Vorhandenseins dieser Reliquie in der Kapelle und wegen eines Ende des Quattrocento für die Kapelle entstandenen Kreuzreliquiars, nimmt Padoa Rizzo an, letzteres habe ein älteres derartiges Reliquiar ersetzt, das in dem Tabernakel ausgestellt gewesen sei. (Padoa Rizzo, 1982, S. 10 Anm. 10 und 11)

²⁶⁴ Über die Mitgift seiner Nichte, Caterina di Nicolo di Noferi Strozzi, bezahlte Palla Strozzi indirekt die Dotierung der Cappella Ardinghelli mit. (Padoa Rizzo, in: Marchini / Micheletti (Hg.), 1987, S. 123, 125)

²⁶⁵ Nikolaus war der Namenspatron des Vaters von Caterina di Nicolo di Noferi Strozzi, die in die Familie Ardinghelli eingeheiratet hatte.

²⁶⁶ So geht aus der Catasto-Erklärung Giovanni Toscanis aus dem Jahr 1427 hervor, daß von Piero di Neri und

in exemplarischer Weise faßbar, wie eine Familie die Predella zur Selbstdarstellung durch die Abbildung von Namenspatronen ihrer Familienmitglieder und zudem zur Demonstration ihrer gesellschaftlichen Beziehungen nutzte.

Ganz anders verhält es sich mit der benachbarten Familien- und Grabkapelle der Bartolini Salimbeni, deren Patronat die Familie bereits im Jahr 1363 übernommen hatte.²⁶⁷ Im Jahr 1405 beschlossen die Brüder Salimbene und Bartolomeo Bartolini Salimbeni, die dem Familienpatron Bartholomäus geweihte Kapelle zu vollenden und auszustatten (Nr. 15).²⁶⁸ Im Mai 1407 übertrugen sie deren Verwaltung der Arte del Cambio, der sie als Bankiers angehörten, und dotierten die Kapelle.²⁶⁹ Laut Dotierungs-Vertrag sollten jeden Tag eine Messe gelesen und jedes Jahr der Festtag der Annunziata, sowie ein unbenanntes Fest im August gefeiert werden. Mit letzterem ist laut Padoa Rizzo der 24. August gemeint, der Festtag des Familienpatrons Bartholomäus und Namenspatron von Bartolomeo Bartolini.²⁷⁰ Eisenberg plädiert jedoch zurecht dafür, daß mit dem nicht näher bezeichneten, im August zu zelebrierenden Fest entweder Maria Schnee (5. August) oder Mariae Himmelfahrt (15. August) gemeint sein müsse. Beide Szenen sind auch in dem Freskenzyklus zur Marienvita in der Kapelle enthalten.²⁷¹ An der Altarwand der Cappella Bartolini Salimbeni wird durch die Szenenauswahl als

Piero di Jacopo Ardinghelli seit mehreren Jahren noch die Bezahlung für die Arbeiten in deren Familienkapelle in Santa Trinità ausstand. (Jacobsen, 2001, S. 567) Laut Paatz wurde die Kapelle durch Niccolò Ardinghelli erbaut. (Paatz, Bd. 5, 1953, S. 291)

²⁶⁷ Eisenberg, 1989, S. 130. Im Jahr 1348 hatte die Familie Bartolini Salimbeni an der Piazza S. Trinità Häuser erworben und in einem Dokument vom 18.9.1374 wird eine Grablege in der Familienkapelle in der Kirche genannt. (Vasaturo, in: Marchini / Micheletti (Hg.), 1987, S. 10)

²⁶⁸ Vasaturo, in: Marchini / Micheletti (Hg.), 1987, S. 14.

²⁶⁹ Eisenberg, 1989, S. 216, Dok. 18A, Florenz, Archivio di Stato, Arte del Cambio, 104, fol. 5, Dokument zur Dotierung vom 11. Mai 1407: „Lo abbate è obbligato ogni dì farvi dire una messa et ogni anno el dì della Nuntziata farvi una festa con quello numero di preti pare a'consoli che pe'tempi saranno, et con diesi libbre di cera, et uno rinovalè ogni anno per la festa del mese d'agosto, con 8 preti almeno et 10 libbre di cera.“

²⁷⁰ Bartholomäus wurde tatsächlich im alten Bildprogramm der Kapelle geehrt. Bevor diese durch Lorenzo Monaco mit einem Marienprogramm freskiert wurde, befand sich an der linken Wand ein illusionistisch gemaltes Retabel von Spinello Aretino, das eine Madonna mit Heiligen zeigte, unter denen Bartholomäus in der Tat den Ehrenplatz einnahm. (Padoa Rizzo, 1998, S. 39) Padoa Rizzo stellt die Hypothese auf, daß die Ausstattung der Kapelle mit Fresken von Spinello Aretino nicht vollendet wurde weil zwischen 1407 und 1427 sowohl Bartolomeo Bartolini starb als auch im Jahr 1413 der Maler. Daraus schließt sie, daß der Hauptauftraggeber von Lorenzo Monaco für die Neuausstattung der Kapelle in den Jahren zwischen 1422 und 1424 Salimbene Bartolini gewesen sei. (Padoa Rizzo, 1998, S. 41) Mit ihrer Annahme, bei dem unbenannten Festtag handle es sich um den Namenstag des Bartholomäus, stützt sie sich jedoch auf eine laut Eisenberg falsche, aus dem 18. Jahrhundert stammende Interpretation des Dotierungs-Dokuments. (Eisenberg, 1989, S. 68 Anm. 139)

²⁷¹ Eisenberg hält es für wahrscheinlicher, daß Mariae Himmelfahrt mit dem nicht benannten Fest im August gemeint sein müsse. (Eisenberg, 1989, S. 68 Anm. 139 u. Anm. 141) Für Maria Schnee spräche hingegen, daß das Schneewunder im Fresko direkt oberhalb des Retabels an der Altarwand dargestellt ist, und damit in der hierarchisch wichtigsten Position innerhalb des Freskenzyklus, während die Himmelfahrt oberhalb

zentrales Thema die jungfräuliche Geburt Christi und die Erbsündenfreiheit der Gottesmutter betont. Die Darstellung der Verkündigung auf der Haupttafel des Retabels ist kompositorisch und vor allem auch inhaltlich in einer Weise in den Erzählfluß des Freskenzyklus zur Marienvita in der Kapelle eingebunden, daß der Predella nicht nur aufgrund ihres Formats, sondern insbesondere aufgrund der eigens für dieses Retabelregister ausgewählten Themen eine besondere Bedeutung zukommt. Dargestellt ist dort ein Zyklus zur Kindheit Christi. In unmittelbarer Nähe zum Meßgeschehen wird das Thema der Inkarnation gezeigt, das den inhaltlichen Bezugspunkt für alle abgebildeten Szenen aus der Marienvita bildet. Ikonographische Bezüge zur auftraggebenden Familie sind in dieser Kapelle hingegen nicht gegeben. Das einzige Element der Selbstdarstellung der Bartolini ist das Wappen am Eingangsbogen sowie die mit höchster Wahrscheinlichkeit auf den Pilastersockeln des Retabels angebrachten Wappen, die jedoch mit den originalen Rahmenpilastern verloren gegangen sind. Auch spezifisch vallombrosanische Themen kommen in dieser Familienkapelle nicht zur Darstellung.

Abschließend seien noch zwei Retabel aus dem zweiten florentinischen Vallombrosaner-Kloster, San Salvi, betrachtet.²⁷² Im Unterschied zur Überlieferungslage der Ausstattung von Santa Trinità haben sich aus San Salvi zwei Hochaltarretabel erhalten. Deren älteres, das *San Salvi-Triptychon*²⁷³ entstand in zwei Phasen (Nr. 16). Das Hauptgeschoß stammt von einem engen Nachfolger Bernardo Daddis aus der Zeit um 1328 und entspricht dem für seine Entstehungszeit charakteristischen Typus des halbfigurigen Triptychons. Auf der Mitteltafel ist die Madonna abgebildet, während auf den Seitentafeln links der Kirchenpatron Salvius²⁷⁴ sowie rechts der erste Abt des Klosters, Bernardo degli Uberti, dargestellt sind. Rund hundert Jahre später, im Jahr 1423, ergänzte Bicci di Lorenzo das Retabel um eine Predella aus repräsentativen Einzelszenen zur Vita dieser Heiligen, und zwar die Heilung von Pestkranken durch Salvius, die Geburt Christi sowie die Rettung der Stadt Parma vor den Truppen von Piacenza und Cremona durch das Gebet des Bernardo degli Uberti.²⁷⁵ Die Inschrift die

des Kapelleneingangsbogens platziert ist, für den vor dem Altar Zelebrierenden und Betenden also gar nicht zu sehen war.

²⁷² Das etwas außerhalb von Florenz gelegene Kloster San Salvi war die zweite Abtei der Vallombrosaner nach Vallombrosa selbst.

²⁷³ Zu dessen Herkunft vom Hochaltar siehe: Padoa Rizzo, 2002, S. 32.

²⁷⁴ San Salvi war Ende des 6. Jahrhunderts Bischof von Albi. Für dessen Armreliquie, die laut Legende auf wundersame Weise in die Nähe von Florenz gelangt war, wurde Mitte des 11. Jahrhunderts das erste Oratorium an dem Ort des späteren Klosters von San Salvi gegründet. (Ausst. Kat. Florenz, 1979, S. 1f.)

²⁷⁵ Bernardo degli Uberti war zum Zeitpunkt dieser Ereignisse aus dem Jahr 1120 Bischof von Parma. (Ausst. Kat. Florenz, 1979, S. 5f.)

anlässlich der Modernisierung des *San Salvi-Triptychons* auf dem Retabelrahmen angebracht wurde, erwähnt einen Abt Johannes, während dessen Amtszeit die Ergänzung stattgefunden hat, die in der Inschrift auf den 20. April 1423 datiert wird.²⁷⁶

Im Jahr 1511 wurde das *San Salvi-Triptychon* durch ein neues Hochaltarretabel von Raffaellino del Garbo ersetzt, das Vasari detailliert beschrieben hat.²⁷⁷ Auf dessen Haupttafel ist die Marienkrönung wiedergegeben, zu der die Heiligen Benedikt, Salvius, Giovanni Gualberto und Bernardo Cardinale degli Uberti aufschauen. Auf der nicht mehr erhaltenen Predella waren Szenen aus dem Leben des Ordensgründers Giovanni Gualberto dargestellt, der auch auf der Haupttafel den Ehrenplatz einnimmt. Aus einer anderen Quelle geht hervor, daß die rundbogige Tafel von Darstellungen der Heiligen Petrus Martyr und Miniatus flankiert wurde. Daraus ist auf eine triumphbogenartige Rahmenarchitektur zu schließen, die zu dieser Zeit insbesondere im Umfeld Peruginos, der im Jahr 1500 das Retabel für den Hochaltar des Gründungsklosters Vallombrosa geschaffen hatte,²⁷⁸ häufiger anzutreffen ist. Wie auf diesem Hochaltar des Mutterhauses, so waren auch auf der Predella aus San Salvi die Portraits des Ordensgenerals Biagio Milanese und des auftraggebenden Abtes Don Mauro Ilario Panichi angebracht. Auf den Pilastersockeln befanden sich zudem die Wappen des letzteren.²⁷⁹ Die dargestellten Heiligen waren alle aufs engste mit dem Orden der Vallombrosaner verbunden: Benedikt war deren Ahnvater,²⁸⁰ ihr Gründer Giovanni Gualberto, Salvius der Titelheilige des Klosters und Bernardo Cardinale degli Uberti der erste Abt von San Salvi. Neben den spezifischen Lokalheiligen des Klosters von San Salvi, Salvius und Bernardo degli Uberti, die bereits auf dem Vorgänger-Retabel dargestellt waren, kommen auf dem neuen

²⁷⁶ Offner / Boskovits, 1991, Sec. 3, Vol. 4, S. 142.

²⁷⁷ „Fece allo Abate de' Panichi, per la chiesa di San Salvi fuor della Porta alla Croce, la tavola dello altar maggiore con la Nostra Donna, San Giovan Gualberto, San Salvi e San Bernardo cardinale degli Uberti e San Benedetto abate, e dalle bande San Bastia e San Fedele armato in due nic[c]hie che mettevano in mezzo la tavola, la quale aveva un ric[c]io ornamento, e nella predella più storie di figure piccole della vita di San Giovan Gualberto: nel che si portò molto bene; per che fu sovenuto in quella sua miseria da quello abate, al qual venne pietà di lui e della sua virtù, e Raffaello nella predella di quella tavola lo ritrasse di naturale insieme col Generale loro che governava a quel tempo.“ (Vasari, 1568 (ed. Bettarini / Barocchi), Bd. 4, 1976, S. 118) Zur Aufstellung siehe: Tabani / Vadalà, 1982, S. 111, 127 Anm. 55.

²⁷⁸ Von der Predella dieses 1500 datierten und signierten Retabels, dessen Haupttafel die Assunzione (Florenz, Galleria dell'Accademia, Inv. Nr. 8366) zeigt, sind nur noch zwei Portraits erhalten, das des Generalabtes Biagio Milanese und das des Vallombrosanermönchs Baldassare. (Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 8365 und 8376). Die Predella beinhaltete Szenen aus der Vita von Giovanni Gualberto, und zwar eine Teufelsaustreibung, das Feuerwunder und in der Predellenmitte eine Kreuzigung. Die Portraits rahmten diese Szenen ein. (Garibaldi, 1999, S. 132f.)

²⁷⁹ Tabani / Vadalà, 1982, S. 111.

²⁸⁰ Die Vallombrosaner waren als Reform-Kongregation aus dem Orden der Benediktiner hervorgegangen.

Retabel der Regelgeber und der Ordensgründer hinzu. Letzterem wird sogar in Abweichung vom Kirchenpatrozinium der Predellenzyklus gewidmet. Der oben als Petrus Martyr bezeichnete Heilige war mit Sicherheit Petrus Igneus, da dieser als Beweis der Rechtgläubigkeit der Vallombrosaner eine Feuerprobe bestanden hatte, während der 1215 ermordete Petrus Martyr ein dominikanischer „Kämpfer gegen das Ketzertum“ war. Miniatus wurde hingegen in Erinnerung an das Florentiner Benediktiner-Kloster San Miniato al Monte in das Retabelprogramm aufgenommen, denn in dieses Kloster war der Ordensgründer Giovanni Gualberto eingetreten, nachdem er den Mörder seines Bruders verschont hatte und sich ein Kruzifix in der Klosterkirche von San Miniato in Anerkennung dieser Tat wundersam zu ihm herabgebeugt hatte.

Die von den Nebentären aus Santa Trinità überlieferten Predellen lassen darauf schließen, daß die Auftraggeber von Seiten des Ordens der Vallombrosaner freie Hand bezüglich der Themenwahl hatten, denn die Bildprogramme weisen das ganze Spektrum der Selbstdarstellung weltlicher Stifter auf, während hier spezifisch ordensbezogene Themen nur auf einer einzigen Predella in Form eines Zyklus zur Vita des Ordensgründers zu finden sind. Dies relativiert sich jedoch dadurch, daß Giovanni Gualberto gleichzeitig der Namenspatron des Vaters des Stifers war. Wie bei den Bettelorden auf Lettner-Retabeln so treten in Santa Trinità sowohl auf einem der Retabel in der Sakristei als auch in einer Langhauskapelle christologische bzw. mariologische Programme im Predellengeschoß auf. Auf den beiden Hochaltären von San Salvi, deren Predellen im Abstand von rund 90 Jahren entstanden, ist ein Wandel von einer auf das Kloster bezogenen lokalen Ikonographie auf dem älteren Retabel zu einer Betonung der Geschichte des Ordens und von dessen Wurzeln auf dem jüngeren zu beobachten. Auf der Predella des letzteren lassen sich zudem der Abt, der das Retabel stiftete, und der damalige Ordensgeneral porträtieren, wodurch die Predella des Hochaltar-Retabels zum Vermittler und Träger von deren persönlicher Memoria wird. Dies wäre auf dem Hochaltar eines Bettelordens völlig undenkbar gewesen wäre.

4.3. Retabel von Laien-Vereinigungen

Bisher waren der Kirchentypus des ursprünglichen Aufstellungsorts der Altarwerke sowie deren Herkunft aus den verschiedenen Orden die Kriterien, nach denen die zu untersuchenden Retabelgruppen zusammengestellt wurden. Als Auftraggeber traten dabei vor allem Einzel-

personen,²⁸¹ in der überwiegenden Mehrheit Laien, und deren Familien in Erscheinung, deren Interessen bezüglich der Retabelprogramme mit denen der Orden in Konkurrenz traten. Dreht man nun die Fragestellung herum und geht nicht mehr wie bisher vom Aufstellungsort als dem für das Bildprogramm determinierenden Faktor aus, sondern von den Auftraggebern, so heben sich darunter die Körperschaften von Laien, die als Gruppe Aufträge für Retabel vergaben von den Einzelpersonen ab. Die im folgenden zu analysierenden Werke entstanden entweder im Auftrag von Bruderschaften oder von Zünften,²⁸² wobei untersucht wird, wie sich diese Gruppen in ihren Retabeln selbst darstellten und welche Rolle dabei der Erzählung in der Predella zukommt.²⁸³

4.3.1. Retabel von Confraternite und Compagnie

Confraternite oder Compagnie waren Gruppen von Laien, die sich zum Zweck der gemeinsamen religiösen Übung regelmäßig trafen.²⁸⁴ Zu unterscheiden ist zwischen Laudesi-Bruderschaften, deren Haupttätigkeit das gemeinsame Gebet und das Singen von Lauden zu Ehren der Gottesmutter und der Heiligen war und Flagellanten- oder Bußbruderschaften. Letztere versuchten, indem sie die Passion Christi meditativ nachvollzogen und unter anderem durch Selbstgeißelung Buße taten, ihre Sünden zu sühnen. Dementsprechend standen bei den Flagellanten die Eucharistie und die Verehrung des Kreuzes im Vordergrund.

Die Mitgliedschaft in Confraternite bot Laien die Möglichkeit, an „Gottesdiensten“, die an der Messliturgie orientiert waren, unmittelbar und aktiv teilzunehmen. Dagegen war die Teilnahme von Laien an den auf Lateinisch zelebrierten Messen nur eine mittelbare, denn ihnen kam dort nur die Rolle der aus der Ferne Zuschauenden zu. In Form der regelmäßigen, gemeinschaftlichen religiösen Übungen der Confraternite, die am klösterlichen Stundengebet orientiert waren, konnten Laien, ohne in ein Kloster einzutreten, Elemente des monastischen Lebens in ihr eigenes weltliches Dasein integrieren.

²⁸¹ Von 95 der insgesamt 128 Retabel des Corpus ist der Auftraggeber bekannt. Rund 80 % dieser Auftraggeber waren Einzelpersonen, davon 67 Laien und 11 Geistliche.

²⁸² 17 Retabel des Corpus entstanden im Auftrag einer Compagnia oder Arte, ohne daß ein einzelner Stifter bekannt wäre. Bei fünf weiteren für diesen Auftraggeberkreis entstandenen Retabeln ist hingegen ein einzelner Stifter überliefert. Siehe: Tabelle 35: Retabel von Compagnie und Arti.

²⁸³ Zum Teil wurden diese Stiftungen schon im Zusammenhang mit den einzelnen Orden, in deren Kirchen die betreffende Gruppe ihr Oratorium oder ihre Kapelle besaß, mitbesprochen, so beispielsweise die *Pala della Purificazione* von der Compagnia della Purificazione e di San Zanobi oder die *Sant'Eligio-Marienkronung* der Arte della Seta, die beide aus dem Dominikaner-Kloster von San Marco stammen.

²⁸⁴ Siehe zu den folgenden allgemeinen Ausführungen über Confraternite ausführlich: Henderson, 1990 und 1994 sowie die zusammenfassende Passage von: Kent, 2000, S. 54–57.

Doch war dieses regelmäßige, aber zeitlich begrenzte „Eintauchen“ in eine „vita contemplativa“ nicht der einzige Zweck der zahlreichen Compagnie und Confraternite. Vielmehr engagierten sich diese auch stark im sozialen Bereich. So waren Confraternite sowohl in der Armen- und Krankenpflege, der Betreuung von Findelkindern als auch im Beistand von Gefangenen und zum Tode Verurteilten tätig. Jugend-Confraternite hatten sich eigens die Unterweisung von Kindern und Jugendlichen in religiösem Lebenswandel zur Aufgabe gemacht.

Daneben trugen Bruderschaften ähnlich wie auch die Zünfte zur sozialen Absicherung ihrer Mitglieder bei. So sorgten sie insbesondere für das Begräbnis verstorbener Mitglieder. In der Regel besaßen sie deshalb auch einen eigenen Begräbnisort, der häufig in unmittelbarer Nähe des Bruderschafts-Altars lag, so daß die verstorbenen Mitglieder stets am Gebet der Gemeinschaft teilhatten. Diese Möglichkeit, sich ein ehrenvolles Begräbnis, eine garantierte Sorge für das Seelenheil sowie die Memoria durch die Confratelli zu sichern, führt Henderson sogar als einen entscheidenden Grund für das stete Anwachsen der Zahl der Compagnie im Quattrocento an.²⁸⁵ Die Bruderschaften besaßen eigene Versammlungsräume und entweder eine eigene Kapelle in einer Kirche oder sogar ein an eine Kirche angeschlossenes, eigenes Oratorium. Zu den Aufgaben der Confraternite zählte auch die Ausrichtung von Prozessionen und Festen zu Ehren Mariens und der Heiligen. Zu diesen Prozessionen führten sie ihre Gonfaloni mit, auf denen in der Regel ihr heiliger Patron dargestellt war. Solange eine Confraternità

²⁸⁵ Henderson, 1990, S. 234. Wie hoch solche Begräbniszeremonien und die Memoria bewertet wurden, ist aus den Bildprogrammen einiger Tabernakel aus Bruderschaften zu ersehen, die Begräbnisfeiern von Confratelli wiedergeben. Ein Beispiel hierfür ist ein in Cambridge im Fitzwilliam Museum (Inv. Nr. 557) befindliches Madonnen-Tabernakel, das Paolo di Stefano, gen. Schiavo, zugeschrieben und auf die Jahre um 1440 datiert wird. In dessen Predellenzone ist das Begräbnis eines Confratello durch seine Bruderschaft, die durch ihre Kapuzengewänder als Bußbruderschaft ausgewiesen ist, abgebildet. Im Hauptgeschoß darüber ist eine Madonna dell'Umiltà dargestellt, die von den Heiligen Franziskus, Maria Magdalena, Bernhard und Hieronymus umgeben ist, die im Gewände des Tabernakels abgebildet sind. Auf der Konsole des Tabernakels ist hingegen der Sündenfall dargestellt. Dieses Bildprogramm verdeutlicht, wie durch Demut, die hier in der Madonna dell'Umiltà personifiziert erscheint sowie durch Buße und „compassio“, wie sie von den umstehenden Heiligen vorgelebt wurden, die Sünde zu sühnen ist, die auf der Konsole in Form des Sündenfalls zur Abbildung kommt. Dieses Tabernakel unbekannter Herkunft stammt mit Sicherheit von einer Bruderschaft, ebenso wie das von Niccolò di Pietro Gerini in den Jahren 1404–1408 geschaffene. (Florenz, Galleria dell'Accademia, Inv. Nr. 5048, 5066, 5067). Letzteres entstand für die Confraternità di Gesù Pellegrino, eine Flagellanten-Bruderschaft, die sich in Santa Maria Novella versammelte. Auf der predellenartigen Konsole dieses Tabernakels ist das Begräbnis eines Confratello abgebildet, während die Haupttafel den von Arma Christi hinterfangenen Schmerzensmann zeigt und der Giebel den namengebenden Patron der Confraternità, Christus als Pilger, umgeben von Heiligen und Confratelli. (Marcucci, 1965, S. 114f., Kat. Nr. 75)

noch über kein eigenes Retabel verfügte, wurden diese Gonfaloni auch als Altarbildersatz verwendet.²⁸⁶

Von den insgesamt 22 Altarwerken des Corpus, die im Auftrag einer Bruderschaft oder Zunft entstanden,²⁸⁷ waren 9 innerhalb einer Klosteranlage aufgestellt, die übrigen in anderen Kirchentypen, seien es Oratorien, Pfarrkirchen oder auch Kollegiatskirchen. Daß diese Retabelgruppe von den 95 Retabeln des Corpus, von denen der Auftraggeber bekannt ist, nur rund 20% ausmacht, verzerrt mit Sicherheit die tatsächlichen Verhältnisse im Quattrocento. Der Anteil der Bruderschafts-Retabel muß viel höher gewesen sein. Aufgrund ihres politischen Potentials unterlagen Bruderschaften jedoch wiederholt bereits im Quattrocento allgemeinen oder auch speziellen Bruderschaftsverboten.²⁸⁸ Verheerende Folgen für die Überlieferungslage der Kunstwerke aus Bruderschaften hatten aber vor allem die „soppressioni leopoldiane“ im 18. Jahrhundert, als die Bruderschaften aufgelöst und deren Kunstbesitz über den Kunstmarkt in alle Welt zerstreut wurde. Damit verlieren sich in vielen Fällen ihre Spuren.²⁸⁹

Bei der Analyse der Retabel von Compagnie ist grundsätzlich zu unterscheiden zwischen Werken, die die jeweilige Gruppe für den Altar ihrer eigenen Kapelle oder ihres eigenen Oratoriums in Auftrag gab, und solchen, bei denen die Confraternità die Rolle des Testamentvollstreckers für eines ihrer Mitglieder übernahm, das die Stiftung eines Retabels verfügt hatte. In letztgenanntem Fall verbinden sich im Bildprogramm des Retabels in der Regel Elemente der Selbstdarstellung der Bruderschaft mit solchen des Testators. Auffällig ist dabei die Variation der Selbstdarstellung von Bruderschaften der verschiedensten Ausrichtungen. Deren Zielsetzungen reichen von der Pflege eines bestimmten Kultes über diverse karitative und erzieherische Tätigkeiten bis hin zur rein religiösen, kontemplativen- oder Bußübung. Inwieweit sich diese Aspekte im jeweiligen Bildprogramm niederschlagen, und welche Rolle dabei die Erzählung im Predellengeschoß spielt, wird im folgenden untersucht. Abschließend werden gesondert die von Zünften in Auftrag gegebenen Retabel betrachtet.

²⁸⁶ Dies war beispielsweise bei der Compagnia di Santa Barbara della Nazione Tedesca der Fall, bevor sie das *Barbara-Retabel* (Nr. 75) von Cosimo Rosselli auf ihrem Altar in SS. Annunziata aufstellte. (Padoa Rizzo, 1987, S. 4, 7)

²⁸⁷ Nur vier der 22 zu untersuchenden Retabel gehen auf Aufträge von Seiten einer Zunft zurück, 16 auf eine Laien-Bruderschaft und zwei auf eine Compagnia von Säkularkanonikern. Letztere wurden in diese Gruppe aufgenommen, da auch sie nicht in klösterlichem Kontext lebten und ebenso wie die Laienbruderschaften als Gruppe Aufträge für Retabel vergaben.

²⁸⁸ Dale, 2000, S. 58, 414 Anm. 143–147.

Von den Hochaltären größerer Kirchen stammen zwei Bruderschafts-Retabel, die, wenn auch auf sehr unterschiedliche Weise, das Meßsakrament zum Thema haben. Es geht um das *Sakraments-Tabernakel* (Nr. 88) aus der Pieve di Sant' Andrea in Empoli und das *Corpus Domini-Retabel* (Nr. 74) aus der Chiesa del Corpus Domini in Urbino.

Das *Sakraments-Tabernakel* (Nr. 88) entstand im Auftrag der Compagnia di Sant' Andrea della veste bianca.²⁹⁰ Die ersten Verhandlungen der Confratelli mit dem Pfarrer und den „operai“ der Pieve fanden ebenso wie die Auftragsvergabe an Francesco Botticini bereits im Jahr 1484 statt, während die Aufstellung des *Sakraments-Tabernakels* auf dem Hochaltar erst im Jahr 1491 erfolgte.²⁹¹ Seitlich der überhöhten Nische, die das eigentliche Sakraments-tabernakel aufnahm, sind zwei Zeitgenossen Christi, der Apostel Andreas und Johannes der Täufer dargestellt. Beiden ist in der Predella jeweils die Szene ihres Martyriums zugeordnet und auf diese Weise ihre Rolle als Blitzeugen hervorgehoben. Unterhalb der Mittelnische ist hingegen das Letzte Abendmahl wiedergegeben, das flankiert wird von den schmaleren Nebenszenen der Gefangennahme Christi und des Gebets im Garten Gethsemane. Durch die Auswahl gerade dieser Passionsszenen wird die Betonung einerseits auf das Vermächtnis Christi an seine Jünger gelegt, Apostel in seiner Nachfolge zu sein. Andererseits wird durch diese Auswahl die Demut Christi hervorgehoben, der sich trotz aller innerer Anfechtungen am Ölberg, in sein im göttlichen Heilsplan vorgesehenes Schicksal fügt, das mit der Gefangennahme seinen Lauf nimmt. Das Bildprogramm der Predella ist frei von jeglicher bildlicher Selbstdarstellung der auftraggebenden Compagnia. Die Confratelli begnügten sich vielmehr damit, im Ornament der Rahmenschnitzerei abwechselnd das Bruderschafts-Emblem, ein auf Golgatha stehendes Kreuz, sowie den Meßkelch, über dem die Hostie schwebt, abzubilden. Auf den Pilaster- und Säulenpostamenten in der Predellenzone ist das Bruderschaftswappen ebenfalls plastisch in prächtiger Vergoldung angebracht.²⁹² Offenbar hielt man den Hochaltar,

²⁸⁹ Dazu ausführlich: Sebregondi, 1994, S. 457–501.

²⁹⁰ Am 31. Mai 1483 beschloß die Compagnia di Sant' Andrea ein Sakraments-tabernakel für den Hochaltar der Pieve von Empoli zu bestellen. Zu diesem Zweck ernannte sie 4 operai, die über dessen Aussehen entscheiden und aus den Einkünften der Confraternità die Ausgaben dafür bestreiten sollten. Zur Transkription der entsprechenden Auszüge aus dem „libro di tratte e partite della compagnia di sant' Andrea d'Empoli“ siehe: Giglioli, 1906, S. 88f.

²⁹¹ Der Gang der Verhandlungen ist anhand der von Milanese, Poggi und Giglioli transkribierten Dokumente nachzuvollziehen. (Milanese, 1901, S. 132–133 Doc. Nr. 156, S. 160f. Doc. Nr. 180, 181; Poggi, 1905, S. 258–264; Giglioli, 1906, S. 88–91)

²⁹² In dem Dokument zur Vollendung des Retabels vom 24. Mai 1491 ist nur die Rede davon, daß es „cum

der gleichzeitig Sakramentsaltar war, nicht für den geeigneten Ort, sich über diese Ornamente hinaus bildlich als Confraternità in Szene zu setzen. Es gab andere Tafeln in der Kirche, in denen die Confratelli im Bild in Erscheinung traten.²⁹³

Davon unterscheidet sich das *Corpus-Domini-Retabel* (Nr. 74) aus Urbino, das ebenfalls das Sakrament zum Thema hat. Dessen von Paolo Uccello gemalte Predella, die der Legenden-erzählung des Hostienwunders von Paris gewidmet ist,²⁹⁴ ist vor allem auch als bildliche Selbstdarstellung der auftraggebenden Confraternità del Corpus Domini zu lesen. Eine der Hauptaufgaben dieser Bruderschaft war die Ausrichtung der Corpus Domini-Prozession, die auf der Predella mehrfach wiedergegeben ist. Die Finanzierung dieser alljährlichen Prozession oblag dem Monte di Pietà von Urbino, der ein halbes Jahr bevor die Predella gemalt wurde, neu gegründet worden war. Diese Einrichtungen wurden gegründet, um gegen den Wucher vorzugehen, der den Juden, die in der Darstellung der Legende des Hostienfrevels diffamiert werden sollten, implizit zum Vorwurf gemacht wurde. Auf diese Weise wird die Predellenerzählung instrumentalisiert, um die kurz vor der Entstehung der Predella erfolgte Gründung des Monte di Pietà zu propagieren, von dem die Confraternità del Corpus Domini finanziell abhing.²⁹⁵ Zu den Aufgaben der Confraternità zählte zudem die Begleitung von Sterbenden, die in der letzten Predellenszene zur Darstellung kommt. Dort wird der reuigen Christin, die dem Juden zu der Hostie verholfen hatte, das Viaticum gespendet. Aufgrund ihrer Reue auf dem Sterbebett gewinnen die Engel gegenüber den Teufeln die Oberhand im Kampf um die Seele der Frau trotz deren schwerer Schuld. Auf diese Weise wird betont, wie bedeutsam das von der Bruderschaft gespendete Viaticum für das Seelenheil eines Sterbenden ist, wodurch implizit auch die Rolle der Confraternità hervorgehoben wird.

signo et signis dicte societatis schultis et pintis in pluribus locis decte tabule super altari cappelle maioris dicte plebis“ zu versehen sei. (Milanesi, 1901, Nr. 181, S. 161) Schon im Jahr 1483 hatten die 4 für die Auftragsvergabe und weitere Organisation ausgewählten Confratelli beschlossen, das Sakramentstabernakel „chon piu ornamento si potese fare a simile sachra[men]to“ zu versehen. (Poggi, 1905, S. 259) Daraus ist bereits die durch die besondere Rolle der Beherbergung des Sakraments bedingte Einschränkung in der Gestaltung des Retabels zu entnehmen.

²⁹³ Eine sehr ähnliche Tafel wie die oben genannte von Paolo di Stefano aus dem Fitzwilliam-Museum in Cambridge, die zudem das gleiche Format besitzt, ist von der Hand Francesco Botticinis aus der Pieve di Sant'Andrea in Empoli erhalten. Auf dieser Tafel knien die Confratelli der Compagnia di Sant'Andrea della veste bianca in dieselben Flagellantengewänder gekleidet wie auf der Tafel in Cambridge am Fuß eines Kreuzes auf Golgatha, das gleichzeitig auch das Bruderschaftseblem darstellt. Letzteres kehrt auch auf den Gewändern der Confratelli wieder. (Empoli, Museo della Collegiata di Sant'Andrea, Inv. Baldini Nr. 90)

²⁹⁴ Siehe zur Ikonographie des *Corpus Domini-Retabels* ausführlich im Exkurs: Der Predellenzyklus von Paolo Uccello zum Wunder der entweihten Hostie in Urbino, S. 171–173.

Einer ganz anderen Aufgabe hatte sich die Compagnia di Santa Maria del Bigallo verschrieben, in deren Auftrag das *Bigallo-Retabel* (Nr. 121) entstand, das im Jahr 1515 auf dem Hauptaltar von deren Oratorium aufgestellt wurde. Bei dieser Compagnia handelte es sich um eine karitative Bruderschaften, die im Jahr 1425 vom damaligen Capitano del Bigallo, Cosimo di Giovanni de' Medici im Auftrag der Republik aus zwei älteren Bruderschaften, der Compagnia della Misericordia²⁹⁶ und der Compagnia del Bigallo²⁹⁷ gebildet worden war. In dieser vereinigten Form hatte sie bis ins Jahr 1523 Bestand. Ihr Sitz lag gegenüber dem Südportal des Florentiner Baptisteriums in einem Gebäude, in dem ursprünglich die Compagnia della Misericordia ansässig gewesen war.²⁹⁸

Aus der überaus komplizierten Geschichte der beiden Compagnie seien hier nur die ikonographisch relevanten Details erwähnt. Die Compagnia del Bigallo war am Tag der Assunta im Jahr 1244 von dem später heilig gesprochenen Petrus Martyr, einem dominikanischen „Kämpfer gegen die Ketzerei“, gegründet worden.²⁹⁹ Ihre Bestimmung lag von Anfang an in karitativen Taten, so kümmerten sich die Confratelli vor allem um Waisenkinder,³⁰⁰ statteten bedürftige Mädchen mit einer Mitgift aus, die diesen die Heirat und damit ein ehrbares Leben ermöglichte, gaben Almosen an Arme und gründeten zahlreiche Hospitäler.³⁰¹ Die Confratelli della Misericordia, zu denen Priester wie Laien gehörten, hatten sich hingegen zur Aufgabe gemacht, Kranke in die Spitäler zu bringen und für das Begräbnis von Toten zu sorgen.³⁰² In

²⁹⁵ Aronberg Lavin, 1967, S. 8–10.

²⁹⁶ Zur Geschichte der Misericordia Vecchia vor der Vereinigung mit der Compagnia del Bigallo im Jahr 1425 ausführlich: Levin, 1996, S. 215–218.

²⁹⁷ Zur Geschichte der Compagnia del Bigallo siehe: Poggi, in: Poggi / Supino / Ricci, 1904, S. 189–192; Richa, Bd. 7, 1758, S. 242.

²⁹⁸ Richa, Bd. 7, 1758, S. 286. Bevor die Compagnia del Bigallo einen eigenen Sitz bekommen hatte, trafen sich die „capitani“, die Vorsteher, in Santa Maria Novella oder auch in anderen Dominikaner-Kirchen. (Poggi, in: Poggi / Supino / Ricci, 1904, S. 191; Verdon, 1997, S. 18–21) Als im Jahr 1425 die beiden Compagnie vereinigt wurden, übertrugen die Capitani von Santa Maria Maggiore del Bigallo auch ihre transportfähigen Kunstwerke in den neuen Sitz an der Piazza S. Giovanni. (Poggi, in: Poggi / Supino / Ricci, 1904, S. 195. Auszug aus dem Dekret der Signoria vom 23. Oktober 1425)

²⁹⁹ Poggi, 1904, in: Poggi / Supino / Ricci, S. 190f., 221; Richa, Bd. 7, 1758, S. 251f.

³⁰⁰ In der Loggia des Oratorio del Bigallo der vereinigten Compagnie konnten Waisenkinder abgegeben werden, die von der Compagnia versorgt wurden bis man Pflegeeltern für sie fand. Dies wird in dem Fresko von Niccolò di Pietro Gerini und Ambrogio di Baldese über dem Eingang zum Oratorium geschildert. (Levin, 1996, S. 221–233)

³⁰¹ Dazu ausführlich: Richa, Bd. 7, 1758, S. 253–265.

³⁰² Richa, Bd. 7, 1758, S. 241, 286.

vielen Fällen bestellten Sterbende, die von der Bruderschaft betreut wurden, die Compagnia testamentarisch zur Verwalterin von Kirchen, Oratorien und Kapellen.³⁰³

Die Compagnia della Misericordia Nuova, die nach der Trennung von der Compagnia del Bigallo im Jahr 1525 wieder eigenständig wurde, beging drei Feste und zwar den Jahrestag der Purificazione sowie die Namenstage der Heiligen Sebastian und Tobias.³⁰⁴ Die Compagnia del Bigallo feierte hingegen besonders Mariae Himmelfahrt, da sie am Tag der Assunta gegründet worden war, sowie ebenfalls den Festtag des Tobias, der Patron ihres Oratoriums war, und den ihres heiligen Gründers, Petrus Martyr.³⁰⁵

Das *Bigallo-Retabel* (Nr. 121) wurde im Jahr 1515, also kurz vor der Trennung der Compagnie, für das damals noch gemeinsam genutzte Oratorium geschaffen. In dessen aufwendigem Tabernakelrahmen von Noferi di Antonio Noferi, der gemäß einem Triumphbogen aufgebaut ist,³⁰⁶ fanden Skulpturen von Alberto Arnoldi, die ursprünglich Teil des Figurenschmucks der Westwand des Oratoriums hinter der Erdgeschoßloggia gewesen waren, ihre erneute Verwendung.³⁰⁷ In der von einem mächtigen Segmentbogen überhöhten Mittelnische des Retabels steht eine monumentale Madonnenfigur, die flankiert wird von adorierenden Engeln mit Kandelabern in den beiden niedrigeren Seitennischen.³⁰⁸ Die Predellenmalereien des *Bigallo-Retabels* stammen von Ridolfo del Ghirlandaio. In den Außenszenen sind die Ermordung des Petrus Martyr, der mit dem eigenen Blut sein Credo auf den Boden schreibt, sowie das Begräbnis eines Toten durch Tobias und Tobiolo dargestellt. Im Hintergrund dieser Begräbnisszene ist das Oratorio del Bigallo detailgetreu abgebildet. Die Szene im Zentrum der Predella des vorspringenden Mittelteils zeigt eine Schutzmantelmadonna, über der Christus schwebt, der seine Seitenwunde vorweist. Eingerahmt wird diese Szene von der Geburt Christi und der Flucht nach Ägypten, die beide durch vorgeblendete Baluster von der breiteren Hauptszene getrennt werden. Unterhalb der Säulen des Hauptgeschosses, an den

³⁰³ Dazu ausführlich: Richa, Bd. 7, 1758, S. 266–271.

³⁰⁴ Richa, Bd. 7, 1758, S. 249.

³⁰⁵ Richa, Bd. 7, 1758, S. 279.

³⁰⁶ Kiel (Hg.), 1977, S. 128, Kat. Nr. 41.

³⁰⁷ Zu der trecentesken Wandgestaltung mit den Skulpturen der Madonna und zweier adorierender Engel von Alberto Arnoldi und dem Weltgerichtsfresko von Nardo di Cione siehe ausführlich: Levin, 1996, S. 247–274.

³⁰⁸ Das Altartabernakel des Bigallo hat einen ähnlichen Aufbau wie das *Sakraments-Tabernakel* aus Empoli, jedoch ist hier die Mittelnische stark überhöht. Bei beiden Altaraufbauten wird die vorspringende Mittelnische des Hauptgeschosses von Vollsäulen eingerahmt, die auf dem ebenfalls vorkragenden

Ecken des vorspringenden Mittelteils, ist jeweils das Gemeinschaftswappen der vereinigten Bruderschaft von Santa Maria del Bigallo abgebildet.³⁰⁹ Unter dieser Predella befand sich noch eine zweite, deren Aussehen jedoch nur in einer Beschreibung aus dem 18. Jahrhundert überliefert ist.³¹⁰ In der Mitte der unteren Predella war die von blumenstreuenden Engeln umgebene Assunta dargestellt. Links schlossen sich von innen nach außen folgende Szenen an: Tobias mit dem Fisch und dem Erzengel, die vor Gottvater kniende Gottesmutter, die von Engeln umgeben ist, während im unteren Bildteil nackte Figuren abgebildet waren, von denen Adam und Eva eigens erwähnt werden. Bei dieser Szene handelt es sich nach Paatz um eine Darstellung der Immacolata,³¹¹ die auf diese Weise als Siegerin über die Erbsünde ausgewiesen würde. Aufgrund der knienden Haltung Mariens vor Gottvater scheint es jedoch wahrscheinlicher, daß es sich um eine Wiedergabe der selten dargestellten Fürbitte Mariens vor Gott für die Menschheit handelte, zumal diese Haltung für eine Darstellung der Immacolata höchst ungewöhnlich wäre. Den linken Abschluß der unteren Predella bildete die Darstellung einer schreibenden Frau, eventuell Maria, während die Darstellung der Annunziata von zwei Sibyllen eingerahmt wurde. In den übereinander liegenden Mittelszenen der beiden Predellen waren die Schutzmantelmadonna als Patronin der Misericordia und die Assunta, als Patronin des Bigallo abgebildet, während die seitlichen Szenen Episoden aus der Vita der heiligen Patrone Petrus Martyr und Tobias wiedergeben. Das Predellenprogramm bot also einen Spiegel der Vereinigung der beiden ursprünglichen Compagnie. Die obere Predella zeigte die Geschichte und die Taten der Compagnia, die durch das mariologische Programm der unteren Predella mit der Heilsgeschichte in Verbindung gebracht werden. Auch der Freskenzyklus an den Wänden des Oratoriums, in dem das *Bigallo-Retabel* stand, war in das Bildprogramm einbezogen. Dort hatten Nardo und Jacopo di Cione in zehn Szenen die Marienvita dargestellt.³¹² Diese Themenwahl lag nahe, da beide Compagnie der Gottesmutter, als der Verkörperung der „amor proximi“, der Nächstenliebe, gewidmet waren.³¹³

Mittelteil des Predellensockels stehen.

³⁰⁹ Kiel, 1977, S. 4.

³¹⁰ Die Beschreibung stammt von Landini, 1779, S. XVII–XVIII. Landini hatte das Altarwerk noch im Originalzusammenhang gesehen, bevor es bei der Profanierung des Oratoriums im Jahr 1786 zerlegt wurde. (Kommentar von Milanesi zu Vasaris Vita des Andrea Orcagna (Vasari (ed. Milanesi), Bd. 1, 1878, S. 611)

³¹¹ Paatz, Bd. 1, 1940, S. 385. Landini beschreibt die Szene wie folgt: „...la Vergine SS. genuflessa in terra, e il Padre Eterno al di sopra, e vari Angioli, che la corteggiano, ed altri in terra nudi con le sole fasce, e dalle parti due figure dimostranti Adamo, ed Eva...“ (Landini, 1779, S. XVIII)

³¹² Dazu ausführlich: Levin, 1999, S. 75–80.

³¹³ Levin, 1996, S. 242f.

Im Jahr 1529 schuf man für das *Crocifisso di Castelvecchio* ein Tabernakelretabel (Nr. 128), das eine ähnlich aufwendige Rahmenarchitektur wie das Florentiner *Bigallo-Retabel* (Nr. 121) und das *Sakraments-Tabernakel* (Nr. 88) aus Empoli aufweist. Die Malereien stammen vom Bruder Andrea del Sartos, Francesco di Agnolo Lanfranchi. Um den Kult des wundertätigen Kruzifixes zu pflegen, hatte die Compagnia della Pieve aus San Miniato al Tedesco eigens eine Kapelle eingerichtet.³¹⁴ Diese befand sich jedoch nicht etwa in einer Kirche, sondern im Erdgeschoß des Palazzo Comunale von San Miniato unterhalb des Ratssaals. Seit dem Jahr 1399 verehrte man besagtes Kruzifix, dessen Kult sich in der Folge der Predigt- und Bußzüge der sogenannten Compagnie dei Bianchi entwickelt hatte.³¹⁵ Das Retabel besteht aus einer von einem Dreiecksgiebel überhöhten Triumphbogenarchitektur. Der Mittelbogen beherbergte das verehrte Kruzifix und konnte mit einer Tür, auf der der Auferstandene dargestellt war, geschlossen werden. Diese zentrale Achse wird von Nebenachsen eingerahmt, in denen jeweils in einem unteren Bogenfeld ein anbetender Engel und darüber der Verkündigungengel respektive die Annunziata dargestellt sind. Seitlich dieses aus drei Achsen bestehenden, von einem Dreiecksgiebel zusammengefaßten, vorspringenden Mittelteils schließen den Altaraufbau zwei Rundbögen ab, in denen die Stadtheiligen Miniatus und Genesisius abgebildet sind. In der Predella unterhalb des Mittelteils sind die Kreuztragung, die Beweinung und die Grablegung Christi sowie das *Noli me tangere* abgebildet. Den beiden Stadtheiligen von San Miniato ist in der Predella jeweils die Szene ihres Martyriums durch Enthauptung zugeordnet. Das Bildprogramm ähnelt sehr dem des *Sakraments-Tabernakels* aus Empoli. Auch hier werden dem Zyklus zur Passion Christi Martyriumsszenen zur Seite gestellt und auf diese Weise der enge Bezug und die Nachfolge Christi dieser Blutzeugen demonstriert. Die Wahl der Stadtpatrone für das Retabelprogramm in San Miniato al Tedesco ist auf den Aufstellungsort des Tabernakels im dortigen Palazzo Comunale zurückzuführen. Die auftraggebende Bruderschaft tritt auch in dem Retabel aus San Miniato nicht bildlich, sondern nur in Form ihres Emblems im Rahmenornament in Erscheinung.³¹⁶

³¹⁴ Die Ausführungen zum *Crocifisso di Castelvecchio-Tabernakel* folgen Roani Villani / Latini, 1998, S. 63–93.

³¹⁵ Die „bianchi“ waren um die Jahrhundertwende zum Quattrocento unter dem Zeichen des Kreuzes durch die ganze Toskana gezogen.

³¹⁶ Die gotische Kapelle, in der das Retabel steht, ist komplett freskiert mit einem Zyklus zur Kindheit Christi auf der linken Wand und einem Passionszyklus auf der rechten, während im Gewölbe die Evangelisten, sowie David und die erithreische Sibylle abgebildet sind.

Neben den bisher besprochenen Hauptaltären für Laienbruderschaften, sind im Corpus auch zwei Hochaltarretabel enthalten, die im Auftrag von Kongregationen von Säkularkanonikern entstanden, und zwar die *Pistoia-Trinitäts-Pala* (Nr. 66) und die *Albertinelli-Heimsuchung* (Nr. 113). Erstere wurde am 10. September 1455 vom Schatzmeister der Compagnia dei Preti della Santissima Trinità in Pistoia, dem Priester Pero ser Landi, bei Pesellino in Florenz in Auftrag gegeben.³¹⁷ Die Auftragsvergabe ging auf eine Initiative des Erzpriesters und Priors der Priesterkongregation, messer Jacopo di Bartolomeo Bellucci, zurück.³¹⁸ Bezüglich des Haupttafelthemas hatte man sich auf die Trinität geeinigt, der die Compagnia geweiht war. Der Gnadenstuhl sollte umgeben sein von den vier Heiligen Jacobus Major, der der Stadtpatron von Pistoia und Namenspatron von Jacopo di Bartolomeo Bellucci war, Zenobius, dem Patron des Klerus von Pistoia,³¹⁹ sowie von Hieronymus und Mamas. Die Aufnahme des letzteren, sehr selten dargestellten Heiligen geht auf den Wunsch von Pero ser Landi zurück, der sich verpflichtete, jedes Jahr das Fest des von ihm besonders verehrten heiligen Mamas mit zwei Vespern und einer Missa cantata zu feiern. Am nachfolgenden Tag sollte die Compagnia jährlich im Pistoieser Dom für Giovanni di Niccolò ser Landi und dessen Vorfahren eine Seelenmesse halten. Als Gegenleistung verpflichtete sich Pero ser Landi zu einer unbefristeten Getreidestiftung an die Compagnia, bis sein Erbe aufgebraucht sei.³²⁰ Die Darstellung des Hieronymus auf dem Retabel scheint auf einen Namenspatron eines weiteren Mitglieds der Compagnia zurückzugehen. Unter den Unterzeichnern der Übereinkunft firmiert Girolamo

³¹⁷ Bis zu seinem Tod im Jahr 1457 hatte Pesellino das Retabel jedoch noch nicht vollendet, was zu einem nahezu endlosen Streit zwischen der Witwe des Malers und der Compagnia führte, in dessen Verlauf deren Schatzmeister, der Priester Pero ser Landi, der Veruntreuung überführt wurde. Das Retabel wurde schließlich von Filippo Lippi vollendet, dem die Compagnia das unvollendete Retabel im Jahr 1458 nach Prato überstellte. (Zu einer ausführlichen Dokumentation siehe: Bacci, 1944, S. 119–144)

³¹⁸ Von der Versammlung der Congrega della SS. Trinità, bei der über die Auftragsvergabe für das Retabel entschieden und dessen Programm festgelegt wurde, berichtet ein vom damaligen Schatzmeister Piero di Ser Lando verfaßtes Memorandum vom 10. Spetember 1455. (Transkription in: Bacci, 1944, S. 113f.)

³¹⁹ „...s’ordinò d’accordo tutti che in nel mezzo fusse la Trinità perché era il segno nostro e dipoi fusseno duo santi per lato: l’uno fu ordinato fusse sancto Jacopo Maggiore perché era avvocato della città, ell’altro fusse santo Zenone anchora avochato di tutto il chierichato di Pistoja...“ (Transkription in: Bacci, 1944, S. 114)

³²⁰ „Promissi io prete Pero ser Landi al presente camarlingo della Trinità se lla Compagnia era d’achordo il glorioso e devotissimo S. Mommè fusse dipinto nella taula della Compagnia e fusse una delle quattro principali figure, di fare la sua santa festa ogni anno in perpetuo del mexe d’aghosto quello di che a me paresse terminare, choxi dovesseno fare ogni anno nella chiexa nostra con duo vespri e una messa cantando e dipoi al di sequente immediato di fare uno anuale nella chiexa maggiore di Pistoja per l’anima di Giovanni di Nicholò ser Landi e di tutti i miei passati in questo modo:

Chella Compagnia della Trinità vada nel soprascritto di alla Chiexa maggiore e faccia cantare una messa da morti e appichino all’altare una libbra di candeale [...] E acciocché la Compagnia non perdesse delle sue fatiche promissi, se chosi facevano e observavano, ogni anno nella detta chiexa, venuta la soprascritta fichura dipinta nella detta taula, dare in perpetuo a detta Compagnia omine sei di grano d’affitto obligando tutti miei’ redi e beni.“ (Transkription in: Bacci, 1944, S. 114, Memorandum vom 10. September 1455)

d'Andrea Zenoni, der humanistisch gebildet war und in der Kongregation als „correttore“ fungierte. Er war Schreiber und Miniaturist am Dom von Pistoia und stiftete dem Dom einen von ihm selbst illuminierten Codex mit den Offizien zur Vigil, einer Vita des Jakobus sowie anderen Offizien zum Fest des Stadtpatrons. Bedingung dieser Stiftung war, daß er diesen Codex zum Fest seines Namenspatrons Hieronymus benutzen durfte.³²¹ Die Predella der *Pistoia-Trinitäts-Pala*, die keine dokumentarische Erwähnung findet, zeigt jeweils eine Szene zu jedem dargestellten Heiligen. Mamas wird im Gefängnis von Löwen umgeben dargestellt. Dies ist die einzige Szene aus dessen Vita, die überhaupt bildlich überliefert ist.³²² Aus der Vita des Stadtpatrons Jakobus wählte man die Szene der Enthauptung. Hieronymus ist als Löwenheiler wiedergegeben, was moralisierend gedeutet wurde.³²³ Zudem ist in dieser Szene ein Bezug zu der des von Löwen umgebenen Mamas im Gefängnis zu sehen. Aus der Vita des Zenobius wurde sehr bedacht die selten dargestellte Szene ausgewählt, in der der Patron des Klerus der Tochter des Kaisers den Teufel austreibt. Diese ungewöhnliche Wahl läßt Rückschlüsse auf das Selbstbild der auftraggebenden Kleriker zu, die sich in dieser Rolle ihres heiligen Patrons, die nichts mit dessen Büßer- und Klosterleben zu tun hat, wohl am ehesten wiederfanden. Die Mittelszene zeigt die Vision des Kirchenvaters Augustinus vom Kind am Meer,³²⁴ die vielleicht die treffendste narrative Illustration zum Thema der Trinität, der die Compagnia gewidmet war, darstellt.

Das zweite Beispiel eines im Auftrag einer Kongregation von Säkularkanonikern entstandenen Retabels aus dem Corpus, das von einem Hochaltar stammt, ist die *Albertinelli-Heimsuchung* (Nr. 113). Richa führt die auftraggebende Congrega de' Preti della Carità detta della Visitazione als eine der vier in Florenz ansässigen Priesterkongregationen auf. Weiterhin berichtet er, daß diese Kongregation von 1494 bis 1516 im Oratorio di Or San Michele, das mit dem heutigen San Carlo zu identifizieren ist, ansässig war.³²⁵ Die Gründung der Kongregation wurde laut Del Migliore durch die Madonna selbst angeregt. Der Gottesmutter habe das Gebet „d'alcuni Sacerdoti dell'Oratorio d'O.S.M.“ so gut gefallen, daß sie am Festtag der Visitazione deren Gebet erhörte und den Florentinern, die um die Oberherrschaft über Pisa

³²¹ Transkription der entsprechenden Notiz vom 25. März 1486 in: Bacci, 1944, S. 118.

³²² Kaftal, 1952, Sp. 656f., Nr. 196.

³²³ Siehe im Kapitel zu Hieronymus.

³²⁴ Diese Szene wurde von Gordon überzeugend mit einer Tafel aus der Eremitage in Petersburg identifiziert. (Gordon, 1996, S. 87f.). Zur Deutung der Szene siehe im Kapitel zu Augustinus.

³²⁵ Richa, Bd. 7, 1758, S. 261, 265. Zur Geschichte der verschiedenen Aufstellungsorte siehe: Padovani, in:

kämpften, zum Sieg verhalf. In Erinnerung an dieses Ereignis und zum Dank dafür gründete die Priesterschaft die Congrega della Visitazione.³²⁶ Die *Albertinelli-Heimsuchung* fand auf dem Hochaltar von San Michele delle Trombe, wo die Priesterkongregation seit 1517 ihren Sitz hatte, ihre Aufstellung. Vor dem Hochaltar befand sich dort ein eigenes Grab für deren verstorbene Mitglieder. Auf der Grabplatte war ein Priester im Meßgewand wiedergegeben.³²⁷ Es ist anzunehmen, daß dies auch im ursprünglichen Sitz, dem Oratorio di Or San Michele, bereits der Fall war. Das Retabelprogramm selbst ist im Gegensatz zur *Pistoia-Trinitäts-Pala* frei von Momenten der Selbstdarstellung der Auftraggeber. Thema der Haupttafel ist die Heimsuchung, zu deren Feier sowie zur Memoria des Florentiner Sieges, der sich an deren Jahrestag ereignet hatte, die Kongregation gegründet worden war. Die zugehörige Predella zeigt einen Zyklus zur Kindheit Christi: Die Verkündigung, die Geburt und die Darbringung im Tempel. Da es sich um eine votivartige Tafel als Dank an Maria für erwiesene Gnade handelt, ist dieses Predellenprogramm in erster Linie mariologisch zu lesen und demonstriert in der Bilderzählung exemplarisch die Tugenden Mariens: Demut, Devotion und Sündenfreiheit.

Während die bisher besprochenen, im Auftrag von Compagnie geschaffenen Retabel alle für nicht monastische Aufstellungsorte entstanden sind, sind im folgenden zwei Bruderschafts-Retabel zu betrachten, die ursprünglich innerhalb einer Klosteranlage standen. So malte Fra Angelico das *Santa Croce-Retabel* (Nr. 28) für den Sitz der Confraternità di San Francesco del Martello. Diese im Jahr 1400 gegründete Geißelbruderschaft versammelte sich im Obergeschoß des Hauptkreuzgangs von Santa Croce, dem Florentiner Stammhaus der Franziskaner.³²⁸ Das Bildprogramm des *Santa Croce-Retabels* wurde bereits im Zusammenhang mit der Franziskus-Vita und mit franziskanischen Retabeln besprochen.³²⁹ In der Predella unterhalb der Madonna mit den Heiligen Hieronymus, Johannes dem Täufer, Franziskus und Onophrius,³³⁰ wird in fünf Szenen die Vita des Ordensgründers Franziskus erzählt. Drei Giebelfelder mit Darstellungen des Gnadenstuhls, sowie des Verkündigungsendels und der Annunziata überhöhen das Triptychon. Aus den Statuten der Bußbruderschaft geht hervor,

Ausst. Kat. Florenz 1996, S. 80f.

³²⁶ Del Migliore, 1684, S. 404.

³²⁷ Richa, Bd. 7, 1758, S. 268.

³²⁸ Henderson, 1994, Appendix, S. 454f., Nr. 57.

³²⁹ Siehe Kapitel zu Franziskus und Kapitel zu franziskanischen Retabeln.

³³⁰ In unmittelbarer Nähe zu S. Croce befand sich ein von der Confraternità di Sant'Onofrio geleitetes Hospital gleichen Namens, zu dem wahrscheinlich ein enger Bezug bestand, was die Abbildung des Onophrius auf dem *Santa Croce-Retabel* erklären würde. (Henderson / Joannides, 1991, S. 4)

daß diese besonderen Wert auf häufige und strikt eingehaltene religiöse Übungen und die besondere Verehrung ihres heiligen Protektors Franziskus legte. Aus diesem Grund ließen die Confratelli wahrscheinlich auch dessen Vita in der Predella in Form eines Zyklus darstellen, obwohl Franziskus-Zyklen auf Retabeln Anfang des Quattrocento selten geworden waren. Zwei der Szenen dieser Predella sind innerhalb eines Klosters situiert, und zwar die Erscheinung des Franziskus, der seinen Mitbrüdern Pax wünscht, sowie die breitere Mittelszene der Predella, die die Exequien des Franziskus zeigt. Erstere ist, wie oben dargelegt wurde, eine Zusammenziehung zweier Szenen der kanonischen Franziskus-Vita und spielt in einem Raum mit umlaufender Bank, der sich zum Laufgang eines Kreuzgangs öffnet. So ähnlich könnte der Versammlungsraum der Confraternità ausgesehen haben. Die Exequien des Franziskus finden hingegen in einem Klosterhof statt, der durchaus an Santa Croce erinnert. Den Confratelli wurde in dieser Predella neben dem allgemeinen Exemplum Franziskus auch noch dessen Friedensbotschaft, die hier in Zusammenhang mit der Exequienszene eschatologisch zu lesen ist, vor Augen gehalten. Daß die Exequienszene so prominent in der Predella auftritt und für deren Position in der Predellenmitte sogar die Chronologie des Predellenzyklus geopfert wird, weist auf die besondere Bedeutung der Szene für die Confratelli hin. Diese Bedeutung wird erhellt durch die auf eine Banderole geschriebenen Worte, mit denen sich das Christuskind auf der Haupttafel an die Confratelli wendet: „Nehmt mein Joch auf euch und lernt von mir, denn ich bin sanftmütig und demütig von Herzen, und ,ihr werdet Ruhe finden für eure Seelen“³³¹. In diesen Worten liegt die Verheißung des Seelenheils für die Confratelli, die durch ihren Eintritt in die Geißelbruderschaft das Joch der Nachfolge Christi auf sich genommen hatten. Um der „imitatio“ der Christuskinder ihres Patrons Franziskus auch äußerlich Ausdruck zu verleihen, konnten sich die Mitglieder der Confraternità im Franziskaner-Habit in einem Bruderschaftsgrab beisetzen lassen.³³² In den Statuten, in denen auf häufige, strenge und regelmäßige religiöse Übungen Wert gelegt wird, und in dieser Bestatungsregelung tritt die große Annäherung der Laien-Bruderschaft an monastische Vorbilder sehr deutlich zutage.

Auch die *Pala della Purificazione* von Benozzo Gozzoli (Nr. 70) entstand im Auftrag einer Compagnia, die ihren Sitz im Kreuzgang eines Klosters hatte, in diesem Fall der Dominikaner-Observanten von San Marco. Die *Pala della Purificazione* war von einer

³³¹ Matthäus, 11, 29. Siehe auch Henderson / Joannides, 1991, S. 4 Anm. 8.

Jugend-Bruderschaft, der Compagnia della Purificazione e di San Zanobi, die der Compagnia di San Girolamo unterstand, finanziert worden. Das Bruderschaftsoratorium, in dem die Pala aufgestellt war, war eine Stiftung von Cosimo de' Medici. Es war nur durch einen von Cosimo mit einem Cosmas- und Damian-Retabel ausgestatteten Vorraum zugänglich. Dieser beherbergte außer diesem, den Medici-Heiligen geweihten Altar auch zwei Skriptorien. In welcher Weise das Bildprogramm der *Pala della Purificazione* im Spannungsfeld von auftraggebender Compagnia, Dominikaner-Observanten und deren Protektor und Mäzen Cosimo de' Medici stand, wurde im Zusammenhang mit den Retabeln aus Dominikaner-Kirchen bereits so ausführlich besprochen, daß auf dieses sehr wichtige Retabel an dieser Stelle nicht nochmals eingegangen wird.³³³

Nicht alle Bruderschaften besaßen jedoch ein eigenes Oratorium, viele mußten sich vielmehr mit einer Kapelle begnügen, so auch die Compagnia di San Rocco (Nr. 100). Diese besaß eine der Langhauskapellen in der Florentiner Kamaldulenser-Kirche San Felice in Piazza. Dabei handelte es sich nicht um einen Kapellenraum, sondern um einen Wandaltar in Form eines monumentalen Ädikularrahmens, in dessen Bogen das Retabel eingepaßt war. Die einzige historische Nachricht darüber findet sich im Sepoltuario Fiorentino von Stefano Rosselli, der das Retabel an der rechten Wand des Kirchenraums im Zusammenhang mit einem Bruderschaftsgrab der Compagnia di San Rocco erwähnt.³³⁴ Auf dem *Rochus-Retabel* aus der Werkstatt Botticellis sind in einer Triptychonstruktur drei stehende Heilige vor einem Landschaftsgrund wiedergegeben. Der betende Rochus³³⁵ auf der Mitteltafel wird eingerahmt von den Heiligen Antonius Abbas und Katharina von Alexandria. Die Predella zeigt zu jedem der drei Heiligen eine repräsentative Szene, und zwar die Versuchung des Antonius durch einen Goldblock, die Auffindung des Rochus durch Gottardus sowie die betende Katharina zwischen den Rädern. Die Szenen werden getrennt durch die Darstellungen des Verkündigungse Engels und der Annunziata, die jeweils in ein Sechspañfeld eingepaßt sind. Zwei weitere Sechspañse, die unterhalb der Rahmenpilaster auf die durchlaufende Predellentafel gemalt

³³² Zu dieser Möglichkeit der Beisetzung siehe: Henderson / Joannides, 1991, S. 3, 4 Anm. 3, 4.

³³³ Siehe im Kapitel zu Retabeln aus Dominikaner-Kirchen.

³³⁴ Zitiert in: Lightbown, 1978, Bd. 2, S. 160.

³³⁵ Der Titelheilige Rochus lebte im Trecento als Pilger, der durch ganz Italien zog und Pestkranken beistand bis er selbst erkrankte und sich in die Einsamkeit zurückzog, wo er von einem Hund mit Brot versorgt wurde, weshalb ihn schließlich dessen Besitzer Gottardus fand. Es ist nicht eindeutig geklärt, ob Rochus Franziskaner-Tertiar war. Sein Kult wurde kurz nach seinem Tod im Jahr 1414 offiziell anerkannt. Zusammen mit Sebastian wurde er als Pestheiliger verehrt. (Kaftal, 1952, Sp. 893–896)

waren, sind heute so stark beschnitten, daß man ein wahrscheinlich dort angebrachtes Bruderschaftselement nur noch erahnen kann. Die Bruderschaft, auf deren Altar das Retabel stand, war im Ospedale di San Rocco an der Porta San Gallo tätig.³³⁶ In den Predellenszenen sind anhand der Exempla der Heiligen des Hauptgeschosses das Programm der Bruderschaft, die selbstaufopfernde Krankenpflege des Bruderschaftspatrons, in der Rochus gewidmeten Szene, das Armutsgebot und das eremitische Ideal der Vallombrosaner in der Antoniuszene, sowie die Glaubensstärke in der Katharinenszene versinnbildlicht.

Einer anderen Kategorie von Nebenaltar-Retabeln, die jedoch ebenfalls im Auftrag von Bruderschaften entstanden, gehört beispielsweise die *San Frediano-Kreuzigung* (Nr. 99) an.³³⁷ Bei diesen Retabeln tritt die Bruderschaft nicht als Auftraggeberin in eigener Sache,³³⁸ sondern als Testamentsvollstreckerin eines ihrer Mitglieder auf.³³⁹ So hatte im Fall der *San Frediano-Kreuzigung* der Bäcker Lorenzo di Bartolomeo di Passera im Jahr 1486 die Compagnia di San Friano, der er selbst angehörte, in seinem Testament dazu verpflichtet, von der Rendite eines „podere“ eine Kapelle „à honore di Dio, et della gloriosa sempre Vergine Maria et di Santo Lorenzo“ zu errichten.³⁴⁰ Diese Kapelle sollte dem Namenspatron des Stifters, dem Erzmärtyrer Laurentius, geweiht sein. Der Altar, vor dem der Stifter auch begraben zu werden wünschte, sollte zudem mit einem Retabel ausgestattet werden. Zu dessen Bildprogramm sind in dem Testament jedoch keine Angaben zu finden. Die Confraternità konnte also zusammen mit der Witwe des Stifters frei darüber entscheiden. Die *San Frediano-Kreuzigung* von Jacopo del Sellaio zeigt sehr deutlich, wie den Interessen der verschiedenen an diesem Retabel beteiligten Parteien ikonographisch Rechnung getragen wurde, was zu einem sehr außergewöhnlichen Bildprogramm führte. Die Haupttafel zeigt Christus am Kreuz, zu dessen Rechten Fredianus, der Patron der Kirche und der Bruderschaft sowie Katharina, die Namenspatronin der Frau von Del Passera stehen. Auf der anderen Seite des Kreuzes sind der Täufer, Sebastian sowie der Erzengel Raphael mit Tobias abgebildet. Lorenzo di Bartolomeo

³³⁶ Henderson, 1994, Appendix Nr. 144, S. 471.

³³⁷ Die folgenden Ausführungen basieren auf einem Aufsatz von Pons, die auch das Testament des Auftraggebers fand. (Pons, 1990, S. 46–52)

³³⁸ Die Compagnia di San Friano besaß bereits eine Bruderschaftskapelle in der Kirche.

³³⁹ In dieser Rolle war die Bruderschaft bereits in der ersten Hälfte des Quattrocento mit der Ausstattung einer Kapelle betraut gewesen und diese Praxis setzte sich bis ins 17. Jahrhundert fort, wie Richa berichtet: „di padronato della medesima Compagnia: cioè quella di S.Michele eretta da Michele di Simone Bottaio nel 1436 e altra della Nunziata istituita da Vincenzo di Michele Sbarri nel 1607.“ (Richa, Bd. 9, 1761, S. 177)

³⁴⁰ Sollte die Confraternità mit dem „podere“ nicht die veranschlagten 100 Florin erwirtschaften können, so sollte die Frau des Testators, Caterina, für den Bau der Kapelle aufkommen.

Del Passeras eigener Namenspatron, Laurentius, dem die Kapelle geweiht war, ist im Vordergrund der Haupttafel am Kreuzesfuß auf dem Rost seines Martyriums liegend wiedergegeben. Dem Erzmärtyrer ist auch der Predellenzyklus gewidmet, der oben bereits ausführlich besprochen wurde.³⁴¹ Der unmittelbaren Nähe des Stiftergrabs zu dem Altar entsprechend, sind auf dem Retabel die Erlösungstat Christi, der Kreuzestod, sowie die Blutzugenschaft des Namenspatrons des Stifters dargestellt und in der Predella die dadurch erst ermöglichte freitägliche Seelenrettung durch eben diesen. Auf den Zweck der Stiftung, das Seelenheil und die Memoria des Stifters, könnte deutlicher kaum hingewiesen werden.

Etwas anders sind die Umstände der Stiftung des *Achatius-Retabels* (Nr. 124), das auf dem Altar der Bruderschaftskapelle einer Geißelbruderschaft, der Compagnia dei SS. Martiri in der Kamaldulenser-Kirche San Salvatore al Monte aufgestellt war.³⁴² Dieses Retabel wurde laut Vasari von Alfonsina Orsini, der Witwe von Piero di Lorenzo de' Medici, „Lo Sfortunato“ als Votivbild gestiftet.³⁴³ Giovanni Antonio Sogliani vollendete im Jahr 1521 die Haupttafel, die das Martyrium der 10000 Märtyrer zum Thema hat, und Bacchiacca malte die drei zugehörigen Predellenszenen: Die Taufe des Achatius und seiner Anhänger, die durch Christi Hilfe erfolgreiche Schlacht der Heiligen sowie deren Martyrium. Die Schlachtenszene in der Predellenmitte ist in Bezug auf die Auftraggeberin Alfonsina zu deuten, deren Mann Piero im Jahre 1503 in einer Schlacht ums Leben gekommen war,³⁴⁴ denn in der rechten Predellenszene ist ein Reiterporträt eines Heeresführers mit Komandostab zu sehen, dessen Züge große Ähnlichkeit mit denen Pieros haben.³⁴⁵ Diese Darstellung auf der Predella verklärt völlig die Realität des militärisch wie auch diplomatisch erfolglosen Sohns von Lorenzo il Magnifico. Im Jahr 1519 verlor Alfonsina Orsini zudem noch ihren Sohn, Lorenzo di Piero di Lorenzo, Duca d'Urbino, der im Alter von nur 27 Jahren starb.³⁴⁶ Diese Schicksalsschläge mögen sie ein Jahr vor ihrem eigenen Tod zu der Stiftung des Retabels bewogen haben. Vor diesem Hintergrund wird auch dessen Bezeichnung als Votivbild von Seiten Vasaris einleuchtender. In diesem Retabel aus der Endphase der Predellenmalerei nimmt der

³⁴¹ Siehe im Kapitel zu Laurentius.

³⁴² Diese Geißelbruderschaft wird erstmals 1454 in einer Prozessionsliste erwähnt. (Henderson, 1994, Appendix Nr. 117, S. 466)

³⁴³ Vasari, 1568 (ed. Bettarini / Barocchi), Bd. 4, 1976, S. 440f.

³⁴⁴ Piero war in einer Schlacht, die er zusammen mit den Franzosen gegen seine ehemaligen Bundesgenossen, die Spanier, führte, beim Überqueren eines Flusses ertrunken.

³⁴⁵ Vergl. eine Münze von Antonio Selvi, die Piero di Lorenzo de' Medici im Profil und in Rüstung zeigt. (Langedijk, Bd. 2, 1983, Kat. Nr. 99-10, S. 1346)

Kamaldulenser-Orden keinen Einfluß auf das ikonographische Programm. Vielmehr findet die Bruderschaft ihre Patrone in monumentaler Weise verewigt, während die Auftraggeberin die Predellenzone als eine Art persönlicher Votivtafel nutzt, auf deren noch erhaltenem Originalrahmen³⁴⁷ sehr prominent das Medici-Wappen plastisch aufgesetzt ist.

4.3.2. Retabel von Zünften

Außer Bruderschaften traten auch Zünfte als Auftraggeber von Retabeln, die eine ganze Gruppe von Laien repräsentieren sollten, in Erscheinung. Die Zünfte, die sogenannten „arti“, waren in Florenz im Quattrocento nicht nur streng organisierte Interessensvertretungen einzelner Wirtschaftszweige, die häufig sehr unterschiedliche Handwerke und Gewerbe zusammenfaßten, sondern sie spielten auch eine wichtige politische und nicht zuletzt auch soziale Rolle. So stützte sich die Kommune in der Wahrnehmung ihrer sozialen Verwaltungspflichten auf die Arti. Beispielsweise wurden alle großen Hospitäler der Stadt von einer der Zünfte verwaltet. Auch die Bauverwaltung und Instandhaltung von Kirchen und Klöstern oblag in vielen Fällen den Arti.³⁴⁸ Deren interne Organisation orientierte sich weitgehend an der der Kommunalverwaltung.³⁴⁹ Die Zunftsitze verfügten stets über eine Sala dell’Udienza und eine Kapelle, ähnlich wie dies auch bei den Rathäusern der Fall war. Von den ohnehin verschwindend wenigen Retabeln des Corpus, die für einen nichtkirchlichen Raum geschaffen wurden, ist das *Linaiuoli-Tabernakel* (Nr. 38) das einzige, das für den Sitz einer Zunft entstand. Man muß wohl davon ausgehen, daß es in allen Zunftsitzen ein Madonnen-Tabernakel gab, doch hatten diese weder die Dimensionen des *Linaiuoli-Tabernakels*, noch besaßen sie eine Predella.

Das *Linaiuoli-Tabernakel* wurde von der Arte dei Linaiuoli,³⁵⁰ der Zunft der Flachshändler, am 2. Juli 1433 bei Fra Angelico für deren Sala dell’Udienza in Auftrag gegeben.³⁵¹ Das Tabernakel, dessen Marmorrahmen von Lorenzo Ghiberti im Jahr 1432 entworfen worden

³⁴⁶ Grassellini / Fracassini, 1982, S. 44–45, 50f.

³⁴⁷ Spalletti, in: Berti, 1979, S. 139.

³⁴⁸ Eine kurze Auflistung wichtiger Hospitäler und Kirchen sowie der jeweils für deren Verwaltung zuständigen Zünfte gibt Goldthwaite, in: Sandri (Hg.), 1996, S. 9.

³⁴⁹ Siehe dazu: Gandi, 1929 (1971), S. 13–22.

³⁵⁰ Die Arte dei Linaiuoli e Rigattieri gehörte zu den 14 Arti Minori. (Gandi, 1929 (1971), S. 10)

³⁵¹ In deren Debitoren- und Kreditorenbuch findet sich ein Auszug aus dem Vertrag zwischen den „operai“ der Linaiuoli und Fra Angelico, in dem für das Programm des Tabernakels auf eine Auftragszeichnung verwiesen wird, die jedoch nicht überliefert ist. (Transkription von Orlandi, 1964, S. 186, Dokument Nr. 6)

war,³⁵² zeigt auf der Haupttafel eine vor einem Brokatvorhang thronende Madonna, die von einem Reigen musizierender Engel im Bogengewände umgeben ist. Die Haupttafel ist mit Flügeln verschließbar, die in geöffnetem Zustand links den Täufer und rechts den Evangelisten Markus zeigen, in geschlossenem links nochmals den Evangelisten Markus und rechts Petrus. Dem Zunftpatron Markus ist auch der Predellenzyklus gewidmet, in dessen linker Szene geschildert wird, wie Markus die Predigt des Petrus niederschreibt, in der rechten hingegen das Martyrium des Evangelisten. In der Mittelszene ist die Anbetung der Könige dargestellt, so daß in diesem Bildprogramm eine christologische Vertikalachse von zwei Seitenachsen flankiert wird, die den genannten Heiligen gewidmet sind. Dabei ist wichtig, daß der überlebensgroß dargestellte Zunftpatron und die Predellenszenen aus dessen Vita in geöffnetem wie in geschlossenem Zustand des Tabernakels gleichermaßen zu sehen waren. Auch innerhalb der Predellenszenen sind Bezüge zur auftraggebenden Zunft zu entdecken und zwar insbesondere in der Mittelszene. So breitet dort ein junger Mann links im Gefolge der Heiligen Drei Könige einen roten Stoff aus, während an zentraler Stelle im Hintergrund derselben Szene einem älteren Mann die Ärmelmaße abgenommen werden. Auf diese Weise sind zwei wichtige Sparten der Zunft, nämlich sowohl die „linaiuoli“ als auch die „sarti“, in ihren Berufsbildern repräsentiert. Die Frage, ob über diese Elemente der Selbstdarstellung der Zunft hinaus in den beiden flankierenden Szenen aus der Vita des Markus auch noch Portraits von Zunftmitgliedern enthalten sind,³⁵³ muß unbeantwortet bleiben. Zusätzlich zur prominenten Darstellung des Zunftpatrons und den innerbildlichen Anspielungen in den Predellenszenen, sind die Wappen der *Arte dei Linaiuoli e Rigattieri* am skulptierten Rahmen angebracht. Von der ursprünglichen Aufstellung des Tabernakels ist nur bekannt, daß es in der *Sala dell'Udienza* der *Arte dei Linaiuoli* an einer Wand angebracht war,³⁵⁴ was die enge Verknüpfung von Wirtschaft und Marien- bzw. Heiligenkult im Florenz des Quattrocento demonstriert. Das Tabernakel wird normalerweise geschlossen gewesen sein, so daß die beiden überlebensgroßen Figuren des Zunftpatrons und des Apostelfürsten sichtbar waren und unterhalb die Predellenszenen. Letzterer ist nicht nur als Quelle für das Evangelium des Markus, sondern auch als Inbegriff des Konzepts der „*vita activa*“ abgebildet.³⁵⁵ In der Ansicht mit geschlossenen Flügeln liegt die Betonung auf der wirtschaftlichen aber auch auf der sozialen Rolle der

³⁵² Alexander, 1977, S. 154.

³⁵³ Dieser Ansicht ist beispielsweise Orlandi, 1964, S. 44.

³⁵⁴ Die *Sala dell'Udienza* war freskiert und besaß „spalliere“, wahrscheinlich in Verbindung mit einem Gestühl oder einer umlaufenden Bank. (Quinterio, 1996, S. 64f., 96 Anm. 69)

³⁵⁵ Siehe zu dieser Deutung des Apostelfürsten im Kapitel zu den Retabeln aus Kamaldulenserkirchen.

Zunft. Bei geöffnetem Tabernakel sah man hingegen die Madonna zwischen dem Vorläufer Christi, der außerdem Stadtpatron von Florenz war, sowie den Patron der Zunft. An diese Heiligen, deren speziellen Schutz Stadt und Zunft genossen, konnten sich die Zunftversammlung oder deren Vertreter wenden, wenn das Tabernakel geöffnet war, damit sie bei der Madonna Fürbitte leisten. Es ist recht wahrscheinlich, daß dies bei Versammlungen der Zunft der Fall war.

Zwei weitere von Zünften in Auftrag gegebene Retabel, die im Zusammenhang der Predellendarstellungen von Bedeutung sind, werden im folgenden besprochen. Sie wurden beide für die Arte di Por Santa Maria³⁵⁶ geschaffen, und zwar das *Innocenti-Retabel* (Nr. 95) von Domenico Ghirlandaio mit der Predella von Bartolomeo di Giovanni sowie die *Sant'Eligio-Marienkronung* (Nr. 98) von Botticelli.³⁵⁷

Auf der Haupttafel des *Innocenti-Retabels* ist die Anbetung der Könige dargestellt, der jedoch Johannes der Täufer sowie der Evangelist Johannes beiwohnen. Der Hintergrund für diese ungewöhnliche Einbeziehung der beiden Heiligen in die Szene ist, daß der Evangelist der Patron der Arte della Seta, der Gründerin, Patronin und Verwalterin des Ospedale degli Innocenti³⁵⁸ und der Täufer der Patron der Heimatstadt der Zunft sind. Die Arte della Seta wählte aus ihren Reihen einen „spedalingo“ und entsprechende „operai“, denen die Verwaltung des Ospedale oblag. Zur Zeit der Auftragserteilung für das Hochaltar-Retabel von Santa Maria degli Innocenti an Domenico Ghirlandaio im Jahr 1485 nahm Messer Francesco di Giovanni Tesori das Amt des „spedalingo“ wahr³⁵⁹ und wurde somit zum Auftraggeber des Retabels. Als solcher ließ er sich auf der Haupttafel des Retabels portraituren, wo er

³⁵⁶ Die Arte di Por Santa Maria, die im Quattrocento nach ihrer größten Mitgliedergruppe kurz Arte della Seta genannt wurde, gehörte zu den 7 Arti Maggiori von Florenz. In ihr waren zahlreiche Handwerke und Handelszweige zusammengefaßt. Die Hauptgruppen im Quattrocento waren die „setaiuoli“, die „ritagliatori“ und die „orafi“. Letzteren waren auch die Künstler angegliedert. So war Brunelleschi in den Jahren 1421–1422 Architekt des Ospedale degli Innocenti und bekleidete gleichzeitig das Amt eines der von den „orafi“ gewählten Operai für die Verwaltung dieser Bauaufgabe. (Zur Arte della Seta siehe: Goldthwaite, in: Sandri (Hg.), 1996, S. 9–11)

³⁵⁷ Das vierte Altarwerk dieser Gruppe ist das *Barnaba-Retabel* (Nr. 92), das Botticelli für die Arte dei Medici e Speciali schuf, die im Auftrag der Comune von Florenz die Verwaltung und Ausstattung der Chorkapelle von San Barnaba übernommen hatten. Von der Predella des *Barnaba-Retabels* sind jedoch nicht alle Szenen erhalten, so daß eine Besprechung des Programms an dieser Stelle nicht sinnvoll ist.

³⁵⁸ Dessen anfängliche Finanzierung erfolgte auf Bestimmung des Prateser Kaufmanns Francesco di Marco Datini aus dessen Nachlaß.

³⁵⁹ Die Entstehungsgeschichte des *Innocenti-Retabels* ist genau dokumentiert durch Einträge in ein „libro di ricordi“ in den Jahren 1484 bis 1489. (Jüngst zusammengefaßt von Kecks, 2000, S. 343f., S. 400–403, Dok.

zusammen mit dem Maler Domenico Ghirlandaio links hinter dem jüngsten König steht. Das Künstler selbstportrait ist an dem Blick aus dem Bild eindeutig als solches zu erkennen, während der Prior streng schwarz gekleidet ist und von dem Kreuzesstab des vor ihm knienden Täufers überschritten wird, als solle durch das Kreuzeszeichen auf ihn hingewiesen werden. In der anderen Bildhälfte stehen an der gleichen Stelle drei reich gekleidete Zeitgenossen, denen ebenfalls immer wieder Portraitszüge zugesprochen wurden, ohne daß sie jedoch identifiziert werden konnten.³⁶⁰ Gegenüber dem Zunftpatron, Johannes dem Evangelisten, kniet der Täufer, der Stadtpatron von Florenz, der in dieser Rolle sehr häufig auf Tafeln von Compagnie oder Arti auftritt. Beide heilige Namensvetter empfehlen der Madonna einen „innocento“ an, während im Bildhintergrund der Bethlehemische Kindermord wiedergegeben ist. Diese Betonung der „innocenti“, insbesondere von deren Märtyrerstatus erklärt sich damit, daß das Ospedale zum Zweck der Versorgung und Erziehung von Findelkindern gegründet worden war. Auf dem Retabel bekommen die „innocenti“ noch eine weitere Bedeutung, denn man war der Ansicht, daß die Seelen toter Kinder, in denen man „exempla“ an Unschuld sah, für ihre Eltern oder ihre Wohltäter vor Gott Fürbitte leisten konnten und auf diese Weise für deren Seelenheil eintreten konnten. Deshalb nahmen die „fanciulli degli Innocenti“ beispielsweise an der jährlichen Prozession zu Ehren des Täufers teil.³⁶¹

Die Predella dieses Retabels zeigte gemäß dem Vertragsabschluß zwischen dem „spedalingo“ Francesco di Giovanni Tesori und dem Maler Bartolomeo di Giovanni aus dem Jahr 1488 von links nach rechts: Die Verkündigung, die Taufe Christi unterhalb der Darstellung des Täufers auf der Haupttafel, die Marienhochzeit, die Beweinung Christi in der Predellenmitte, die Purificatio, das Martyrium des Evangelisten Johannes unterhalb von dessen Darstellung auf der Haupttafel, sowie die Weihe der Kirche Santa Maria degli Innocenti im Jahr 1451 durch den später heiliggesprochenen Florentiner Bischof Antonino Pierozzi. Die Predellenerzählung beginnt mit der Verkündigung, an deren Festtag Papst Eugen IV. den Altar mit einem Ablaß versah.³⁶² Neben ihren oben erläuterten allgemein-christlichen Bedeutungen sollen die Abbildung der Taufe Christi und der Marienhochzeit hier auch die Wichtigkeit der Sakramente der Taufe und der Ehe an und für sich betonen. Diese beiden Sakramente waren für die Schütz-

Nr. XVI, 1–5)

³⁶⁰ Zuletzt sprach sich Kecks dafür aus, in ihnen „Buonomini dell’Ospedale“ zu sehen (Kecks, 2000, S. 346), während Cadogan bestreitet, daß es sich hier um Portraits handle. (Cadogan, 2000, S. 261)

³⁶¹ Gavitt, 1990, S. 295.

³⁶² Del Migliore, 1684, S. 311.

linge eines Findelkinderheims von besonders großer Bedeutung, da sie im geistlichen wie im materiellen Sinne deren von den „spedalinghi“ ermöglichte „Versorgung“ versinnbildlichten. Außergewöhnlich ist die Beweinungsszene, in der, wie oben bereits erläutert, einige üblicherweise nicht zu der Szene gehörige Heilige auftreten, die jedoch alle eine Rolle in der Geschichte des Ospedale degli Innocenti und der des Retabels spielten. So ist das Auftreten des büßenden Hieronymus, dem Patron der Jesuaten, und eines heiligen Jesuaten, mit dem vielleicht deren Ordensgründer gemeint ist, durch die Rolle begründet, die ein Mönch dieses Ordens bei der Auftragsvergabe und Begutachtung des Retabels spielte.³⁶³ Die heilige Agathe ist in die Szene aufgenommen, weil das erste Findelkind am Festtag dieser Heiligen in das Ospedale gebracht und deshalb auf deren Namen getauft wurde.³⁶⁴ Agnes weist hingegen ihr Heiligenattribut, das Lamm, vor, das neben allen eschatologischen Deutungen vor allem auch Inbegriff der Unschuld und damit der „Innocenti“ ist. Auf die ikonographische Einmaligkeit der Abschlußszene dieser Predella, die die Weihe der Kirche durch Bischof Antonino Pierozzi zeigt, wurde schon mehrfach hingewiesen. Die außergewöhnliche Themenwahl hatte jedoch auch überaus weltliche Gründe, denn die Weihe durch Sant’Antonino hat nur auf heftiges Insistieren von Seiten der Arte della Seta hin stattgefunden. Gavitt vermutet, daß die Zunft auf diese Weise den Status des Ospedale als „locus ecclesiasticus“ rechtswirksam machen wollte, um steuerliche Vorteile bei Stiftungen zu erlangen.³⁶⁵ Wie wichtig dieser Rechtsstatus für die Arte gewesen sein muß und weshalb er so schwer zu erlangen war, erklärt sich aus einem Passus des Testaments des ersten Stifters des Ospedale degli Innocenti, des Prateser Kaufmanns Francesco di Marco Datini. Dieser hatte festgelegt, daß sein Vermächtnis von einer laikalen Institution zu verwalten sei, um zu verhindern, daß sein Erbe in den Händen einer kirchlichen Behörde endete und nicht der Kommune zugute käme.³⁶⁶

³⁶³ Die Gesuati waren in die Auftragsvergabe insofern involviert, als den Vertrag von 1486 Fra Bernardo di Francesco vom Jesuaten-Orden aus San Giusto alle Mura ausarbeitete, der das Retabel bei der Abnahme auch begutachten sollte. (Die Transkription des Vertrags bei Küppers, 1916, S. 87, Dok. 1)

³⁶⁴ „...s’osseruò, la prima Creatura, che vi s’esponesse fosse femmina, e che chiamatasi Agata, Monsignor Borghini Spedalingo v’eregesse a questo fine un’Altare ad onor di S. Agata, ed un’altro alla Croce, perchè in giorno di Venerdì ella vi fù portata.“ (Del Migliore, 1684, S. 309)

³⁶⁵ „In April 1451, ‚at the insistence of the guild‘, Sant’Antonino, the Archbishop of Florence, consecrated the church’s chapel, a scene recorded in the predella of Ghirlandaio’s Adoration of the Magi. Perhaps the guild insisted on consecration to legitimize the hospital’s status as a ‚locus ecclesiasticus‘, under ever-increasing sieges from communal legislation that threatened to place a 25 percent gabelle on transfers of property to charitable and religious organizations.“ (Gavitt, 1990, S. 78)

³⁶⁶ Goldthwaite, in: Sandri (Hg.), 1996, S. 7.

Das zweite Retabel des Corpus, das im Auftrag der Arte della Seta entstand, ist die *Sant'Eligio-Marienkrönung* (Nr. 98). Sie wurde zwischen 1490 und 1492 von Botticelli für die Kapelle der Goldschmiede im Dominikaner-Kloster San Marco geschaffen. Diese waren die im Quattrocento drittgrößte Untergruppe der Arte della Seta. Einer üblichen Praxis entsprechend hatte die Kommune von Florenz im Jahr 1427 die Aufsicht und Sorge über die Kirche und den Konvent von San Marco in die Hände der „Consoli dell'Arte“ gelegt.³⁶⁷ Zu diesem Zeitpunkt wurde San Marco noch von Silvestrinern bewohnt und war noch nicht Gegenstand der großzügigen Stiftungen von Cosimo de Medici geworden, der auch veranlassen sollte, daß dort später die Dominikaner-Observanten ansässig würden.

Da die *Sant'Eligio-Marienkrönung* im Zusammenhang mit Retabeln aus Dominikaner-Kirchen bereits ausführlich besprochen wurde, sei an dieser Stelle nur auf diejenigen Aspekte des Retabels näher eingegangen, welche die Zunft betreffen. Auf der Haupttafel sind in der in einem Halbkreis aufgestellten Heiligengruppe unterhalb der Krönungsszene die beiden Zunftpatrone monumental am vorderen Bildrand wiedergegeben. Links steht der Evangelist Johannes, der Patron der Arte della Seta, und rechts der heilige Eligius, der Patron der Goldschmiede. Hinter diesen beiden Zunftpatronen treten die beiden Kirchenväter Augustinus und Hieronymus räumlich zurück. Dieser Figuren-Komposition der Haupttafel entspricht die Anordnung der Einzelszenen in der Predella, auf deren äußeren Bildfeldern die Szenen des Johannes auf Pathmos sowie des Eligius, der ein Pferd beschlägt, erscheinen, während die zentrale Darstellung der Verkündigung durch zwei Szenen, die die Doktrin der dominikanischen Observanz versinnbildlichen, eingefaßt ist. Auf den Spiegeln der Pilastersockel des verlorenen Rahmens waren das Wappen der Arte della Seta, „un campo bianco con una porta rossa“, sowie das der Orafi, „un campo rosso con una coppa d'oro“ angebracht, ebenso am Gewölbe der Kapelle.³⁶⁸ Botticelli griff für die selten dargestellte Szene des Zunftpatrons Eligius auf das Vorbild von Nanni di Bancos Predellenrelief unter der Statue des Eligius der Arte dei Maniscalchi an Orsanmichele zurück.³⁶⁹ In der Buchführung über die Meßverpflich-

³⁶⁷ „a dì 5 agosto 1427 per il comune di Firenze fu commesso la cura della chiesa e convento di San Marco di Firenze e governo di essa a Consoli dell'Arte della Seta di Por Santa Maria e che loro come protettori, difensori e conservatori ne devino avere quella cura e vigilanza che in ciò si ricerca.“ (aus dem Diario von Agostino Lapini, zitiert in: Gandi, 1929 (1971), S. 154f.)

³⁶⁸ Horne, 1908 (1986), S. 170.

³⁶⁹ Die Skulptur des Eligius mit der zugehörigen Szene im Sockelrelief für die Figurennische der Arte dei Maniscalchi an Orsanmichele schuf Nanni di Banco um 1417–1418. (Poeschke, 1990, S. 84f.) Für diese Szene hatte Nanni die Banco seinerseits eine Predellentafel zum Vorbild, die Niccolò di Pietro Gerini

tungen des Konvents ist die Rede von einem jährlich am Festtag des heiligen Eligius in der Zunftkapelle zu feiernden Totenoffizium für die Seelen der Zunftmitglieder. Als Gegenleistung ließ die Arte den Mönchen von San Marco regelmäßig Almosen zukommen.³⁷⁰

Abschließend sei die *Lorenzo-Tafel* (Nr. 26) besprochen, die meines Erachtens ebenfalls im Auftrag einer Zunft entstand, was bisher nicht erkannt wurde. Die Haupttafel zeigt den auf dem Rost stehenden Erzmärtyrer. In der Predella sind dessen Martyrium sowie die Befreiung von Seelen aus dem Fegefeuer durch Laurentius dargestellt,³⁷¹ während in den Giebel ein Medaillon mit dem Abbild des Pantokrators eingelassen ist. Auf der Haupttafel hält Laurentius eine Fahne, die einen großen, durch Oxidation schwarz gewordenen, silbernen Stern auf rotem Grund zeigt. Daß Laurentius hier nicht die ikonographisch für ihn übliche Kreuzesfahne mit rotem Kreuz auf weißem Grund hält, mit der er auch in der Predellenszene seines Abstiegs in das Purgatorium dargestellt ist, wurde bisher nicht beachtet. Laurentius war der heilige Patron der Florentiner Arte dei Fornai, die einen weißen Stern auf rotem Grund im Wappen führten.³⁷² Auf diesem Retabel ist er also als Zunftpatron mit der Fahne der von ihm beschützten Arte dargestellt. Damit läßt sich auch die Bordüre der Fahne, die in Anspielung auf die Heimatstadt der Zunft mit den „gigli“ des Florentiner Stadtwappens besetzt ist, erklären. Frosinini hat dieses Retabel mit einer „catasto“-Eintragung der Compagnia di San Pietro aus dem Jahr 1428 in Verbindung gebracht,³⁷³ die seit ihrer Gründung im Jahr 1308 ihren Sitz in San Pietro in Monticelli hatte und sich seit 1380 in einem eigenen, an den dortigen Kreuzgang anschließenden Gebäude versammelte.³⁷⁴ Es stellt sich jedoch die Frage, weshalb eine „compagnia sotto la protezione di San Pietro“ für ihren Bruderschaftsaltar ein ausschließlich dem heiligen Laurentius gewidmetes Retabel hätte in Auftrag geben sollen. In der „catasto“-Eintragung der Compagnia di San Pietro heißt es, die Bruderschaft lasse aus eigenen Mitteln „una dipintura istoriata del Purgatorio di Sancto Lorenzo, chol Paradiso di sopra“ ähnlich der in San Michele Visdomini von Bicci di Lorenzo malen, die zusammen mit einem Altar des

zugeschrieben wird. Avignon, Musée du Petit Palais, Inv. Nr. M.I. 387, Datierung zwischen 1380 und 1395. (Lacotte, 1976, Kat. Nr. 79)

³⁷⁰ Deren Summe war alle 5 Jahre von den amtierenden Consoli dell'Arte neu zu bestätigen. (Horne, 1908 (1986), S. 168, App. II., Doc. XXXIII)

³⁷¹ Zur Ikonographie dieses Szenen siehe im Kapitel zu Laurentius.

³⁷² Gandi, 1929 (1971), S. 2.

³⁷³ Frosinini, 1990, S. 5–7.

³⁷⁴ Frosinini, 1990, S. 6 Anm. 3; 7 Doc. 2.

heiligen Laurentius 35 Florin koste.³⁷⁵ Diese Angaben zur Ikonographie beziehen sich offenbar auf Fresken und nicht auf das Retabel, zu dem außer der Widmung an Laurentius keine Aussagen gemacht werden.³⁷⁶ Sollte die *Lorenzo-Tafel* tatsächlich das hier angesprochene Retabel sein, so gäbe es nur eine Erklärung für die außergewöhnliche Wahl des Themas des Retabels, und zwar, daß die Bruderschaft Testamentsvollstreckerin eines Mitglieds der *Arte dei Fornai* gewesen ist. Wahrscheinlicher erscheint es jedoch, daß das Werk auf dem Altar einer Zunftkapelle dieser Arte aufgestellt war. Hier werden jedoch nur weitere Archivfunde eine Klärung bringen können.

5. Schluß

In der vorliegenden Untersuchung wurde das narrative Retabelgeschoß der Predella als „Untergattung“ des Retabels betrachtet. Als Materialbasis diente ein Corpus von 128 Retabeln, die zwischen 1400 und 1530 von Florentiner Malern geschaffen wurden. Bedingung für die Aufnahme eines Retabels in das Corpus war, daß es in allen Teilen erhalten oder zumindest sicher rekonstruiert ist. Jedes Retabel ist anhand von rund 50 Merkmalen in einer Datenbank dokumentiert. Mit statistischen Methoden wurden bezüglich der Formen und Inhalte der Predella sowie bezüglich deren Aufstellungsorten und Auftraggebern zahlreiche signifikante Häufungen einzelner Merkmale und deren Verknüpfungen festgestellt. Die solchermaßen in Zahlen gefaßten Phänomene wurden in einem nächsten Schritt mit den eigentlich kunsthistorischen Fragestellungen kritisch hinterfragt. Auf diese Weise war der Gang der Untersuchung ebenso wie die für die einzelnen Fragestellungen relevanten Retabelgruppen direkt durch das Material vorgegeben. Die solchermaßen strukturierte Analyse einer repräsentativen Materialbasis ermöglichte erstmals Aussagen über das Themenspektrum des narrativen Retabelregisters, die logische Rückschlüsse auf die Bedeutung der Predella für den zeitgenössischen Betrachter zulassen. Auch konnten die Absichten, welche verschiedene Arten von Auftraggebern, seien es Einzelpersonen oder Körperschaften, wie Orden, Bruderschaften und Zünfte, mit den Bildprogrammen verfolgten, auf dieser Basis näher bestimmt werden.

³⁷⁵ Transkription von Frosinini, 1990, S. 7 Doc. 1 vom 13. August 1428.

³⁷⁶ Frosinini führt zwei Gründe für die Identifizierung des Retabels der Compagnia di San Pietro mit der Tafel aus der Accademia an: Erstens entspreche sie der ikonographischen Wahl des Auftraggebers, da Laurentius mit der Fahne des Sieges über den Tod dargestellt sei [was jedoch nicht zutrifft, wie oben dargelegt wurde] und zweitens würden die Predellenszenen den Bezug zu dem Passus der Seelenrettung aus der „catasto“-Erklärung herstellen. (Frosinini, 1990, S. 6 Anm. 8) Nur bezüglich der Datierung und der Zuschreibung an Bicci di Lorenzo und Stefano d'Antonio würde die „catasto“-Eintragung tatsächlich zur *Lorenzo-Tafel*

Während des untersuchten Zeitraums unterliegt die Predella einem Wandel ihrer Formen und damit auch ihrer Funktion innerhalb der Rahmung des Retabels, was erhebliche Auswirkungen auf dessen illusionistischen Charakter hat. Bei dem Anfang des Quattrocento üblichen, noch aus dem Trecento stammenden Retabeltypus des Polyptychons, der vereinzelt sogar noch bis zur Mitte des Quattrocento produziert wurde, fungiert die Predella als architektonisch aufgefaßtes Sockelgeschoß einer fassadenartigen Rahmenarchitektur, deren obere Geschosse sie logisch vorbereitet. Mit der in den ersten drei Jahrzehnten des Quattrocento vorherrschenden Tendenz, im Hauptgeschoß die beim Polyptychon additiv gereihten Tafeln zu einer vereinheitlichten Bildfläche unter Hängebögen zusammenzuziehen, geht eine immer stärker werdende dekorative Auffassung des Predellengeschosses einher. So wird die Predella in den 1410er und 1420er Jahren häufig als ornamentiertes Pastigliaband mit eingelassenen Szenen zwischen die Pilastersockel des nun als Baldachinarchitektur aufgefaßten Retabelrahmens gespannt.

Das Aufkommen der „tavola quadrata“, die sich durch ein vereinheitlichtes Bildfeld im Hauptgeschoß und den Wegfall der Giebelzone auszeichnet, führte bei dem Thema der Verkündigung bereits ab dem Beginn der 1430er Jahre und bei Darstellungen der Sacra Conversazione wenige Jahre später dazu, daß die bei Polyptychen gliedernde Funktion der Binnenrahmung des Hauptgeschosses von der innerbildlichen Architektur der Haupttafel übernommen wird. Die Predella erscheint bei den frühen „tavole quadrate“ nicht nur bezüglich ihrer Gliederung sondern auch strukturell aus dem Rahmenverband des Retabels gelöst, da die seitlichen Pilastersockel im Predellengeschoch entfallen und es zur Ausbildung eines monumentalen, über die Breite der Haupttafel seitlich hinausragenden Predellenkastens kommt. Die Bilderzählung erstreckt sich friesartig über die gesamte Breite des Predellenkastens und ist teilweise nur noch durch schmale Goldlinien oder gar nur noch durch den Wechsel der Bildhintergründe der einzelnen Szenen gegliedert. Eine architektonische Funktion gibt sie nicht mehr vor.

Mit der Einführung des Retabelformats der „tavola quadrata“ wurden zudem die bis dahin üblichen Goldgründe durch Bildräume ersetzt, die nach den Regeln der Zentralperspektive konstruiert waren. Dies entspricht Albertis Auffassung vom Bild als Durchblick durch ein

passen.

Fenster. Beim Polyptychon waren die Bildwelten aller Retabelregister auf derselben „Realitätsebene“ angesiedelt, die durch den immateriellen Goldgrund als transzendent, das Numinose widerspiegelnd, charakterisiert wurden und eine Einheit mit dem schreinartigen, architektonisch interpretierten Rahmen bildeten. Dies änderte sich bereits Anfang der 1420er Jahre, als beginnend mit Gentile da Fabrianos *Strozzi-Epiphanie* auf den Haupttafeln der Goldgrund noch beibehalten wurde, während die Predellenszenen bereits vor Landschafts- oder Stadtveduten spielten, deren Darstellung mit einer naturalistischen Wiedergabe von Licht einherging. Daß diese Neuerungen zunächst in der Predella und erst später im Hauptgeschoß des Retabels ihren Niederschlag fanden, liegt nicht in einer im Vergleich zum Hauptgeschoß größeren Gestaltungsfreiheit im Predellengeschoß, sondern vielmehr in der Funktion des letzteren begründet. Die Predella ist, wie die Untersuchungen ergeben haben, der Ort der Vermittlung zwischen der hieratischen und Distanz schaffenden Sphäre der Haupttafel und der Welt des vor dem Retabel Betenden. Um dieser Funktion gerecht zu werden, versuchte man in den Predellenszenen die Bildwelt durch eine naturalistische Darstellungsweise mit möglichst vielen zeitgenössischen Details, Interieurs, sowie Landschafts- und Stadtansichten, der vertrauten Umgebung des Betrachters anzugleichen.

Die neue Bildauffassung, die von Alberti schriftlich gefaßt wurde, führte in den 1430er und 1440er Jahren für Retabel mit Predella zu unterschiedlichen Lösungsansätzen. So trennte Fra Angelico beim *San Marco-Hochaltar*, einer der ersten „tavole quadrate“, das Predellengeschoß in der beschriebenen Weise vom illusionistisch aufgefaßten Hauptgeschoß. Er unterstrich die unterschiedlichen Realitätsebenen der Retabelgeschosse mittels einer in „trompe l'œil“-Technik gemalten Kreuzigungstafel, die am Fuß der Haupttafel auf dem Predellenkasten zu stehen scheint. Die von ihm eingeführte, rein ornamentale Szenentrennung der Predella in Form gemalter Goldsäulen gehört weder der Bildwelt noch dem Rahmenwerk an. Im Unterschied zu Fra Angelico vollzog Domenico Veneziano die Trennung zwischen Haupt- und Predellengeschoß nicht. Vielmehr wandte er bei seinem *Lucia-Retabel* die neue Bildauffassung auf alle Retabelregister gleichermaßen an, indem er den Außen- wie auch die Binnenrahmen im Predellengeschoß, als illusionistische durchfensterte Wand auffaßte, durch die man auf die Einzelszenen sieht. Eine einheitliche Lichtquelle verstärkt diesen illusionistischen Effekt. Dieser Ansatz wurde jedoch nur in Einzelfällen gegen Ende des Quattrocento wieder aufgegriffen. Bei dem etwas später entstandenen *Medici-Noviziats-Retabel* von Filippo Lippi und Pesellino wird hingegen sehr anschaulich, daß die Illusion eines Blicks durch ein Fenster im Hauptgeschoß des Retabels bereits durch das Vorhandensein einer Predella, die nicht in

Domenico Venezianos Sinne auf derselben Illusionsebene angesiedelt ist wie das Hauptgeschoß, zerstört wird. Damit hätte die Predella zu diesem Zeitpunkt, um die Jahrhundertmitte, eigentlich als unvereinbar mit der neuen Bildauffassung aus dem Retabelaufbau verschwinden müssen, was jedoch nicht geschah. Vielmehr sind noch bis in die Jahre um 1530 narrative Predellen zu finden und vereinzelt sogar noch später. Für die Erfassung der Bedeutung des Predellengeschoßes ist es entscheidend, daß man, obwohl formale, gestalterische und den Bildcharakter betreffende Gründe bereits um die Mitte des Quattrocento gegen die Beibehaltung des Predellengeschoßes sprachen, dennoch weiterhin über mehr als ein halbes Jahrhundert an dem narrativen Retabelregister festhielt. Die Gründe hierfür liegen in dessen Funktion und Wirkungsabsicht.

Wie die Untersuchung gezeigt hat, fand Fra Angelicos formale Lösung für den *San Marco-Hochaltar* in der zweiten Hälfte des Quattrocento die breiteste Nachfolge, da die Predella dort mit der illusionistischen Wirkung des Hauptgeschoßes gar nicht erst in Konkurrenz tritt, sondern als losgelöstes Bilderband aufgefaßt wird, das rein ornamental gegliedert ist. Bei stets gleichbleibender Funktion, die darin besteht, die Brüche in der Gestaltung der Hintergründe der aneinander gereihten Szenen zu verdecken, nahm die Szenentrennung seit den 1460er Jahren die Form von Balustern an, aber auch Ornamentik, die man dem jeweiligen Zeitstil anpaßte, wurde zu diesem Zweck eingesetzt. Zudem ist eine Tendenz zur häufigeren Wiedergabe von Fernlandschaften in den Predellen festzustellen, was zum Teil zur Darstellung durchlaufender Landschaftsründe führte, in denen die einzelnen Szenen, die nur durch vorgeblendete Baluster getrennt werden, angesiedelt sind.

Sehr bezeichnend ist, daß ab der Mitte des Jahrhunderts, als sich die Auffassung vom Bild als Durchblick durch ein Fenster durchgesetzt hatte und das Predellengeschoß formal völlig vom Hauptgeschoß losgelöst ist, Predellen überwiegend bei Retabeln mit weiterhin querrrechteckigem oder allenfalls quadratischem Format auftreten, die letztlich dem Typus der „tavola quadrata“ aus den 1440er und 1450er Jahren verpflichtet sind. Bei dem im Cinquecento zum Standard werdenden neuen Format der hochrechteckigen Pala wird auf das Predellengeschoß hingegen verzichtet, bei den ebenfalls neuen, rundbogigen Palen erscheint es nur noch in Ausnahmefällen.

Nur für einen kurzen Zeitraum wird die formale Loslösung des Predellengeschoßes vom Hauptgeschoß nochmals aufgehoben, als in den 1480er Jahren eine Sonderform des Retabels,

der Typus des „Tabernakel-Retabels“ aufkommt, der auch im Hauptgeschoß zu einer additiven Struktur wie beim Polyptychon zurückkehrt. Die Predella wird hier erneut als architektonisches Sockelgeschoß aufgefaßt, dessen Formen zwischen illusionistisch gemalten Wanddurchbrüchen und Architekturgliedern sowie plastisch gebildeten Pilastersockeln und Säulenpostamenten variieren. Doch ändert dies nichts an dem Verschwinden des Predellenregisters aus dem Retabelaufbau in den Jahren um 1530.

Als wichtigste Textquellen für die Bilderzählung auf Predellen haben sich die *Legenda Aurea* des Dominikaners Jacobus de Voragine, die aufgrund ihrer Verbreitung durch „volgarizzamenti“ und durch die Volkspredigt zum religiösen Allgemeinwissen gehörte sowie die franziskanischen *Meditationes Vitae Christi*, die die verbreitetste Fassung des Neuen Testaments darstellten und gleichzeitig Meditationsanleitung waren, erwiesen. Thematische Schwerpunkte des Predellenregisters waren die narrative Wiedergabe von Heiligenviten und ausgewählten Teilen des Neuen Testaments. Da das Alte Testament nicht als Textvorlage für die untersuchten Predellen diente, wird auf die Möglichkeiten einer typologischen Erzählweise, die in den einleitenden Passagen der einzelnen Legenden in der *Legenda Aurea* durchaus anklingt, verzichtet. Die Untersuchung hat jedoch ergeben, daß auch das Neue Testament durchaus nicht das Hauptthema narrativer Predellen ist. Werden dort neutestamentarische Szenen dargestellt, so stehen diese stets in direktem Bezug zur Inkarnation Gottes. Aus diesem Grund waren weder das Wirken Christi noch die nachösterlichen Ereignisse Gegenstand von Predellenerzählungen. Der Schwerpunkt lag auf den Kindheitsevangelien, wobei die Szenen stets Momente des Erkennens Christi als Messias und vor allem dessen Verehrung durch die Eltern, die Heiligen Drei Könige, die Hirten sowie zeitgenössisch Gekleidete zeigen. Hinter dieser Themenwahl und Darstellungsformel steht die Absicht, dem Betrachter ein nachzuahmendes Exempel an „pietas“ vor Augen zu führen, so daß das Predellenbild als Anknüpfungspunkt für dessen Meditation im Sinne einer Anregung innerer Bilder dienen kann. Deshalb sind auch stets solche Szenen ausgewählt, die sich auf einen konkreten Gebetstext beziehen.

Es hat sich gezeigt, daß die Passion und Erlösungstat Christi auf den untersuchten Predellen nicht narrativ wiedergegeben wird, sondern stets in der überzeitlichen Bildformel des Schmerzensmanns als Dogma repräsentiert wird. Erst gegen Ende des Quattrocento gibt es vereinzelt narrative Darstellungen der Passion auf Predellen, was mit einem gleichzeitigen Wandel der Darstellung des Schmerzensmanns einhergeht, die nun ebenfalls zunehmend

historisch konkretisiert und zu einer Beweinungs- oder Grablebungsszene umformuliert wird. Bei Pietà-Darstellungen hat sich die Aussage schließlich von der Verheißung ewigen Lebens, der zentralen Botschaft des Bildtypus des Schmerzensmanns, zur Betonung der historischen „compassio“ der Gottesmutter mit ihrem toten Sohn verschoben. Diese eucharistischen Themen erscheinen grundsätzlich in der Predellenmitte und somit in unmittelbarer Nähe zur Meßfeier. Die ebenso häufig im Zentrum der Predella wiedergegebene Anbetung des Kindes zielt hingegen auf die „imitatio“ der im Bild vorgeführten „pietas“, weshalb auch Darstellungen der Geburt an dieser Stelle stets zu Szenen der Anbetung umgedeutet werden. Heiligenszenen treten fast nie in der Predellenmitte auf. Diese ist vielmehr den Darstellungen der Inkarnation und deren Offenbarung sowie der Repräsentation des Opfertodes Christi, der Eucharistie und der Marienklage vorbehalten.

Aufschlußreich für das narrative Retabelregister Predella ist, daß mehr als drei Viertel der dort dargestellten Zyklen den Schlüsselfiguren der Gnadenmittlerschaft, d.h. einem heiligen Interzessor oder der Mediatrix Maria gewidmet sind. Dabei wird die Mittlerrolle selbst nur selten explizit ins Bild gesetzt. Es konnte vielmehr nachgewiesen werden, daß vor allem diejenigen Ereignisse aus dem Leben eines Heiligen szenisch in der Predella dargestellt wurden, durch die er zum „thesaurus ecclesiae“, dem Gnadenüberschuß, aus dem die Interzessoren für die ihnen zum Schutz Anempfohlenen Gnade erleben, beigetragen hatte. Aus diesem Grund ist die am häufigsten für Predellen als repräsentativ ausgewählte Episode aus dem Leben eines Märtyrers dessen Martyrium, der „dies natalis“ für das Paradies. Zyklische Darstellungen der Vita von Märtyrern erübrigen sich somit auf Predellen und sind entsprechend selten. Eine Ausnahme bilden hier lediglich die Apostel. Die große Heiligengruppe der Konfessoren hat hingegen kein Martyrium vorzuweisen und mußte ihre Heiligkeit erst durch Taten und ihren Lebenswandel beweisen, was sich nur mit Hilfe von Szenenfolgen darstellen ließ. Deshalb wurden diesen Heiligen seltener Einzelszenen und vermehrt Zyklen gewidmet. Die prominentesten Beispiele hierfür sind Nikolaus von Bari oder auch der Kirchenvater Hieronymus. Die Betonung liegt auf den Szenen, die einerseits die „virtus“ des Heiligen exemplarisch vorführen, andererseits dessen Wundermacht. Posthume Ereignisse, seien es Wunder oder Erscheinungen, werden verhältnismäßig selten erzählt, vielmehr geht es auf Predellen um die „virtus“, die sich zu Lebzeiten ausdrückt und somit lebendiges „exemplum“ für den Gläubigen ist. Auch der Kult des jeweiligen Heiligen, die Geschichte seiner Reliquien und deren Verehrung, die in den Textquellen fast kanonisch den Abschluß der Vita bilden, kommen deshalb auf Predellen bis auf wenige Ausnahmen nicht zur Darstellung. Wie sehr es

bei Predellenszenen darum geht, die Glaubhaftigkeit und Authentizität der dargestellten Ereignisse zu betonen, zeigt sich auch darin, daß trotz der für Darstellungen auf Predellen formatbedingten typischen Reduktion der Figurenanzahl nie auf die Abbildung von Zeugen verzichtet wird. Aus der Summe dieser Beobachtungen ist abzuleiten, daß die Erzählung von Heiligenviten auf Predellen darauf abzielte, durch Darstellung einer möglichst hohen Authentizität der Legende die „virtus“ und die Macht des jeweiligen Heiligen zu einer wirkungsvollen Interzession zu demonstrieren.

Beim Vergleich von Predellenerzählungen mit Freskenzyklen konnte gezeigt werden, daß letztere nur in Hinblick auf die Formulierung einzelner Szenen Vorbild für Darstellungen auf Predellen waren. Im Gegensatz zu Freskenzyklen werden die Szenen der Zyklen auf Predellen häufig nach ihrer Bedeutung zu Aussageblöcken gruppiert, so daß die chronologische Abfolge der Episoden zum untergeordneten Aspekt wird. Dies führt gegenüber den Textquellen häufig zu einer Akzentverschiebung.

Aufgrund der in Heiligenviten verbreiteten Topoi konnten Künstler, auch wenn es keine konkrete Vorlage für eine Szene gab, auf die Darstellungstradition des jeweiligen Topos zurückgreifen. Die Untersuchung hat jedoch ergeben, daß viele Bildformulierungen dennoch aus Mangel an Vorlagen ganz neu für Predellenszenen entwickelt werden mußten. Hierin zeigen sich unter anderem die großen qualitativen Unterschiede in der Predellenmalerei, die Gegenstand einer gesonderten Untersuchung wären.

Besonders stark vertreten sind auf Predellen die alten Heiligen, d.h. vor allem Märtyrer, aber auch Konfessoren. Die größte Teilgruppe der letzteren sind die Ordensheiligen und -Gründer der Bettel- und Reformorden, die in ungefähr einem Viertel aller Predellenzyklen geehrt werden. Werden ausnahmsweise Episoden aus der Vita jüngerer Heiliger in diesem Retabelregister thematisiert, so standen diese grundsätzlich in engem Zusammenhang mit einem Orden. Darstellungen von noch nicht kanonisierten Heiligen kamen in Predellenerzählungen abgesehen von den beiden Ausnahmen, Antonino Pierozzi und Andrea Corsini, überhaupt nicht vor. Hinzu kommen vereinzelt Predellen zu Ehren von Lokalheiligen. Bezüglich der Wahl der dargestellten Heiligen ist die Predella folglich ein eher konservatives Medium, was mit ihren literarischen Quellen und ihrer Wirkungsabsicht im Einklang steht.

Doch nicht nur die gehäuft im Predellenregister auftretenden Topoi lassen Rückschlüsse auf

dessen Wirkungsabsicht zu, sondern auch die besonders selten ausgewählten Darstellungsgegenstände. Zu letzteren gehören der Themenkreis der Überwindung von Anfechtungen des Glaubens ebenso wie der der karitativen Taten von Heiligen, obwohl gerade letztere in Florenz gesellschaftlich höchst relevant war, wie aus der stetigen Zunahme der Neugründungen karitativer Einrichtungen und Bruderschaften im Laufe des Quattrocento ersichtlich ist. Auch Szenen, welche die Rettung von Seelen aus dem Jenseits sowie weitere Siege über den Teufel zeigen, sind verschwindend selten. Zeitgenössische Szenen kommen überhaupt nicht vor. Aus dieser Themenverteilung ist klar ersichtlich, daß es im Retabelregister Predella in erster Linie darum ging, den Beitrag der Interzessoren und der Mediatrix zum „thesaurus ecclesiae“ zu demonstrieren, aus dem sich deren Fähigkeit zu einem wirkungsvollen Einsatz für die Belange und das Seelenheil des vor dem Altar Betenden und implizit des Stifters des Retabels ableitet. Gleichzeitig wurden dem Betenden die heiligen „exempla“ an „compassio“, „pietas“ und Tugenden zur Nachahmung vorgeführt.

Vor diesem Hintergrund erklärt sich auch, weshalb eine Selbstdarstellung von Siftern in Portraitform auf Predellen eine Ausnahmerecheinung ist. Mit Hilfe der zahlreichen zeitgenössisch gewandeten Figuren in Predellenszenen, die nur in Ausnahmefällen als Portraits zu identifizieren sind, sollte für den Betrachter lediglich eine Vertrautheit mit der Bildwelt hergestellt werden. Auch an prestigeträchtigerer Stelle, auf der Haupttafel, ließ sich nur bei einem Zehntel der untersuchten Retabel mit Sicherheit ein Stifterportrait ausmachen, wobei deren Anzahl in den letzten beiden Jahrzehnten des Quattrocento steigt. Als übliche Form der Repräsentation der Stifter auf den untersuchten Retabeln konnte einerseits die Anbringung von Wappen auf den Eckpilastersockeln und andererseits die Abbildung von heiligen Namenspatronen festgestellt werden, die man auf diese Weise direkt vor Augen hatte, um sein Gebet an sie zu richten. Deren bildliche Wiedergabe war für dritte jedoch auch ein indirekter Hinweis auf den Stifter.

Es konnten grundsätzlich zwei ungefähr gleichhäufig auftretende Typen inhaltlicher Beziehungen zwischen dem Predellen- und dem Hauptgeschoß identifiziert werden. Bei dem einen Typus werden in der Predella Einzelszenen additiv gereiht, die jeweils eine repräsentative Episode aus der Vita des im Hauptgeschoß darüber dargestellten Heiligen wiedergeben. Bei dem anderen Typus erscheint auf der Predella ein Zyklus zur Vita des Altarpatrons. Bei Retabeln mit einer Darstellung aus der Kindheit Christi auf der Haupttafel, sei es die Verkündigung, die Geburt Christi oder die Anbetung der Könige, wird in der Regel ein Zyklus zur

Marienvita oder zur Kindheit Christi in der Predella erzählt. Nur wenn der Szene im Hauptgeschoß historisch nicht zum Geschehen gehörige Heilige beiwohnen, kann in der zugehörigen Predella auch in Form repräsentativer Einzelszenen erzählt werden. Gegen Ende des Quattrocento vergrößert sich das Themenspektrum „narrativer“ Sujets im Hauptregister, was zu einer zunehmenden Befreiung der Predella aus diesem Bezugssystem führt. Im Unterschied zu den Predellenprogrammen sind die Darstellungen in den Giebelgeschossen nicht direkt vom Thema des Hauptgeschosses abhängig. Doch lassen sich bis in die 1440er Jahre, solange die Retabel noch Giebelgeschosse aufweisen, zum Teil sehr komplexe mariologische oder eschatologische Programme entlang von vertikalen Bedeutungsachsen nachweisen, die sich über alle Retabelgeschosse erstrecken. Dabei haben die Darstellungen im Hauptgeschoß der untersuchten Retabel in der überwiegenden Mehrheit repräsentativen, hieratischen Charakter, wobei häufig sogar solchen Themen, die zunächst als Narration einer historischen Episode erscheinen, durch das Auftreten ahistorischer Heiliger ein überzeitlicher und damit überwiegend repräsentativer Charakter verliehen wird. Im narrativen Retabelregister Predella gibt es ähnliche Abstufungen der Darstellungsmodi, was mit der Funktion dieses Retabelgeschosses zusammenhängt, in dem vorwiegend exemplarisch, in Aussageblöcken erzählt wird. Besteht eine Predella hingegen aus Einzelszenen, so stehen diese gleichsam als Summa für die Vita des jeweiligen Heiligen, dessen Heiligkeit und Macht zur wirkungsvollen Interzession sie formelhaft vorführen und belegen. Die Mittelszenen von Predellen aus Einzelszenen oder zyklusfremde Szenen, die in einen Zyklus eingeschoben werden, haben bis auf wenige Beispiele von der Wende zum Cinquecento und aus dessen ersten Jahrzehnten stets repräsentativen Charakter.

Um die Funktion und Wirkungsabsicht der Predella näher bestimmen zu können, wurden deren Inhalte im Spannungsfeld der Interessen der Stifter einerseits und der des jeweiligen Ordens, für dessen Kirche ein Retabel bestimmt war, andererseits analysiert. Dabei standen Retabel aus Kirchen von Bettelorden und von den beiden benediktinischen Reformorden der Kamaldulenser und Vallombrosaner im Zentrum der Untersuchung, da diese 80 % der aus Klosterkirchen stammenden Retabel mit narrativer Predella ausmachen. Die religiöse Funktion von Retabelstiftungen bestand darin, durch die in der Dotierung festgelegten Seelenmessen sowie den Einschluß des Stifters und dessen Familie in die Gebete der Klostergemeinschaft, Ablässe für den Stifter und seine Familie zu erwirken und somit zu deren Seelenheil beizutragen. Zusätzlich wirkte die Stiftung eines Retabels auch als Demonstration der gesellschaftlichen Stellung und Verflechtungen und trug auf diese Weise zur Memoria des

Stifters und seiner Familie bei. Es konnte gezeigt werden, daß dies bei den untersuchten Retabeln weniger über die Integration von Portraits geschah, als vielmehr durch die Anbringung von Wappen, die Darstellung von Namenspatronen des Stifters und dessen Verwandter sowie die bildliche Schilderung der Vita der persönlichen, heiligen Patrone in der Predella. Letztere gab dem Betrachter einerseits einen indirekten Hinweis auf den Stifter und dessen Familienmitglieder, diente andererseits aber auch der Erlangung der ersten Stufe des Gebets oder der Meditation, nämlich der Schaffung innerer Bilder. Die Bilderzählung aus der Vita eines Heiligen in der Predella hat die Funktion, dessen Anrufung als Interzessor zu erleichtern.

Die Untersuchung hat im Detail gezeigt, in welcher Weise die Interessen weltlicher Stifter denen des Ordens, für dessen Kirche ein Retabel bestimmt war, entgegenstehen konnten, obwohl beide Seiten ein Verhältnis von gegenseitiger Leistung und Legitimation verband. Mit letzterer erklärt sich das Interesse der Orden, in den Bildprogrammen der Retabel von Nebentären, deren Botschaft sich aufgrund ihrer Zugänglichkeit in erster Linie an Laien richtete, ihr Selbstverständnis zu demonstrieren. So werden dort häufig die mehr oder weniger legendären Wurzeln des jeweiligen Ordens als „historische“ Fakten vorgeführt. Durch die Szenenwahl werden sowohl das Alter des Ordens als auch die möglichst direkte Berufung seines Gründers durch Christus, die Gottesmutter oder die Apostelfürsten betont. Die daraus und aus dem exemplarischen Leben möglichst vieler Ordensheiliger erwachsende Legitimation und Autorität des Ordens zu demonstrieren, ist das zentrale Anliegen der Orden auf diesen an Laien adressierten Predellen. Auf den Retabeln der Hochaltäre, die bei den Bettelorden fast ausschließlich den Ordensmitgliedern zugänglich waren, erübrigte sich folglich eine derartige Selbstdarstellung und Legitimation. Dort werden vor allem die geistlichen Programme, also die jeweiligen „Ordenstugenden“ sowie die Ideale monastischen Lebens, die „vita contemplativa“, exemplifiziert. Auf den Retabeln von Hochaltären observanter Klosterneugründungen sowie von Klöstern für „Convertite“ gewannen die Predellenprogramme häufig ausgesprochen didaktischen Charakter.

Es konnten gewichtige Unterschiede zwischen den Predellenprogrammen einzelner Orden ausgemacht werden, die durch das Anwachsen der Observanzbewegungen zu Beginn des Quattrocento noch deutlicher hervortraten. So waren narrative Predellen bei den Hochaltarretabeln von Dominikaner-Kirchen unüblich. Daß der einzige Ausnahmefall, Fra Angelicos *San Marco-Hochaltar*, zudem einen Zyklus zur Ehrung der Namenspatrone des Stifters zeigt, macht deutlich, wie sehr Cosimo de' Medici danach trachtete, den Mönchen sein

Mäzenatentum und die damit verbundene Verpflichtung zur Sorge um sein Seelenheil stets vor Augen zu führen, ja letzteres nachgerade bildlich einzuklagen. Das Unvermögen des Ordens, seine eigenen Prinzipien gegenüber einem derart mächtigen Stifter zu wahren, wird in diesem Fall ebenso deutlich. Auf den Predellen von Nebenaltarretabeln ist bei den Dominikanern eine ungefähr paritätische Repräsentation von Ordensheiligen und Patronen der jeweiligen Stifter zu beobachten. Predellenzyklen waren bei den Dominikanern meist der Kindheit Christi, der Vita Mariens oder eines dominikanischen Ordensheiligen gewidmet. Sollten Szenen aus der Vita des Namenspatrons eines Stifters dargestellt werden, so wurde stets versucht, solche Szenen aus den jeweiligen Viten auszuwählen, die zumindest dominikanische Topoi vor Augen führen. Bei den Franziskanern waren narrative Predellen hingegen auf Neben- wie auf Hauptaltären gleichermaßen üblich. Unabhängig vom Altartypus wurde auf franziskanischen Predellen überwiegend in Zyklen erzählt. Letztere waren bei den Hauptaltären mehrfach Christus oder Maria und nicht, wie üblich, unbedingt dem Heiligen, der das Kirchenpatrozinium innehat, gewidmet. Die Predellenprogramme der Franziskaner besitzen stets eine dominante ordensprogrammatische Lesart, indem die franziskanischen Tugenden der „castitas“, der „oboedientia“ sowie der „pauvertas“ anhand heiliger Exempla vorgeführt werden. Dabei liegt eine besondere Betonung auf dem Armutsgebot. Die Vita des Ordensgründers Franziskus wird auf Predellen in der Regel in der Szene von dessen Stigmatisierung subsummiert und nur in einem Ausnahmefall zyklisch erzählt. Stifter brachten bei den Franziskanern weniger dominant ihre persönliche Ikonographie in die Bildprogramme ihrer Predellen ein als bei den Dominikanern.

Am Beispiel der Nebenaltar-Retabel aus der Augustiner-Eremiten-Kirche Santo Spirito in Florenz konnte gezeigt werden, wie die Stifter innerhalb einer Kirche bezüglich ihrer Selbstdarstellung in ein Konkurrenzverhältnis zueinander traten. Der Orden hebt hingegen bei diesen Retabeln über die Szenenwahl in den Predellen einerseits die beiden Grundfesten seiner Doktrin hervor, und zwar das Studium und das Eremitentum, andererseits seine Anzianität, führten sich die Augustiner-Eremiten doch in ihrer Gründungslegende auf den Kirchenvater Augustinus zurück und beanspruchten deshalb, der älteste Bettelorden zu sein.

Auch bei den beiden zu den kleineren Bettelorden zählenden Eremitenkongregationen der Jesuiten und der Hieronymiten von der Kongregation von Fiesole, die beide nach der Augustinus-Regel lebten und Hieronymus zum Ordenspatron hatten, zeigte sich vergleichbar den großen Bettelorden, daß ordenspropagandistische Programme im Sinne der Darstellung

der Ordensgenealogie und der Schilderung der Vita des Ordensgründers stets auf Nebenaltar-Retabeln zu finden sind. Dort konnten von dem Laienpublikum, an das diese Botschaften gerichtet waren, gesehen werden.

Bei den beiden benediktinischen Reformorden der Kamaldulenser und der Vallombrosaner wird im Unterschied zu den Bettelorden auch auf den Predellen der Hochaltäre die Vita des jeweiligen Regelgebers bzw. Ordensgründers geschildert, wobei man sich zum Teil sogar über das Patrozinium der Kirche hinwegsetzte. Zusätzlich zur Betonung der Ordensgenealogie auf dem Hochaltar, brachten die Vallombrosaner sogar Portraits des stiftenden Abts sowie des Ordensgenerals in der Predella an, was bei einem Bettelorden gänzlich undenkbar gewesen wäre. Auf den untersuchten Hochaltarretabeln der Kamaldulenser konnten sich die weltlichen Stifter hingegen allenfalls inschriftlich verewigen lassen.

Den Formen der monastischen Selbstdarstellung recht ähnlich waren die Programme von Retabeln, die von weltlichen Zusammenschlüssen, wie Bruderschaften aber auch Zünften in Auftrag gegeben wurden. Bei den Retabeln von Confraternite schlägt sich deren jeweiliger Charakter direkt im Bildprogramm ihrer Retabel nieder. So wird in den Predellen stets das Betätigungsfeld der jeweiligen Confraternità, beispielsweise die karitative Betätigung, in Bezug zu heiligen Exempla gesetzt, die sich durch eben diese Betätigung auszeichneten. Dadurch wird bildlich zum Ausdruck gebracht, daß die Mitgliedschaft in der Confraternità und die damit verbundene „imitatio“ eines Heiligen zum Seelenheil beiträgt. Sowohl bei den Laudesi- als auch bei den Buß-Bruderschaften stand hingegen die temporäre Vertiefung in eine „vita contemplativa“ nach strengen Regeln, die an monastischen Vorbildern orientiert waren, im Vordergrund. Auch die Predellenprogramme sind in diesen Fällen denen aus Klosterkirchen sehr ähnlich. Ein spezifisches Bildthema bei allen Confraternite ist gemäß einer ihrer Hauptaufgaben, die in der Sorge für das Seelenheil und die Memoria ihrer Mitglieder bestand, der Themenkomplex der Exequien und anderer eschatologischer Sujets.

Die detaillierte Analyse der Formen, des Bildcharakters und des Themenspektrums sowie der Themenwahl einzelner Auftraggeberkreise unter Berücksichtigung der jeweiligen Aufstellungsorte hat gezeigt, daß die Funktion und Wirkungsabsicht des narrativen Retabelregisters der Predella über die bisher angenommene Darstellung des „Wunderbaren, Anekdotischen und Vertrauten, das unterhält und aufgrund seines unverbildeten, volkstümlichen und menschlichen Umgangs mit dem Heiligen berührt“, weit hinausging.

6. Bibliographie

Quellen

- Alberti, Leon Battista Della Pittura, Über die Malkunst, ed. Oskar Bätschmann / Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002
- Albertini, Francesco Memoriale di molte statue e pitture della città di Firenze fatte da Francesco Albertinelli prete a Baccio da Montelupo scultore, Florenz 1510
- Bacci, Pèleo Documenti e commenti per la storia dell'arte, Florenz 1944
- Baldinucci, Filippo Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua: Secolo III e IV dal 1400 al 1540, ed. Ferdinando Ranalli, 5 Bde., Florenz 1845–1847
- Baldovinetti, Alessio Ricordi di Alessio Baldovinetti. Pittore Fiorentino del secolo XV., Lucca 1868
- Bandini, Angelo Maria Lettere XII ad un amico nelle quali si ricerca, e s'illustra l'antica, e moderna situazione della città di Fiesole e suoi contorni, Florenz 1776
- Billi, Antonio Il Libro di Antonio Billi, ed. Fabio Benedettucci, Anzio 1991
- Bisticci, Vespasiano da Le vite, ed. Aulo Greco, Florenz 1970–1976
- Bocchi, Francesco Le bellezze della città di Fiorenza, Florenz 1591, ed. Giovanni Cinelli, Florenz 1677²
- Bonaventura Vita di S. Francesco d'Assisi. Versione raffrontata col testo volgare della Biblioteca Angelica, ed. Mons. Leopoldo Amoni, Rom 1888
- Borghini, Raffaello Il Riposo, Florenz 1584
- Brocchi, Giuseppe Maria Vite de' Santi e Beati Fiorentini, 3 Bde., Florenz 1742–1761
- Bruni, Francesco Storia dell'I. e R. Spedale di S. Maria degl'Innocenti di Firenze e di molti altri pii stabilimenti, dei mezzi riconosciuti utili ed efficaci, per assicurar meglio la vita de' bambini nel corso dell'allattamento, Florenz 1819
- Celano, Thomas von Leben und Wunder des heiligen Franziskus von Assisi, ed. Engelbert Grau, Werl 1980
- Cenni storici del Sacro Eremo di Camaldoli, Florenz 1864
- Cennini, Cennino Il Libro dell'Arte o Trattato della Pittura, ed. Fernando Tempesti, Mailand 1984

- Dei, Benedetto Descrizione e rappresentazioni della città di Firenze nel XV secolo con trascrizione inedita di manoscritti di Benedetto Dei e un indice ragionato dei manoscritti utili per la storia di Firenze, ed. Giuseppina Carla Romby, Florenz 1976
- Del Migliore, Ferdinando Leopoldo Firenze, città nobilissima illustrata, Florenz 1684
- Franconi, Domenico Storia del SS. Miracolo seguito in Firenze nel 1230 nella ven. Chiesa di S. Ambrogio. Corredata di documenti e notizie varie, Florenz 1875
- Gregor der Große Vita e Miracoli di San Benedetto. Volgarizzata da Antonio Fiorini, ed. D. Ippolito Boccolini, Rom 1954
- Iacopo da Varazze Legenda Aurea, ed. Arrigo Levasti, Florenz 1924–1926, Überarbeitet Ausgabe des Textes und Kommentars von Levasti, 2 Bde., Florenz 2000 (zitiert als “Legenda Aurea (ed. Levasti)”)
- Jacobus de Voragine Legenda Aurea, Übersetzung aus dem Lateinischen von Richard Benz, Gütersloh 1999 (zitiert als „Legenda Aurea (ed. Benz)“)
- Klein, Robert / Zerner, Henri Italian Art, 1500–1600. Sources and Documents, Englewood Cliffs, N. J. 1966
- Landini, Placido Istoria dell’Oratorio di S. Maria del Bigallo e della venerabile Compagnia della Misericordia della Citta’ di Firenze, Florenz 1779
- L’Anonimo Magliabechiano, ed. Annamaria Ficarra, Neapel 1968
- Meditationes Vitae Christi Meditations on the Life of Christ. An illustrated Manuscript of the fourteenth century, Paris, Bibliothèque Nationale, MS. ITAL. 115, ed. Isa Ragusa and Rosalie B. Green, Princeton, N.J. 1977 (zitiert als “Meditationes Vitae Christi (ed. Ragusa / Green)”)
- Milanesi, Gaetano Nuovi Documenti per la storia dell’arte toscana del XII al XV secolo, Florenz 1893-1901
- Moreni, Domenico Notizie storiche dei contorni di Firenze, 6 Bde., Florenz 1791–1795
- Moreni, Domenico (Hg.) Memorie Istoriche dell’Ambrosiana R. Basilica di S. Lorenzo di Firenze, Opera postuma del Canonico Pier Nolasco Cianfogni, Florenz 1804
- Neri di Bicci Le Ricordanze (10 marzo 1453–24 aprile 1475), ed. Bruno Santi, Pisa 1976
- Notizie storiche dello Spedale degl’Innocenti di Firenze dall’epoca della sua fondazione a quella dell’anno 1852, cioè dal secolo XIV al secolo XIX, Florenz 1853

- Richa, Giuseppe Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri, 10 Bde., Florenz 1754–1762
- Santoni, Luigi Raccolta di notizie storiche riguardanti le chiese dell'archidiocesi di Firenze, tratte da diversi autori, Florenz 1847
- Vasari, Giorgio Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568, ed. Rosanna Bettarini mit Kommentar von Paola Barocchi, 6 Bde., Florenz 1966–1987

Sekundärliteratur

- Acidini Luchinat, Cristina La Cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze, 2 Bde., Florenz 1995
- Acidini Luchinat, Cristina / Capretti, Elena (Hg.) La Chiesa e il Convento di Santo Spirito a Firenze, Florenz 1996
- Alce, Venturino Il Beato Angelico a Cortona nel 1438, in: Memorie Domenicane, N.S. 13, 1982, S. 422–430
- Alexander, Mary The sculptural sources of Fra Angelico's Linaiuoli tabernacle, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 40, 1977, S. 154–163
- Ames-Lewis, Francis Fra Filippo Lippi's S. Lorenzo Annunciation, in: Storia dell'Arte, 69, 1990, S. 155–163
- Ames-Lewis, Francis (Hg.) The early Medici and their artists, London 1995
- Angenendt, Arnold Theologie und Liturgie der mittelalterlichen Toten-Memoria, in: Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter, hg. von Karl Schmid / Joachim Wollasch, München 1984, S. 79–199
- Angenendt, Arnold Geschichte der Religiosität im Mittelalter, Darmstadt 1997
- Antetomaso, Ebe Il Polittico del Beato Angelico nella Galleria Nazionale dell'Umbria: cronaca di un vecchio restauro, in: Kermes, 7, 1994, S. 35–41
- Apfelstadt, Eric C. A new context and a new chronology for Antonio Rossellino's statue of St. Sebastian in Empoli, in: Verrocchio and late Quattrocento Italian sculpture, hg. von Steven Bule / Alan Phipps Darr / Fiorella Superbi Gioffredi, Florenz 1992, S. 189–203
- Aronberg Lavin, Marilyn Giovanni Battista. A study in Renaissance religious symbolism. in: The Art Bulletin, 37, 1955, S. 85–101

- Aronberg Lavin, Marilyn The altar of Corpus Domini in Urbino. Paolo Uccello, Joos van Ghent and Piero della Francesca, in: *The Art Bulletin*, 49, 1967, S. 1–24
- Ausst. Kat. Amsterdam 1994 The art of devotion in the late Middle Ages in Europe. 1300-1500, hg. von Henk van Os (Amsterdam, Rijksmuseum, 26.11.1994–26.02.1995), London 1994
- Ausst. Kat. Arezzo 1974 Arte nell’Aretino. Recuperi e restauri dal 1968 al 1974, hg. von Lionello G. Boccia / Carla Corsi / Anna Maria Maetzke/ Albino Secchi (Arezzo, San Francesco, 14.12.1974–02.02.1975), Florenz 1974
- Ausst. Kat. Arezzo 1979 Arte nell’Aretino. Seconda mostra di restauri dal 1975 al 1979. Dipinti e Sculture restaurati dal XIII al XVIII secolo, hg. von Anna Maria Maetzke (Arezzo, San Francesco, 30.11.1979–13.01.1980), Florenz 1979
- Ausst. Kat. Arezzo 1995 Musei in Mostra. Capolavori dei musei della Provincia di Arezzo, hg. von Stefano Casciu (Arezzo, Basilica Inferiore di San Francesco, 27.05.–02.07.1995), Arezzo 1995
- Ausst. Kat. Arezzo 1996 Mater Christi. Altissime testimonianze del culto della Vergine nel territorio aretino, hg. von Anna Maria Maetzke / Laura Speranza (Arezzo, San Francesco und Cattedrale, 11.05.–25.07.1996), Mailand 1996
- Ausst. Kat. Baltimore 1962 The International Style. The arts in Europe around 1400, hg. von Philippe Verdier (Baltimore, The Walters Art Gallery, 23.10.–02.12.1962), Baltimore 1962
- Ausst. Kat. Bibbiena 1998 L’età di Savonarola. Arte e devozione in Casentino tra ’400 e ’500. Miracula Sanctae Mariae Saxi, hg. von Luciana Barri Cristelli (Bibbiena, Palazzo Comunale und Santuario di Santa Maria del Sasso / Raggiolo, Cappella del Sepolcetto, 18.07.–20.09.1998), Venedig 1998
- Ausst. Kat. Certaldo 1963 Arte in Valdelsa dal secolo XII al secolo XVIII, hg. von Paolo dal Poggetto (Certaldo, Palazzo Pretorio, 28.07.–31.10.1963), Florenz 1963
- Ausst. Kat. Certosa di Firenze 1990 Bernardo di Chiaravalle nell’arte italiana, hg. von Laura Dal Pra (Florenz, Certosa di Firenze, 09.06.–09.09.1990), Mailand 1990
- Ausst. Kat. Cortona 1970 Arte in Valdichiana dal XIII al XVIII secolo, hg. von Luciano Bellosi / Giuseppe Cantelli / Margherita Lenzi Moriondo (Cortona, Fortezza di Girifalci, 09.08.–10.10.1970), Florenz 1970

- Ausst. Kat. Cortona 1986 Il polittico di Lorenzo di Niccolò della Chiesa di San Domenico in Cortona dopo il restauro, hg. von Anna Maria Maetzke / Nicola Fruscoloni (Cortona, Palazzo Casali, 11.10.–09.11.1986), Cortona 1986
- Ausst. Kat. Fiesole 1984 Masaccio e l'Angelico. Due capolavori della diocesi di Fiesole, hg. von Marcello Lotti (Fiesole, Palazzina Mangani, 26.05.–02.09.1984), Florenz 1984
- Ausst. Kat. Florenz 1933 Mostra del tesoro di Firenze sacra, Florenz, (Convento di San Marco 1933), Florenz 1933
- Ausst. Kat. Florenz 1955 Mostra delle opere del Beato Angelico nel quinto centenario della morte. 1455–1955 (Florenz, Mai–September 1955), hg. von Mario Salmi, Florenz 1955
- Ausst. Kat. Florenz 1977 Disegni di fabbriche Brunelleschiane, hg. von Giuseppe Marchini / Gaetano Miarelli Mariani / Gabriele Morolli / Luigi Zanghieri (Florenz, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi), Florenz 1977
- Ausst. Kat. Florenz 1978 Lorenzo Ghiberti. Materia e ragionamenti, hg. vom Comitato Promotore per le Manifestazioni Espositive Firenze e Prato (Florenz, Museo dell'Accademia und Museo di San Marco, 18.10.1978–31.01.1979), Florenz 1978
- Ausst. Kat. Florenz 1979 Arte e storia in San Michele a San Salvi, hg. von Cooperativa per ricerche storiche-artistiche „O.P.E.R.A.“, (Florenz, Via Luna, 16, 12.06.–14.07.1979), Florenz 1979
- Ausst. Kat. Florenz 1980 La comunità cristiana fiorentina e toscana nella dialettica religiosa del cinquecento (Florenz, Chiesa di Santo Stefano al Ponte), Florenz 1980
- Ausst. Kat. Florenz 1982, 1 Iconografia di San Benedetto nella pittura della Toscana. Immagini e Aspetti culturali fino al XVI secolo, (Florenz, Centro d'Incontro della Certosa di Firenze) Firenze 1982
- Ausst. Kat. Florenz 1982, 2 La Città degli Uffizi, hg. von Francesco Borsi (Florenz, Galleria degli Uffizi, 23.07.1982–06.01.1983), Florenz 1982
- Ausst. Kat. Florenz 1986 Andrea del Sarto 1486–1530. Dipinti e disegni a Firenze, hg. von Marco Chiarini (Florenz, Palazzo Pitti, 08.11.1986–01.03.1987), Florenz 1986
- Ausst. Kat. Florenz 1990, 1 L'età di Masaccio. Il primo Quattrocento a Firenze, hg. von Luciano Berti / Antonio Paolucci (Florenz, Palazzo Vecchio, 07.06.–16.09.1990), Mailand 1990

- Ausst. Kat. Florenz 1990, 2 Pittura di Luce. Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento, hg. von Luciano Bellosi (Florenz, Casa Buonarrotti, 16.05.–01.09.1990), Mailand 1990
- Ausst. Kat. Florenz 1990, 3 L'Incoronazione della Vergine del Botticelli. Restauro e ricerche, hg. von Marco Ciatti, (Florenz, Galleria degli Uffizi, ab 11.01.1990), Florenz 1990
- Ausst. Kat. Florenz 1992, 1 La Chiesa e la Città a Firenze nel XV secolo, hg. von Gianfranco Rolfi / Ludovica Sebregondi / Paolo Viti (Florenz, Sotterranei di San Lorenzo, 06.06–06.09.1992), Mailand 1992
- Ausst. Kat. Florenz 1992, 2 Una scuola per Piero. Luce, colore e prospettiva nella formazione fiorentina di Piero della Francesca, hg. von Luciano Bellosi (Florenz, Galleria degli Uffizi, 27.09.1992–10.01.1993), Florenz 1992
- Ausst. Kat. Florenz 1992, 3 Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento, hg. von Mina Gregori / Antonio Paolucci / Cristina Acidini Luchinat (Florenz, Palazzo Strozzi, 16.10.1992–10.01.1993), Florenz 1992
- Ausst. Kat. Florenz 1993 San Lorenzo. I documenti e i tesori nascosti, hg. von Antonio Paolucci (Florenz, Complesso di San Lorenzo, 25.09.–12.12.1993), Florenz 1993
- Ausst. Kat. Florenz 1996, 1 L'età di Savonarola. Fra Bartolomeo e la scuola di San Marco, hg. von Serena Padovani (Florenz, Palazzo Pitti, Museo di San Marco, 25.04.–28.07.1996), Florenz 1996
- Ausst. Kat. Florenz 1996, 2 L'officina della Maniera. Varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche 1494–1530, hg. von Alessandro Cecchi / Antonio Natali (Florenz, Galleria degli Uffizi, 28.09.1996–06.01.1997), Venedig 1996
- Ausst. Kat. Florenz 1998 Lorenzo Monaco. Tecnica e Restauro. L'Incoronazione della Vergine degli Uffizi. L'Annunciazione di Santa Trinità a Firenze, hg. von Marco Ciatti / Cecilia Frosinini, Florenz 1998
- Ausst. Kat. Florenz 2004 Bartolomeo di Giovanni. Collaboratore di Ghirlandaio e Botticelli, hg. von Nicoletta Pons (Florenz, Museo di San Marco, 24.04.–05.06.2004), Florenz 2004
- Ausst. Kat. Krakau 1961 La peinture italienne des XIVE et XVe siecles (Musée National de Cracovie, Galerie Czartoryski), Krakau 1961
- Ausst. Kat. London 1989 Art in the Making. Italian Painting before 1400, hg. von David Bomford (London, National Gallery, 29.11.1989–28.02.1990), London, 1990

- Ausst. Kat. London 1991 Giotto to Dürer. Early Renaissance painting in the National Gallery, hg. von Jill Dunkerton / Susan Foister/ Dillian Gordon / Nicholas Penny (London, National Gallery), New Haven, London 1991
- Ausst. Kat. Lugano 1991 Kunder der wunderbaren Dinge. Frühe italienische Malerei aus Sammlungen in der Schweiz und in Liechtenstein, hg. von Gaudenz Freuler (Lugano Castagnola, Villa Favorita, Stiftung Thyssen-Bornemisza, 07.04.–30.06.1991), Einsiedeln 1991
- Ausst. Kat. München 1996 Die Münchner Tafeln und der Hochaltar von San Marco in Florenz, hg. von Cornelia Syre (München, Neue Pinakothek, 05.09.–17.11.1996), München 1996
- Ausst. Kat. New York 1990 Italian Renaissance Frames, hg. von Timothy J. Newbery / George Bisacca / Laurence B. Kantner (New York, The Metropolitan Museum of Art, 05.06.–02.09.1990), New York 1990
- Ausst. Kat. New York 1994 Painting and illumination in early Renaissance Florence. 1300–1450, hg. von Lawrence B. Kanter (New York, Metropolitan Museum of Art, 17.11.1994–26.02.1995), New York 1994
- Ausst. Kat. Paris 1978 Retables Italiens du XIIIe au XVe siecle, hg. von Claudie Resson / Sylvie Beguın (Paris, Musée du Louvre, 14.10.1977–15.01.1978), Paris 1978
- Ausst. Kat. Paris 1982 Le XVIe siècle florentin au Louvre, hg. von Sylvie Beguın (Paris, Musée du Louvre, 04.03.–06.09.1982), Paris 1982
- Ausst. Kat. Paris 1990 Polyptyques. Le tableau multiple du moyen âge au vingtième siècle, hg. von Marie-Claude Chaudonneret (Paris, Musée du Louvre, 27.03.–23.07.1990), Paris 1990
- Ausst. Kat. Perugia 1998 Beato Angelico e Benozzo Gozzoli. Artisti del Rinascimento a Perugia, hg. von Vittoria Garibaldi (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 13.12.1998–14.04.1999), Perugia 1998
- Ausst. Kat. Prato 1995 La natività di Filippo Lippi. Restauro, saggi e ricerche, hg. von Maria Pia Mannini (Prato, Museo Civico, 02.12.1995–31.01.1996), Pisa 1995
- Ausst. Kat. Rimini 1979 Pittura a Rimini tra gotico e manierismo. Recupero e restauro del patrimonio artistico riminese: dipinti su tavola, hg. von Carlo Volpe (Rimini, Museo Civico, August bis Oktober 1979), Rimini 1979
- Ausst. Kat. Sansepolcro 1992 Nel raggio di Piero. La pittura nell'Italia centrale nell'età di Piero della Francesca, hg. von Luciano Berti (Sansepolcro, Casa di Piero della Francesca, 11.07.–31.10.1992), Venedig 1992

- Ausst. Kat. Siena 1994 Panis Vivus. Arredi e testimonianze figurative del culto eucaristico dal VI al XIX secolo, XXII. Congresso eucaristico nazionale, hg. von Cecilia Alessi / Laura Martini (Siena, Museo Civico, 21.05.–26.06.1994), Siena 1994
- Ausst. Kat. Urbino 1983 Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello, hg. von Maria Grazia Ciardi Duprè dal Poggetto / Paolo dal Poggetto, (Urbino Palazzo Ducale, 30.07.–30.10.1983), Florenz 1983
- Ausst. Kat. Vatikan 1984 Raffaello in Vaticano, hg. von Carlo Pietrangeli / Fabrizio Mancinelli (Vatikan, Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie, 16.10.1984–16.01.1985), Mailand 1984
- Bacci, Mina L'opera completa di Piero di Cosimo, Mailand 1976
- Baetjer, Katherine European paintings in the Metropolitan Museum of Art by Artists born before 1865. A summary catalogue, New York 1995
- Baker, Christopher / Henry, Tom The National Gallery. Complete illustrated Catalogue, London 1995
- Baldacci, Valentino (Hg.) Il Chianti e la Valdelsa senese, Mailand 2000/1
- Baldacci, Valentino (Hg.) Il Casentino e il Valdarno superiore, Mailand 2000/2
- Baldini, Umberto Contributi all'Angelico: La predella della Pala di San Marco e l'armadio per gli argenti della SS. Annunziata, in: *Commentari*, 7, 1956, S. 78–85
- Baldini, Umberto Contributi all'Angelico: Il Trittico di Domenico di Fiesole e qualche altra aggiunta, in: *Scritti di Storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, Bd.1, Mailand 1977, S. 236–246
- Banker, James R. The altarpiece of the confraternity of Santa Maria della Misericordia in Borgo Sansepolcro, in: *Piero della Francesca and his legacy*, hg. von Marilyn Aronberg Lavin, Washington, Hanover, 1995, S.21–35
- Baracchini, Clara; Caleca, Antonio Il Duomo di Lucca, Lucca 1973
- Barcucci, Emo Il trittico dell'Assunta nella Cattedrale di Montepulciano. Pala d'altare di Taddeo di Bartolo, Montepulciano 1991
- Battistoni, Alfonso I Pivieri dell'Alto Casentino. Origini planimetrie e descrizione degli edifici religiosi e delle loro opere d'arte, Arezzo 1992
- Battistelli, Franco Notizie e documenti sull'attività del Perugino a Fano, in: *Antichità Viva*, 13, 1974, S. 65–68
- Baxandall, Michael *Painting and experience in fifteenth century Italy. A primer in the social history of pictorial style*, Oxford 1972

- Beani, Gaetano La chiesa pistoiese dalle sue origini ai nostri tempi. Appunti storici, Pistoia 1883–1884
- Bellosi, Luciano Il maestro della crocefissione Griggs: Giovanni Toscani, in: *Paragone*, 17, 193, 1966, S. 44–58
- Bellosi, Luciano (Hg.) Il Museo dello Spedale degli Innocenti a Firenze, Mailand 1977
- Bellucci, Roberto / Paolucci, Antonio Un restauro lungo un secolo: L'Incoronazione della Vergine di Botticelli Inv. 1890 Nr. 8362 degli Uffizi, in: *OPD Restauro*, 3, 1988, S. 12–28
- Belting, Hans Rezension zu Henk van Os: Sienese altarpieces 1250–1460, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 48, 1985, S. 567–572
- Belting, Hans Giovanni Bellini. Pietà, Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei, Frankfurt 1985
- Bent, George R. Santa Maria degli Angeli and the Arts: Patronage, production, and practice in a Trecento Florentine monastery, 2 Bde., Ph.D. diss. Stanford University, Stanford 1993, Ann Arbor 1998
- Bent, George R. A Patron for Lorenzo Monacos's Uffizi Coronation of the Virgin, in: *The Art Bulletin*, 82, 2000, S. 348–354
- Benzi, Fabio Baccio Pontelli a Roma e il Codex Escorialensis, in: Sisto IV. Le arti a Roma nel primo Rinascimento, hg. von Fabio Benzi (Atti del Convegno Internazionale di Studi), Rom 2000, S. 475–496
- Berenson, Bernard I disegni dei pittori fiorentini, 3 Bde., Mailand 1961
- Berenson, Bernard Italian pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works, with an index of places, Bd. 2, Florentine school, London 1963
- Berenson, Bernard Homeless paintings of the Renaissance, hg. von Hanna Kiel, London 1969
- Bergmann, Eckart Die Entwicklung der Bildarchitektur zur Rahmenarchitektur im Quattrocento. Ein Strukturprinzip der Frührenaissance, Diss. Universität München 1971, München 1971
- Bernacchioni, Anna Maria Committenti sanminiatesi nell'attività di Domenico di Michelino. I Borromei e i Chellini, in: *Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato*, 71, 1990, S. 95–110
- Berti, Luciano (Hg.) Gli Uffizi. Catalogo generale, Florenz 1979
- Berti, Luciano (Hg.) La chiesa di Santa Maria del Carmine a Firenze, Florenz 1992

- Berti, Luciano / Foggi, Rossella Masaccio. Catalogo completo, Florenz 1989
- Bertolini, Licia Opere d'arte toscane ignote o poco note, in: Annali della Scuola Superiore di Pisa, 23, 1954, S. 144–150
- Beyer, Andreas Funktion und Repräsentation. Die Porphyrtafeln der Medici, in: Piero de' Medici „il Gottoso“ (1416–1469). Kunst im Dienste der Mediceer, hg. von Andreas Beyer / Bruce Boucher, Berlin 1993, S. 151–167
- Bibliotheca Sanctorum 14 Bde., Rom 1961–1987
- Bietti Favi, Monica La pittura nella chiesa di San Marco, in: La Chiesa e il Convento di San Marco a Firenze, Bd. 2, Florenz 1990, S. 213–246
- Blume, Andrew C. Botticelli's family and finances in the 1490's: Santa Maria Nuova and the San Marco Altarpiece, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 38, 1994, S. 154–161
- Blume, Andrew C. The Chapel of Santa Monica in Santo Spirito and Francesco Botticini, in: Arte cristiana, 83, 1995, S. 289–292
- Blume, Andrew C. A close reading of Dante and Botticelli's San Barnaba altarpiece, in: Arte cristiana 87, 1999, S. 203–210
- Blume, Dieter Ordenskonkurrenz und Bildpolitik. Franziskanische Programme nach dem theoretischen Armutsstreit, in: Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder, hg. von Hans Belting / Dieter Blume, München 1989, S. 149–170
- Blume, Dieter / Hansen, Dorothee Agostino pater e praeceptor di un nuovo ordine religioso. Considerazioni sulla propaganda illustrata degli Eremiti Agostiniani, in: Arte e spiritualità negli Ordini Mendicanti. Gli Agostiniani e il Cappellone di San Nicola a Tolentino, Rom 1992, S. 77–85
- Bocci Pacini, Piera / Maetzke, Anna Maria (Hg.) Il Museo dell'Accademia Etrusca di Cortona, Florenz 1992
- Bock, Henning / Grosshans, Rainald Gemäldegalerie Berlin, Gesamtverzeichnis, Staatliche Museen zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz, Berlin 1996
- Böninger, Lorenz Diplomatie im Dienste der Kontinuität. Piero de' Medici zwischen Rom und Mailand (1447–1454), in: Piero de' Medici „il Gottoso“ (1416–1469). Kunst im Dienste der Mediceer, hg. von Andreas Beyer / Bruce Boucher, Berlin 1993, S. 39–54
- Bon Valsassina, Caterina / Garibaldi, Vittoria (Hg.) Dipinti, sculture e ceramiche della Galleria Nazionale dell'Umbria. Studi e restauri, Florenz 1994

- Bonsanti, Giorgio (Hg.) La Galleria dell'Accademia di Firenze. Guida e catalogo completo, Florenz 1987
- Bonsanti, Giorgio Beato Angelico. Catalogo completo, Florenz 1998
- Borgo, Ludovico The works of Mariotto Albertinelli, New York / London 1976
- Borgolte, Michael Stiftungen des Mittelalters im Spannungsfeld von Herrschaft und Genossenschaft, in: Memoria in der Gesellschaft des Mittelalters, hg. von Dieter Geuenich / Otto Gerhard Oexle, Göttingen 1994, S. 267–285
- Borroughs, Charles The altar and the city. Botticelli's „Mannerism“ and the reform of sacred art, in: Artibus et Historiae, 36, 1997, S. 9–33
- Borsi, Francesco / Morolli, Gabriele / Quinterio, Francesco Brunelleschiani, Rom 1979
- Borsi, Franco / Borsi, Stefano Paolo Uccello. Florenz zwischen Gotik und Renaissance, Stuttgart 1993
- Borsook, Eve Maestro Francesco and a portrait of the Signoria of Florence, in: Festschrift für Ulrich Middeldorf, hg. von Antje Kosegarten / Peter Tigler, Berlin 1968, S. 60–63
- Borsook, Eve Cults and Imagery at Sant' Ambrogio in Florence, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 25, 1981, S. 147–202
- Borsook, Eve / Superbi Gioffredi, Fiorella (Hg.) The Italian altarpiece 1250–1550. Function and design, Oxford 1994 (Internationales Symposium, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies at Villa I Tatti, Florenz, 29.–30.06.1988)
- Boskovits, Miklòs Toskanische Frührenaissance Tafelbilder, Museum der Bildenden Künste, Budapest, Christliches Museum, Esztergom, Budapest 1969
- Boskovits, Miklòs Pittura Fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370–1400, Florenz 1975
- Boskovits, Miklòs Fra Filippo Lippi, i Carmelitani e il Rinascimento, in: Arte cristiana, 74, 1986, S. 235–252
- Boskovits, Miklòs Frühe Italienische Malerei, Gemäldegalerie Berlin, Berlin 1988
- Boskovits, Miklòs Immagini da Meditare. Ricerche su dipinti di tema religioso nei secoli XII–XV, Mailand 1994
- Brasioli, Francesca / Ciuccetti, Laura Santa Maria Nuova. Il tesoro dell'arte nell'antico ospedale fiorentino, Florenz 1989

- Braun, Joseph Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung, 2 Bde., München 1924
- Bressan, Claudio La tavola d'altare di Neri di Bicci in Badia a Roti nelle „Ricordanze“, Bucine 1999
- Brucker, Gene Adam Monasteries, friaries, and nuneries in Quattrocento Florence, in: Christianity and the Renaissance. Image and religious imagination in the Quattrocento, hg. von Timothy Verdon / John Henderson, Syracuse, N.Y. 1990, S. 41–62
- Büttner, Frank Olaf Imitatio Pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung, Berlin 1983
- Burke, Jill Patronage and identity in Renaissance Florence: the case of S. Maria in Lecceto, in: Fashioning identities in Renaissance art, hg. von Mary Rogers, Cambridge 2000, S. 51–61
- Burke, Peter Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung, München 1988 (engl. 1972)
- Burkhardt, Jakob Das Altarbild, in: Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien, Basel 1898, (ed. Peter Humfrey, Oxford 1988)
- Busse, Till Madonna con Santi. Studien zu Domenico Ghirlandaios mariologischen Altarretabeln. Auftraggeber, Kontext und Ikonographie, Diss. Universität Köln 1999
- Butterfield, Andrew / Elam, Caroline Desiderio da Settignano's Tabernacle of the Sacrament, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 43, 1999, S. 333–357
- Caby, Cécile De l'érémisme rural au monachisme urbain. Les camaldules en Italie à la fin du Moyen Age, Rom 1999
- Cadogan, Jean K. Domenico Ghirlandaio. Artist and artisan, New Haven / London 2000
- Cämmerer George, Monika Die Rahmung der toskanischen Altarbilder im Trecento, Diss. Universität Freiburg i. Br. 1961, Straßburg 1966
- Caioli, Paolo S. Andrea Corsini, Florenz 1929
- Caneva, Caterina Botticelli. Catalogo completo dei dipinti, Florenz 1990, 1
- Cannon, Joanna Dominican patronage of the arts in Central Italy, Ph.D diss. (masch.) Courtauld Institute of Art, University of London, London 1980
- Cantelli, Giuseppe (Hg.) Il Museo Stibbert a Firenze, Bd. 2,1, Mailand 1974

- Carl, Doris Der Hochaltar des Benedetto da Maiano für die Collegiata von San Gimignano. Ein Beitrag zum Problem der Sakramentsaltäre des Quattrocento, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 35, 1991, S. 21–57
- Carli, Enzo Il Museo di Pisa, Pisa 1974
- Carpaneto, Maria Grazia Raffaellino del Garbo I, in: *Antichità Viva*, 9, 1970, S. 3–23
- Carpaneto, Maria Grazia Raffaellino del Garbo II, in: *Antichità Viva* 10, 1971, S. 3–19
- Carrara, Francesca / Mannini, Maria Pia Lo Spedale della Misericordia e Dolce di Prato. Storia e collezioni, Prato 1993
- Casciu, Stefano Il Museo della Basilica di Santa Maria delle Grazie. Guida alle opere e itinerario storico artistico nelle chiese di San Giovanni Valdarno, Montepulciano 1993
- Caspary, Hans Kult und Aufbewahrung der Eucharistie in Italien vor dem Tridentinum, in: *Archiv für Liturgiewissenschaft*, 9, 1965, S. 102–130
- Castelfranchi, Liana L'Angelico e il „De Pictura“ dell'Alberti, in: *Paragone*, 419–423, 1985, S. 97–106
- Castelli, Ciro / Ciatti, Marco / Parri, Mauro / Santacesaria, Andrea Considerazioni e novità sulla costruzione dei supporti lignei nel Quattrocento, in: *OPD Restauro*, 9, 1997, S. 162–174
- Castelli, Marcella Storie di santi nella pittura a Firenze, Florenz 1986
- Cecchi, Alessandro Una predella e altri contributi per l'Adorazione dei Magi di Filippino, in: *Gli Uffizi, Studi e Ricerche*, 5, Florenz 1988
- Cecchi, Alessandro Percorso di Baccio d'Agnolo legnaiuolo e architetto fiorentino. Dagli esordi al Palazzo Borgherini I, in: *Antichità Viva*, 29, 1990, S. 31–46
- Cecchi, Alessandro Cenni introduttivi per una storia della cornice fiorentina e senese dalle origini all'Ottocento, in: *La cornice fiorentina e senese. Storia e tecnica di restauro*, hg. von Renato Baldi / Giovan Gualberto Lisini / Carlo Martelli / Stefano Martelli, Florenz 1992, S. 11–39
- Cecconi, Andrea / Cuccuini, Piero / Nesi, Antonella Il territorio di Montespertoli, Florenz 1981
- Celso Calzolari, Carlo San Frediano in Cestello, Florenz 1972
- Chastel, André *Chronique de la peinture italienne à la Renaissance. 1280–1580*, Fribourg 1983

- Chastel, André La Pala ou le retable italien des origines à 1500, hg. von Christiane Lorgues-Lapouge, Paris 1993
- Chieli, Francesca L'influenza di Michelozzo architetto sulla pittura coeva, in: Michelozzo. Scultore e Architetto (1396–1472), hg. von Gabriele Morolli, Florenz 1998, S. 309–314
- Christiansen, Keith Gentile da Fabriano, London 1982
- Ciappelli, Giovanni / Lee Rubin, Patricia (Hg.) Art, memory, and family in Renaissance Florence, Cambridge 2000
- Coffey, Rosemary Annette The „Man of Sorrows“ of Giovanni Bellini. Sources and significance, Ph.D diss., University of Wisconsin, Milwaukee Wisconsin, 1987, Ann Arbor 1987
- Cohn, Samuel K. Collective amnesia. Family, memory, and the mendicants. A comment, in: Art memory, and family in Renaissance Florence, hg. von Giovanni Ciappelli / Patricia Lee Rubin, Cambridge 2000, S. 275–283
- Cohn, Walter Notizie storiche intorno ad alcune tavole fiorentine del '300 e '400, in: Rivista d'Arte, 31, 1956, S. 41–72
- Cohn, Walter Un quadro di Lorenzo di Bicci e la decorazione primitiva della chiesa di Or San Michele di Firenze, in: Bollettino d'Arte, 41, 1956, S. 171–177
- Cohn, Walter Maestri sconosciuti del Quattrocento Fiorentino. II. Stefano d'Antonio, in: Bollettino d'Arte, 44, 1959, S. 61–68
- Cole Ahl, Diane Fra Angelico: A new cronology for the 1420s, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 43, 1980, S. 360–381
- Cole Ahl, Diane Fra Angelico: A new cronology for the 1430s, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 44, 1981, S. 133–158
- Cole Ahl, Diane Il „Dio Padre“ del Beato Angelico al Louvre. Analisi di un'opera giovanile, in: Antichita Viva, 23, 1984, S. 19f.
- Cole Ahl, Diane Benozzo Gozzoli, New Haven / London 1996
- Cole Ahl, Diane „In corpo di compagnia“. Art and devotion in the Compagnia della Purificazione e di San Zanobi of Florence, in: Confraternities and the visual arts in Renaissance Italy. Ritual, spectacle, image, hg. von Barbara Wisch / Diane Cole Ahl, Cambridge 2000, S. 46–73
- Colella, Renate L. Hagiographie und Kirchenpolitik. Stephanus und Laurentius in Rom, in: Pratum Romanum, Richard Krautheimer zum 100. Geburtstag, hg. von Renate L. Colella / Meredith J. Gill / Lawrence A. Jenkins / Petra Lamers, Wiesbaden 1997, S. 75–96

- Conzen, Friedrich G. / Dietrich, Gerhard Bilderrahmen. Stil, Verwendung, Material, München 1983
- Cooke, Anne A companion panel to Liverpool's „Birth of the Baptist“, in: Liverpool Bulletin, 10, 1962, S. 14–22
- Cooper, Donald Raphael's altar-pieces in S. Francesco al Prato, Perugia. Patronage, setting and function, in: The Burlington Magazine, 143, 2001, S. 554–561
- Corti, Laura Vasari. Catalogo completo dei dipinti, Florenz 1989
- Covi, Dario A. The inscription in fifteenth century Florentine painting, Ph.D diss. New York University 1958, New York / London 1986
- Cust, Lionel / Horne, Herbert Notes on pictures in the Royal Collections. Article VII: The Quaratesi altarpiece by Gentile da Fabriano, in: The Burlington Magazine, 6, 1904/1905, S. 470–471
- Dalli Regoli, Gigetta Lorenzo di Credi, Pisa 1966
- Dalli Regoli, Gigetta La Madonna in Piazza: „... Ce n'è d'assai più bella, nessuna più perfetta“, in: Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri, hg.von Mauro Natale, Mailand 1984, S. 213–232
- Damiani, Giovanna / Laghi, Anna San Niccolò Oltrarno. La chiesa, una famiglia di antiquari, Bd. 1, Florenz 1982
- Davies, Martin The National Gallery London. The earlier Italian school, London 1951
- Davies, Martin European Paintings in the Collection of the Worcester Art Museum, Worcester Mass. 1974
- David-Daniel, Marie-Louise Iconographie des Saints médecins Come et Damien, Lille 1958
- Davisson, Darrell D. The iconology of the S. Trinità sacristy, 1418–1435. A study of the private and public functions of religious art in the early Quattrocento, in: The Art Bulletin, 57, 1975, S. 315–334
- Degenhart, Bernhard / Schmitt, Annegrit Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450, Berlin 1968ff.
- De Marchi, Andrea Per la cronologia dell'Angelico. Il trittico di Perugia, in: Prospettiva, 42, 1985, S. 53–57
- De Marchi, Andrea Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico, Mailand 1992
- De Marchi, Andrea Domenico Veneziano alla mostra degli Uffizi. Appunti e verifiche, in: Kermes, 7, 1994, S. 30–40

- De Vecchi, Pierluigi Das Gesamtwerk von Piero della Francesca, Luzern, Zürich 1976
- Deuchler, Florens Duccio, Mailand 1984
- De Vita, Maurizio (Hg.) L'Oratorio di Santa Caterina. Osservazioni storico-critiche in occasione del restauro, Florenz 1998
- Dinzelbacher, Peter / Hogg, James Lester (Hg.) Kulturgeschichte der christlichen Orden in Einzeldarstellungen, Stuttgart 1997
- Dubler, Elisabeth Das Bildnis des Heiligen Benedikt bis zum Ausgang des Mittelalters, München 1966
- Eisenberg, Marvin The first altarpiece for the Cappella de' Signori of the Palazzo Pubblico in Siena: „...tales figure sunt adeo pucre...“, in: The Burlington Magazine, 73, 1981, S. 134–148
- Eisenberg, Marvin Lorenzo Monaco, Princeton / New Jersey 1989
- Eisenberg, Marvin The „Confraternity Altarpiece“ by Mariotto di Nardo, in: The Coronation of the Virgin and The Life of Saint Stephen, hg. von Marvin Eisenberg / Kimio Kawaguchi / Michiaki Koshikawa / Tamae Yoshikawa, Tokyo 1998, S. 31–66
- Eisenbichler, Konrad The Boys of the Archangel Raphael. A Youth Confraternity in Florence, 1411–1785, Toronto 1998
- Eisler, Colin The athlete of virtue. The iconography of asceticism, in: De Artibus Opuscula XL. Essays in honour of Erwin Panofsky, hg. von Millard Meiss, 2. Bde., New York 1961, Bd. 1, S. 82–97
- Elam, Caroline Cosimo de' Medici and San Lorenzo, in: Cosimo „il Vecchio“ de' Medici. Essays in commemoration of the 600th anniversary of Cosimo de' Medici's birth, hg. von Francis Ames-Lewis, Oxford 1992, S. 157–180
- Ellington, Donna Spivey From sacred body to angelic soul. Understanding Mary in late medieval and early modern Europe, Washington 1955–2001
- Eroli, Giovanni Descrizione delle chiese di Narni e suoi dintorni, Narni 1898
- Fabriczy, Cornelius von Eine bisher unbekannte Arbeit Giulianos da Sangallo, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 28, 1905, S. 190f.
- Fahy, Everett The beginnings of Fra Bartolomeo, in: The Burlington Magazine, 58, 1966, S. 456–463
- Fahy, Everett Bartolomeo di Giovanni reconsidered, in: Apollo, 97, 1973, S. 462–469

- Fahy, Everett Some followers of Domenico Ghirlandaio, Ph.D diss. Cambridge/Mass. 1968, New York 1976
- Fahy, Everett Les cadres d'origine de retables florentins du Louvre, in: *La Revue du Louvre e des Musées de France*, 26, 1976, S. 6–14
- Fahy, Everett On Lorenzo di Niccolò, in: *Apollo*, 108, 1978, S. 374–381
- Fahy, Everett A predella by Neri di Bicci, in: *The Burlington Magazine*, 127, 1985, S. 767f.
- Fantappiè, Renzo Il Bel Prato, Bd. 1: Ritratto di Prato città d'arte con la guida delle memorie storiche di Luigi Fontanelli (1855); Bd. 2: Schede di tesori d'arte di Prato con illustrazioni iconografiche e documentarie, Florenz 1983
- Fehm, Shearwood A. Notes on Spinello Aretino's so-called Monte Oliveto Altarpiece, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 17, 1973, S. 85–100
- Fermor, Sharon Piero di Cosimo. Fiction, invention and fantasia, London 1993
- Ferrara, Miranda / Quinterio, Francesco Michelozzo di Bartolomeo, Florenz 1984
- Ferretti, Massimo Pisa 1493. Inizi di Niccolò pittore, in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, Bd.1, hg. von Mauro Natale, Mailand 1984, S. 249–262
- Finiello Zervas, Diane (Hg.) Orsanmichele a Firenze, 2 Bde., Modena 1996
- Forlani Tempesti, Anna / Capretti, Elena Piero di Cosimo. Catalogo completo, Florenz 1996
- Fornari Schianchi, Lucia (Hg.) Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere dall'Antico al Cinquecento, Mailand 1997
- Frames Editorial, in: *The Burlington Magazine*, 139, 1997, S.83
- Francovich, Géza de Nuovi aspetti della personalità di Bartolomeo di Giovanni, in: *Bollettino d'Arte*, 6, 1926, S. 65–92
- Francovich, Géza de Appunti su alcuni minori pittori fiorentini della seconda metà del secolo XV, in: *Bollettino d'Arte*, 6, 1926, S. 529–547
- Franklin, David A proposal for early Andrea del Sarto, in: *The Burlington Magazine*, 89, 1997, S. 106–108
- Franklin, David Florence. Florentine art 1494–1530, L'Officina della Maniera, Exhibition Review, in: *The Burlington Magazine*, 139, 1997, S. 139–142
- Franklin, David Painting in Renaissance Florence 1500–1550, New Haven 2001

- Fredericksen, Bourton B. Catalogue of the paintings in the Paul Getty Museum, Malibu 1972
- Fredericksen, Burton B. Giovanni di Francesco and the Master of Pratovecchio, The Paul Getty Museum, Malibu 1974
- Freedberg, Sidney J. Painting of the high Renaissance in Rome and Florence, Cambridge, Mass. 1961
- Fremantle, Richard (Hg.) Florentine Gothic painters from Giotto to Masaccio. London 1975
- Fremantle, Richard Masaccio, Florenz 1998
- Frosinini, Cecilia Aggiunte a Bonaiuto di Giovanni, in: *Antichita Viva*, 23, 1984, S. 3–6
- Frosinini, Cecilia Il passaggio di gestione in una bottega pittorica fiorentina del primo rinascimento: Lorenzo di Bicci e Bicci di Lorenzo, 1, in: *Antichita Viva*, 25, 1986, S. 5–15
- Frosinini, Cecilia Il passaggio di gestione in una bottega pittorica fiorentina del primo '400: Bicci di Lorenzo e Neri di Bicci, 2, in: *Antichità Viva*, 26, 1987, S. 5–14
- Frosinini, Cecilia A proposito del „San Lorenzo“ di Bicci di Lorenzo alla Galleria dell'Accademia, in: *Antichita Viva*, 29, 1990, S. 5–7
- Gandi, Giulio Le arti maggiori e minori in Firenze, Rom 1971
- Gardner von Teuffel, Christa Studies of the Tuscan altarpiece in the fourteenth and early fifteenth centuries, Ph.D (masch.) University of London, Courtauld Institute, London 1975
- Gardner von Teuffel, Christa Masaccio and the Pisa Altarpiece. A new approach, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 19, 1977, S. 23–68
- Gardner von Teuffel, Christa The buttressed altarpiece. A forgotten aspect of tuscan fourteenth century altarpiece design, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 21, 1979, S. 21–65
- Gardner von Teuffel, Christa Lorenzo Monaco, Filippo Lippi und Filippo Brunelleschi. Die Erfindung der Renaissancepala, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 45, 1982, S. 1–30
- Gardner von Teuffel, Christa From polyptych to pala. Some structural considerations, in: *La pittura nel XIV e XV secolo; il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte*, hg. von Henk van Os / Johan Rudolph Justus van Asperen de Boer, Bologna, 1983, S. 323–330
- Gardner von Teuffel, Christa Raffaels römische Altarbilder. Aufstellung und Bestimmung, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 50, 1987, S. 1–45

- Gardner von Teuffel, Christa *Sieneſe Altar-pieces II: 1344–1460 by Henk van Os*, Book Review, in: *The Burlington Magazine*, 133, 1991, S. 317f.
- Gardner von Teuffel, Christa *Clerics and contracts. Fra Angelico, Neroccio, Ghirlandaio and others. Legal procedures and the Renaissance high altarpiece in central Italy*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 62, 1999, S. 190–208
- Gardner, Julian *The Steffaneschi altarpiece: A reconsideration*, in: *Journal of the Warburg and Courthauld Institutes*, 37, 1974, S. 57–103
- Gardner, Julian *Saint Louis of Toulouse, Robert of Anjou and Simone Martini*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 39, 1976, S. 12–33
- Gardner, Julian *The Louvre Stigmatization and the problem of the narrative altarpiece*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 45, 1982, S. 217–247
- Gardner, Julian *Altars, altarpieces, and art history. Legislation and usage*, in: *The Italian Altarpiece 1250–1550. Function and Design*, hg. von Borsook, Eve / Superbi Gioffredi, Fiorella, Oxford 1994, S. 5–19 (Internationales Symposium, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies at Villa I Tatti, Florenz, 29. – 30.06.1988)
- Gardner, Julian *Nuns and altarpieces. Agendas for research*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 30, 1995, S. 27–57
- Garibaldi, Vittoria (Hg.) *Piero della Francesca. Il polittico di Sant’Antonio*, Perugia 1993
- Garibaldi, Vittoria *Perugino. Catalogo completo*, Florenz 1999
- Gaston, Robert *Liturgy and patronage in San Lorenzo, Florence, 1350–1650*, in: *Patronage, art, and society in Renaissance Italy*, hg. von Francis William Kent / Patricia Simons, Oxford, 1987, S. 111–133
- Gavitt, Philip *Charity and children in Renaissance Florence. The Ospedale degli Innocenti, 1410–1536*, Ann Arbor 1990
- Gentilini, Giancarlo *Sulle prime tavole d’altare in terracotta dipinta e invetriata*, in: *Arte Cristiana*, 80, 1992, S. 439–450
- Ghizzi, Giuseppe *Storia della Terra di Castiglione Fiorentino*, Arezzo 1883
- Giglioli, Odoardo H. *Empoli Artistica*, Florenz 1906
- Giglioli, Odoardo H. (Hg.) *Catalogo delle cose d’arte e di antichità d’Italia*, Bd. 6, Rom 1933
- Gilbert, Creighton E. *The archbishop on the painters in Florence. 1450*, in: *The Art Bulletin*, 41, 1959, S. 75–87

- Gilbert, Creighton E. Italian Art 1400-1500. Sources and documents, Englewood Cliffs 1980
- Gilbert, Creighton, E. Peintres et menuisiers au début de la Renaissance en Italie, in: Revue de l'Art, 37, 1977, S. 9–28
- Giurescu, Ena Trecento family chapels in Santa Maria Novella and Santa Croce. Architecture, patronage, and competition, Ph.D diss. New York University 1997, Ann Arbor 1998
- Glasser, Hannelore Artists Contracts of the Early Renaissance, Ph.D diss. Columbia University 1965, New York 1977
- Gnocchi, Lorenzo Gentile da Fabriano, Palla Strozzi e Giovanni Crisostomo, in: Artista. Critica dell'arte in Toscana, 9, 1997, S. 174–202
- Gnoli, Umberto Raffaello e la „Incoronazione“ di Monteluca, nuovi documenti, in: Bollettino d'Arte, 11, 1917, S. 133–154
- Göing, Anja-Silvia Masaccio? Die Zuschreibung des Triptychons von San Giovenale, Hildesheim 1996
- Gössmann, Maria Elisabeth Die Verkündigung an Maria im dogmatischen Verständnis des Mittelalters, München 1957
- Gombrich, Ernst H. Das symbolische Bild. Zur Kunst der Renaissance II, Stuttgart 1986 (engl.1972)
- Goodison, Jack Weatherburn / Robertson, G. H. Fitzwilliam Museum Cambridge. Catalogue of Paintings, Vol. 2, Italian Schools, Cambridge 1967
- Gordon, Dillan The altar-piece by Lorenzo Monaco in the National Gallery, London, in: The Burlington Magazine, 137, 2, 1995, S. 723–727
- Gordon, Dillan The missing predella panel from Pesellino's Trinity altar-piece, in: The Burlington Magazine, 138,1, 1996, S. 87f.
- Gordon, Dillian Zanobi Strozzi's „Annunciation“ in the National Gallery, in: The Burlington Magazine, 140, 1998, S. 517–524
- Gordon, Dillian National Gallery Catalogues, Bd. 1: The Fifteenth Century Italian Paintings, London 2003
- Gordon, Dillan / Thomas, Anabel A new document for the high altar-piece for S. Benedetto fuori della Porta Pinti, Florence, in: The Burlington Magazine, 137, 2, 1995, S. 720–22
- Gori, Pietro Le feste Fiorentine attraverso i secoli. Le feste per San Giovanni, Florenz 1926
- Gould, Cecil On the direction of light in Italian Renaissance frescoes and altarpieces, in: Gazette des Beaux-Arts, 97, 1981, S. 21–25

- Gowing, Lawrence Die Gemäldesammlung des Louvre, Köln 1988
- Grassellini, Emilio / Fracassini, Arnaldo Profili Medicei. Origini, sviluppo, decadenza della famiglia Medici attraverso i suoi componenti, Florenz 1982
- Grassi, Luigi Considerazioni intorno al „Polittico Quaratesi“, in: Paragone, 2, 1951, S. 23–30
- Gregori, Mina Uffizien und Palazzo Pitti. Die Gemäldesammlungen von Florenz, München 1994
- Gregory, Heather Palla Strozzi's patronage and pre-Medicean Florence, in: Patronage, art, and society in Renaissance Italy, hg. von Francis William Kent / Patricia Simons, Oxford 1987, S. 201–220
- Grimm, Claus Alte Bilderrahmen. Epochen, Typen, München 1978
- Grohn, Hans Werner Die italienischen Gemälde. Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Landesgalerie, Hannover 1995
- Gualdi Sabatini, Fausta Giovanni di Pietro detto Lo Spagna, Spoleto 1984
- Guidi, Fabrizio Per una nuova cronologia di Giovanni di Marco, in: Paragone, 19, 1968, S. 27–46
- Guidi, Fabrizio Ancora su Giovanni di Marco, in: Paragone, 21, 1970, S. 11–15
- Guldan, Ernst Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv, Graz / Köln 1966
- Haack, David J. Content and Controversy in Choir and Convent Images of St. Francis of Assisi. 1300–1450, Ph.D diss., Syracuse University 1999, Ann Arbor 1999
- Hager, Hellmut Die Anfänge des italienischen Altarbildes, München 1962 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, 17)
- Hall, Marcia B. The tramezzo in Santa Croce, Florence, reconstructed, in: The Art Bulletin, 56, 1974, S. 325–341
- Hall, Marcia B. The ponte in S. Maria Novella. The problem of the rood screen in Italy, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 37, 1974, S. 157–173
- Hall, Marcia B. The Italian rood screen: Some implications for liturgy and function, in: Essays presented to Myron P. Gilmore, hg. von Sergio Bertelli / Gloria Ramakus, Florenz 1978, Bd. 2, S. 213–218
- 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. Savonarola's preaching and the patronage of art, in: Christianity and the Renaissance. Image and religious imagination in the Quattrocento, hg. von Timothy Verdon / John Henderson, Syracuse, N.Y. 1990, S. 493–522
- Hatfield, Rab The compagnia de' Magi, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 33, 1970, S. 107–144
- Hatfield, Rab Botticelli's Uffizi „Adoration“. A study in pictorial content, Princeton, N.J. 1976
- Henderson, John Penitence and the laity in fifteenth-century Florence, in: Christianity and the Renaissance. Image and religious imagination in the Quattrocento, hg. von Timothy Verdon / John Henderson, Syracuse, N.Y. 1990, S. 229–249
- Henderson, John Piety and charity in late medieval Florence, Oxford 1994
- Henderson, John / Joannides, Paul A Franciscan triptych by Fra Angelico, in: Arte cristiana 79, 1991, S. 3–6
- Heublein, Brigitte Der „verkannte“ Joseph. Zur mittelalterlichen Ikonographie des Heiligen im deutschen und niederländischen Kulturraum, Diss. Universität Bochum 1998, Weimar 1998
- Höger, Annegret Studien zur Entstehung der Familienkapelle und zu Familienkapellen und -altären des Trecento in Florentiner Kirchen, Diss. Universität Bonn 1976, Bonn 1976
- Hoeniger, Cathleen The Renovation of paintings in Tuscany 1250–1500, Cambridge / New York 1995
- Hoff, Ursula / Devapriam, Emma European paintings before 1800 in the National Gallery of Victoria, hg. von Dana Rowan, Melbourne 1995
- Hollingsworth, Mary Patronage in Renaissance Italy from 1400 to the early 16th Century, London 1994
- Holmes, Megan Fra Filippo Lippi. The Carmelite painter, New Haven / London, 1999
- Holmes, Megan Giovanni Benci's Patronage of the Nunnery, Le Murate, in: Art, memory, and family in Renaissance Florence, hg. von Giovanni Ciappelli / Patricia Lee Rubin, Cambridge 2000, S. 114–134
- Holst, Christian von Florentiner Gemälde und Zeichnungen 1480-1580, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 15, 1971, S. 43–46
- Holst, Christian von Francesco Granacci, München 1974
- Hood, William Fra Angelico at San Marco, New Haven / London 1993

- Hood, William Creating Memory. Monumental painting and cultural definition, in: *Language and images of Renaissance Italy*, hg. von Alison Brown, Oxford 1995, S. 157–169
- Hope, Charles Altarpieces and the requirements of patrons, in: *Christianity and the Renaissance. Image and religious imagination in the Quattrocento*, hg. von Timothy Verdon / John Henderson, Syracuse, N.Y. 1990
- Horne, Herbert P. La tavola d'altare delle Convertite dipinta da Sandro Botticelli, in: *Rassegna d'Arte Antica e Moderna*, 13, 1913, S. 147–154
- Humfrey, Peter / Kemp, Martin (Hg.) *The Altarpiece in the Renaissance*, Cambridge / New York 1990
- Humfrey, Peter Il dipinto d'altare nel Quattrocento, in: *La Pittura in Italia. Il Quattrocento*, hg. von Federico Zeri, Mailand 1987, Bd. 2, S. 538–550
- Jacobsen, Werner Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance, Habil.-Schr. Freie Universität Berlin 1993, München / Berlin 2001 (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, 4)
- Jansen, Katherine Ludwig *The Making of the Magdalene. Preaching and popular devotion in the later middle ages*, Princeton, N.J. 1999
- Joannides, Paul Fra Angelico. Two Annunciations, in: *Arte cristiana*, 77, 1989, S. 303–308
- Joannides, Paul *Masaccio and Masolino. A complete catalogue*, London 1993
- Jones, Roger Palla Strozzi e la sagrestia di Santa Trinità, in: *Rivista d'Arte*, 37, 1984, S. 9–106
- Kaftal, George *St. Dominic in early Tuscan painting*, Oxford 1948
- Kaftal, George *Iconography of the saints in Tuscan painting*, Florenz 1952
- Kanter, Laurence B. Giorgio di Andrea di Bartolo, in: *Arte cristiana*, 74, 1986, S. 15–28
- Kanter, Laurence B. Some late altarpieces by Luca Signorelli, in: *Studi di Storia dell'Arte*, 2, 1991, S. 85–102
- Kanter, Lawrence B. *Italian paintings in the Museum of Fine Arts Boston*, Boston, 1994
- Kecks, Ronald G. *Domenico Ghirlandaio. Catalogo completo*, Florenz 1995
- Kecks, Ronald G. *Domenico Ghirlandaio und die Malerei der Florentiner Renaissance*, München / Berlin 2000

- Kemp, Martin Der Blick hinter die Bilder. Text und Kunst in der italienischen Renaissance, Köln 1997
- Kemp, Wolfgang Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto, München 1996
- Kent, Dale Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance. The Patron's Œuvre, New Haven / London 2000
- Kent, Francis William Household and lineage in Renaissance Florence. The family life of the Capponi, Ginori, and Rucellai, Princeton, N.J. 1977
- Kiel, Hanna (Hg.) Il Museo del Bigallo a Firenze, Mailand 1977
- Kirschbaum, Engelbert (Hg.) Lexikon der christlichen Ikonographie, 8 Bde., Rom / Freiburg 1968–1976
- Kleeman, Eva C. / Willner, Saskia G. Museum Boymans-van Beuningen. Italiaanse schilderijen, italian paintings. 1300–1500, Rotterdam 1993
- Klesse, Brigitte Der Meister des Hochaltars von S. Martino a Mensola, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 8, 1957, S. 247–252
- Kocks, Dirk Die Stifterdarstellungen in der italienischen Malerei des 13.–15. Jahrhunderts, Diss. (masch.) Universität Köln 1971, Köln 1971
- Krems, Eva-Bettina Raffaels „Marienkrönung“ im Vatikan, Frankfurt 1996
- Kreytenberg, Gert Image and frame. Remarks on Orcagna's Pala Strozzi, in: The Burlington Magazine, 134, 1992, S. 634–638
- Kreytenberg, Gert Orcagna. Andrea di Cione. Ein universeller Künstler der Gotik in Florenz, Mainz 2000
- Krüger, Klaus Bildandacht und Bergeinsamkeit. Der Eremit als Rollenspiel in der städtischen Gesellschaft, in: Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder, hg. von Hans Belting / Dieter Blume, München 1989, S. 187–200
- Krüger, Klaus Selbstdarstellung im Konflikt. Zur Repräsentation der Bettelorden im Medium der Kunst, in: Die Repräsentation der Gruppen. Texte, Bilder, Objekte, hg. von Otto Gerhard Oexle / Andrea von Hülsen-Esch, Göttingen 1998, S. 127–186
- Kühnel, Harry Sinn und Motivation mittelalterlicher Stiftungen, in: Mittelalterliche Kultur und religiöse Stiftung im Spätmittelalter, Wien 1990, S. 5–12
- Küppers, Paul Erich Die Tafelbilder des Domenico Ghirlandaio, Straßburg 1916

- Kustodieva, Tatyana K. The Hermitage catalogue of Western European painting. Italian painting. Thirteenth to sixteenth centuries, Moskau / Florenz 1994
- Lachi, Chiara Il Maestro della Natività di Castello, Pisa 1995
- Laclotte, Michel Avignon Musée du Petit Palais. Peinture Italienne, Paris 1976
- Laclotte, Michel Une prédelle de Pietro di Giovanni d'Ambrogio, in: Paragone, 419-23, 1985, S. 107–112
- Ladis, Andrew Taddeo Gaddi. Critical reappraisal and catalogue raisonné, Columbia, London 1982
- Langedijk, Klara The portraits of the Medici. 15th–18th centuries, Bd. 2, Florenz 1983
- Lapucci, Roberta Dai conventi soppressi ai Musei di Berlino. Storia di otto tavole fiorentine del XV e XVI secolo, in: Paragone, 41, 487, 1990, S. 76–81
- Laskin Jr., Myron Franciabigio's altar-piece of St. Nicholas of Tolentino in Santo Spirito, Florence, in: Festschrift Ulrich Middeldorf, hg. von Antje Kosegarten / Peter Tigler, Berlin 1968, S. 276–280
- Lecchini Giovannoni, Simona Alessandro Allori, Turin 1991
- Lee, Sheran E. (Hg.) The Cleveland Museum of Art. European paintings before 1500, Cambridge 1974
- Lesnick, Daniel R. Civic preaching in the early Renaissance. Giovanni Dominici's Florentine sermons, in: Christianity and the Renaissance. Image and religious imagination in the Quattrocento, hg. von Timothy Verdon / John Henderson, Syracuse, N.Y. 1990, S. 208–228
- Levin, William R. Advertising charity in the Trecento: The public decorations of the Misericordia in Florence, in: Studies in Iconography, 17, 1996, S. 215–309
- Levin, William R. A lost fresco cycle by Nardo and Jacopo di Cione at the Misericordia in Florence, in: The Burlington Magazine, 141, 1999, S. 75–80
- Lexikon des Mittelalters 10 Bde., Stuttgart, Weimar 1980–1999
- Lightbown, Ronald William Sandro Botticelli, 2 Bde., London 1978
- Lillie, Amanda Giovanni di Cosimo and the Villa Medici at Fiesole, in: Piero de' Medici „il Gottoso“ (1416–1469). Kunst im Dienste der Mediceer, hg. von Andreas Beyer / Bruce Boucher, Berlin 1993, S. 189–205

- Lillie, Amanda The patronage of villa chapels and oratories near Florence. A typology of private religion, in: *With and without the Medici. Studies in Tuscan art and patronage 1434-1530*, hg. von Eckart Marchand / Alison Wright, Ashgate 1998, S. 19–46
- Lisner, Margrit Andrea Sansovino und die Sakramentskapelle der Corbinelli mit Notizen zum alten Chor von Santo Spirito in Florenz, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 50, 1987, S. 207–274
- Locher, Hubert Das gerahmte Altarbild im Umkreis Brunelleschis. Zum Realitätscharakter des Renaissance-Retabels, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 56, 1993, S. 487–507
- Locher, Hubert Raffael und das Altarbild der Renaissance: Die „Pala Baglioni“ als Kunstwerk im sakralen Kontext, Diss. Universität Bern 1992, Berlin 1994
- Lotti, Dilvo San Miniato. Vita di un' antica città, Genova 1981
- Loyrette, Henri Une source pour la reconstruction du polyptyque d'Ugolino da Siena à Santa Croce, in: *Paragone*, 343, 1978, S. 15–23
- Luchs, Alison Stained glass above Renaissance altars. Figural windows in Italian church architecture from Brunelleschi to Bramante, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 48, 1985, S. 177–224
- Lunghi, Elvio Il presepe di Greccio nella pittura Italiana dei secoli XIII–XV, in: *Atti. Accademia Properziana del Subasio*, Serie 7, Nr. 1, 1996 (1999), S. 109–135
- Lunghi, Elvio Benozzo Gozzoli a Montefalco, Assisi 1997
- Maetzke, Anna Maria (Hg.) Il Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna in Arezzo, Florenz 1987
- Maetzke, Anna Maria Il Museo Diocesano di Cortona, Florenz 1992
- Maetzke, Anna Maria / Galoppi Nappini, D. Il Museo Civico di Sansepolcro, Florenz 1988
- Mancini, Girolamo Cortona, Montecchio Vesponi e Castiglione Fiorentino, Bergamo 1909
- Mandel, Gabriele Botticelli. L'opera completa, Mailand 1967
- Manni, Roberto / Andreoni, Andreina / Kumar, Francesca Annunciazione Cavalcanti. Donatello. Firenze, Chiesa di Santa Croce. Schede di restauro, in: *OPD Restauro*, 7, 1995, S. 185–192
- Mannini, Maria Pia Il Museo Civico di Prato. Le collezioni d'arte, Florenz 1990
- Mannini, Pia / Fagioli, Marco Filippo Lippi. Catalogo completo, Florenz 1997

- Marabottini, Alessandro Giovanni da Milano, Florenz 1950
- Marchand, Eckart / Wright, Alison (Hg.) With and without the Medici. Studies in Tuscan art and patronage 1434–1530, Cambridge 1998
- Marchini, Giuseppe / Micheletti, Emma (Hg.) La Chiesa di Santa Trinità a Firenze, Florenz 1987
- Marcucci, Luisa Gallerie Nazionali di Firenze. I dipinti Toscani del secolo XIV, Rom 1965
- Markowsky, Barbara Eine Gruppe bemalter Paliotti in Florenz und der Toskana und ihre textilen Vorbilder, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 17, 1973, S. 105–140
- Martindale, Andrew Simone Martini, Oxford 1988
- Matchette, Ann The Compagnia della Purificazione e di San Zanobi in Florence. A reconstruction of its residence at San Marco, 1440-1506, in: Confraternities and the visual arts in Renaissance Italy. Ritual, spectacle, image, hg. von Barbara Wisch / Diane Cole Ahl, Cambridge 2000, S. 74–101
- Maurer, Emil Vom Ziborium zum Triumphbogen. Skizzen zu einer Ikonologie des frühen Bilderrahmens, in: Architektur und Sprache, hg. von Carlpeter Braegger, München 1982, S. 191–215
- McKillop, Susan Regan Franciabigio, Berkley/Los Angeles/London 1974
- Medicus Gealt, Adelheid Lorenzo di Niccolò, Ph.D diss. Indiana University, Bloomington, Ind. 1979, Ann Arbor 1979
- Meisen, Karl Nikolauskult und Nikolausbrauch im Abendlande. Eine kultgeographisch-volkskundliche Untersuchung, Düsseldorf 1931
- Meiss, Millard Painting in Florence and Siena after the Black Death, Princeton, N.J. 1951
- Meiss, Millard Scholarship and penitence in the early Renaissance. The images of St. Jerome, in: Pantheon, 32, 1974, S. 134–140
- Mencherini, P. Saturnino Santa Croce di Firenze. Memorie e Documenti, Florenz 1929
- Meoni, Lucia San Felice in Piazza a Firenze, Florenz 1993
- Merzenich, Christoph Carpentry and painting in Florentine altarpieces of the first half of the 15th century, in: Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome, 55, 1996, S. 111–148

- Merzenich, Christoph Filippo Lippi. Ein Altarwerk für Ser Michele di Fruosino und die Verkündigung in San Lorenzo zu Florenz, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 41, 1997, S. 68–91
- Merzenich, Christoph Vom Schreinerwerk zum Gemälde. Florentiner Altarwerke der ersten Hälfte des Quattrocento. Eine Untersuchung zu Konstruktion, Material und Rahmenform, Diss. Technische Universität Berlin, Berlin 1995, Berlin 2001
- Meyer zur Capellen, Jürg Raffael in Florenz, München 1996
- Meyer zur Capellen, Jürg Raphael. A critical catalogue of his paintings, Bd. 1, The beginnings in Umbria and Florence ca. 1500–1508, Landshut 2001
- Micheletti, Emma L'opera completa di Gentile da Fabriano, Mailand 1976
- Miller, Julia Isabel Major Florentine altarpieces from 1430 to 1450, Ph.D diss. Columbia University, New York 1983, Ann Arbor 1983
- Miller, Julia Isabel Medici patronage and the iconography of the San Marco Altarpiece, in: *Studies in Iconography*, 11, 1987, S. 1–13
- Mognetti, Elisabeth Peintures Italiennes, in: Georges de Loÿe / Elisabeth Mognetti / Dominique Thiébaud, Avignon. Musée du Petit Palais, Paris 1983
- Monti, Raffaele Andrea del Sarto, Mailand 1965
- Morante, Elsa L'opera completa dell'Angelico, Mailand 1970
- Morolli, Gabriele (Hg.) Michelozzo. Scultore e Architetto (1396–1472), Florenz 1998
- Muller, Norman E. Reflections on Ugolino di Nerio's Santa Croce polyptych, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 57, 1994, S. 45–74
- Nagel, Alexander Michelangelo, Raphael and the altarpiece tradition, Ph.D diss. Harvard University, Cambridge, Mass. 1993, Ann Arbor 1996
- Natali, Antonio Andrea del Sarto. Maestro della „Maniera moderna“, Mailand 1998
- Neri Lusanna, Enrica Un ciclo di affreschi domenicani e l'attività tarda di Pietro di Miniato, in: *Arte cristiana*, 73, 1985, S. 301–314
- Nessi, Silvestro Benozzo Gozzoli a Montefalco, Assisi 1997
- Nikolenko, Lada Francesco Ubertini called Il Bacchiacca, New York 1966
- Nuttall, Paula „La tavele Sinte Barberen“: new documents for Cosimo Rosselli and Giuliano da Maiano, in: *The Burlington Magazine*, 127, 1985, S. 367–369

- Oexle, Otto Gerhard Memoria und Memorialbild, in: Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des literarischen Gedenkens im Mittelalter, hg. von Karl Schmid und Joachim Wollasch, München 1984, S. 384–440
- Offner, Richard / Steinweg, Klara/ Boskovits, Miklòs/ Gregori, Mina A critical and historical Corpus of Florentine painting, Berlin 1930–1991
- Ohly, Friedrich Bemerkungen eines Philologen zur Memoria, in: Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des literarischen Gedenkens im Mittelalter, hg. von Karl Schmid / Joachim Wollasch, München 1984, S. 9–68
- Orlandi, Stefano O.P. Beato Angelico, Florenz 1964
- Os, Henk van / Prakken, Marian The florentine paintings in Holland 1300–1500, Maarssen 1974
- Os, Henk van Marias Demut und Verherrlichung in der sienesischen Malerei, 1300–1450, 's-Gravenhage 1969
- Os, Henk van The earliest altarpieces of St. Francis, in: Francesco d'Assisi nella Storia. Secoli XIII–XV, hg. von Servus Gieben, Rom 1983, S. 333–338
- Os, Henk van Siense altarpieces 1215–1460. Form, content, function, Bd. 1, 1215–1344, Groningen 1984
- Os, Henk van Siense altarpieces 1215–1460. Form, content, function, Bd. 2, 1344–1460, Groningen 1990
- Os, Henk van Studies in early Tuscan painting, London 1992
- Paatz, Walter und Elisabeth Die Kirchen von Florenz. Ein kunstgeschichtliches Handbuch, Frankfurt 1940–1954
- Pacciani, Riccardo Testimonianze per l'edificazione della basilica di San Lorenzo a Firenze, 1421–1442, in: Prospettiva, 75-76, 1994, S. 85–99
- Padoa Rizzo, Anna Benozzo Gozzoli pittore Fiorentino, Florenz 1972
- Padoa Rizzo, Anna Per Francesco Botticini, in: Antichita Viva, 15, 1976, S. 3–19
- Padoa Rizzo, Anna Sul polittico della Cappella Ardinghelli in Santa Trinita di Giovanni Toscani, in: Antichita Viva, 21, 1982, S. 5–10
- Padoa Rizzo, Anna; Frosinini, Cecilia Stefano d'Antonio di Vanni (1405–1483): opere e documenti, in: Antichita Viva, 23, 1984, S. 5–26
- Padoa Rizzo, Anna La capella della Compagnia di Santa Barbara della „Nazione Tedesca“ alla Santissima Annunziata di Firenze nel secolo XV.

- Cosimo Rosselli e la sua „impresa“ artistica, in: *Antichita Viva*, 26, 1987, S. 3–16
- Padoa Rizzo, Anna Agnolo di Donnino. Nuovi documenti, le fonti e la possibile identificazione con il Maestro di Santo Spirito, in: *Rivista d'Arte*, 40, 1989, S. 125–168
- Padoa Rizzo Indagine sulle botteghe di pittura del '400 in Toscana. Il Maestro di Santo Spirito e il Del Mazziere: una conferma, in: *Erba d'Arno*, 46, 1991, S. 54–63
- Padoa Rizzo, Anna Benozzo Gozzoli. Catalogo completo dei dipinti, Florenz 1992
- Padoa Rizzo, Anna Sulla tavola di Canneto di Neri di Bicci, in: *Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato*, 74, 1993, S. 71–79
- 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*, hg. von Miklós Boskovits, Mailand 1994, S. 64–69
- Padoa Rizzo, Anna Ancora sulla Madonna di Piazza, in: *I Medici, il Verrocchio e Pistoia. Storia e restauro di due capolavori nella cattedrale di S. Zeno*, hg. von Franca Falletti, Livorno 1996, S. 67–74
- Padoa Rizzo, Anna Iconografia di San Giovanni Gualberto. La Pittura in Toscana, Vallombrosa 2002
- Padovani, Serena Un contributo alla cultura Padovana del primo Rinascimento: Giovan Francesco da Rimini, in: *Paragone*, 22, 257, 1971
- Panofsky, Erwin „Imago Pietatis“. Ein Beitrag zur Geschichte des „Schmerzensmanns“ und der „Maria Mediatrix“, in: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1927, S. 261–308
- Paoletti, John T. The Strozzi Altarpiece reconsidered, in: *Memorie Domenicane*, N.S. 20, 1989, S. 279–300
- Paoletti, John T. Fraternal Piety and Family Power: The Artistic Patronage of Cosimo and Lorenzo de' Medici, in: *Cosimo „il Vecchio“ de' Medici. Essays in commemoration of the 600th anniversary of Cosimo de' Medici's birth*, hg. von Francis Ames-Lewis, Oxford 1992, S. 195–219
- Paolucci, Antonio Il Museo della Collegiata di S. Andrea in Empoli, Florenz 1985
- Paolucci, Antonio La Pinacoteca di Volterra, Florenz 1989
- Parronchi, Alessandro L'altare di San Nicola da Tolentino del Franciabigio, in: *Commentari*, N.S. 22, 1971, S. 24–35

- Patz, Kristine Zum Begriff der „Historie“ in L. B. Albertis „De Pictura“. in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 49, 1986, S. 296–287
- Perosa, Alessandro in: Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone, Bd. 2, A florentine patrician and his palace, London 1981, S. 99–152
- Pietrangeli, Carlo Die Gemälde des Vatikan, München 1996
- Pigler, Andor Museum der Bildenden Künste. Szépművészeti Múzeum Budapest. Katalog der Galerie Alter Meister, Bd. 1, Budapest 1967
- Pincelli, Anna Monasteri e Conventi del territorio aretino, Florenz 2000
- Pini, Serena Il Museo Diocesano di Arezzo, Montepulciano 1997
- Ploeg, Kees van der Art and architecture and liturgy. Siena cathedral in the Middle Ages, Groningen 1993
- Ploeg, Kees van der Form as function, function as form. Some recent trends in the study of Italian art and architecture of the Middle Ages and the Renaissance, in: Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome, 55, 1996, S. 1–17
- Podhradsky, Gerhard Lexikon der Liturgie. Mit Ergänzungen aufgrund der Dekrete des II. Vatikanischen Konzils, Innsbruck / Wien / München 1962
- Poeschke, Joachim Donatello. Figur und Quadro, München 1980
- Poeschke, Joachim Die Skulptur der Renaissance in Italien, Bd. 1: Donatello und seine Zeit, München 1990
- Poggi, Giovanni Della tavola di Francesco di Giovanni Botticini per la Compagnia di S. Andrea d'Empoli, in: Rivista d'Arte, 3, 1905, S. 258–264
- Poggi, Giovanni / Supino, Iginio Benvenuto / Ricci, Corrado La compagnia del Bigallo, in: Rivista d'Arte, 2, 1904, S. 202–244
- Pons, Nicoletta Antologia di Artsisti. Una predella e altre cose di Jacopo del Sellaio, in: Paragone, Jg. 41, (N. S. Nr. 23) Nr. 487, 1990, S. 46–51
- Pope-Hennessy, John Fra Angelico, London 1974
- Potterton, Homan Illustrated Summary Catalogue of Paintings. National Gallery of Ireland, Dublin 1981
- Preiser, Arno Entstehen und Entwicklung der Predella in der Italienischen Malerei, Diss. Universität Würzburg 1972, Hildesheim 1973

- Procacci, Ugo L'incendio della Chiesa del Carmine del 1771, in: Rivista d'Arte, 14, 1932, S. 141–232
- Procacci, Ugo Opere sconosciute d'arte toscana, 1, in: Rivista d'Arte, 14, 1932, S. 341–353
- Procacci, Ugo La Galleria dell'Accademia, Florenz, 1951
- Pujmanová, Olga Andrea di Giusto in the National Gallery in Prague, in: Bulletin of the National Gallery in Prague 1, 1991, S. 6–10
- Quinterio, Francesco Giuliano da Maiano „grandissimo domestico“, Rom 1996
- Quinterio, Francesco Un tempio per la repubblica. La Chiesa dei SS. Maria, Matteo e dello Spirito Santo in Firenze. Dal primo nucleo duecentesco al progetto Brunelleschiano, in: Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura, 15–20, 1990-1992, S. 305–316
- Ragghianti, Carlo L. Filippino Lippi a Lucca. L'Altare Magrini. Nuovi problemi e nuove soluzioni, in: Critica d'Arte, 7, 1960, S. 1–56
- Ragusa, Isa L'autore delle Meditationes Vitae Christi secondo il codice ms. ital. 115 della Bibliothèque Nationale di Parigi, in: Arte medievale Ser.2, 11.1997 (1999) No. 1/2, S. 145–150
- Raspini, Giuseppe San Martino a Mensola. La chiesa, il museo, il monastero, Florenz 1977
- Réau, Louis Iconographie de l'art chrétien, 8 Bde., Paris 1955–1959
- Renner, Stefanie Die Darstellung der Verkündigung an Maria in der florentinischen Malerei. Von Andrea Orcagna (1346) bis Lorenzo Monaco(1425), Diss. Universität Bonn 1995, Bonn 1996
- Repetti, Emanuele Dizionario geografico, fisico, storico della Toscana, Florenz 1833–1846 (Nachdruck Rom 1963)
- Rice, Eugene F. Saint Jerome in the Renaissance, Baltimore / London 1985
- Roani Villani, Roberta / Latini, Luigi (Hg.) San Miniato. Immagini e documenti del patrimonio civico della città, Ospedaletto (Pisa) 1998
- Roberts, Perry Lee Masolino da Panicale, Oxford 1993
- Rosenauer, Artur Donatello, Mailand 1993
- Roselli, Piero / Superchi, Orietta L'edificazione della basilica di San Lorenzo. Una vicenda di importanza urbanistica, Florenz 1980
- Rowlands, Eliot W. Italian paintings 1300–1800. The Collections of the Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City 1996

- Rubin, Patricia Il contributo di Raffaello allo sviluppo della pala d'altare rinascimentale, in: *Arte cristiana*, 78, 1990, S. 169–182
- Rubinstein, Nicolai „Reformation“ und Ordensreform in italienischen Stadtrepubliken und Signorien, in: *Reformbemühungen und Observanzbestrebungen im spätmittelalterlichen Ordenswesen*, hg. von Kaspar Elm, Berlin 1989, S.521–538
- Rubinstein, Nicolai Lay patronage and observant reform in fifteenth-century Florence, in: *Christianity and the Renaissance. Image and religious imagination in the Quattrocento*, hg. von Timothy Verdon / John Henderson, Syracuse, N.Y. 1990, S. 63–82
- Ruda, Jeffrey A 1434 Building Programme for San Lorenzo, in: *The Burlington Magazine*, 70, 1978, S. 358–361
- Ruda, Jeffrey Style and Patronage in the 1440s: Two altarpieces of the Coronation of the Virgin by Filippo Lippi, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 28, 1984, S. 363–384
- Ruda, Jeffrey Fra Filippo Lippi. Life and Work with a complete catalogue, London / New York 1993
- Russo, Daniel Saint Jérôme en Italie. Étude d'iconographie et de spiritualité (XIII^e - XV^e siècle), Paris / Rom 1987
- Russoli, Franco (Hg.) La Raccolta Berenson, Mailand 1962
- Saalman, Howard San Lorenzo: the 1434 chapel project, in: *The Burlington Magazine*, 70, 1978, S. 361–364
- Salmi, Mario Il Beato Angelico, Spoleto 1958
- Salmi, Mario Civiltà artistica della terra aretina, Novara 1971
- Salvini, Roberto Lo sviluppo stilistico di Giovanni dal Ponte, in: *Atti e Memorie della R. Accademia Petrarca*, N.S. 16, 1934
- Salvini, Roberto The Frescoes in the „altana“ of the Rucellai Palace, in: *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, Bd. 2, A Florentine Patrician and his Palace, London 1981, S. 241–252
- Salvini, Roberto / Traverso, Leone Predelle dal '200 al '500, Florenz 1959
- Salzer, Anselm Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters, Darmstadt 1967
- Sandri, Lucia (Hg.) Gli Innocenti a Firenze nei secoli. Un ospedale, un archivio, una città, Florenz 1996

- Santi, Bruno Dalle ricordanze di Neri di Bicci, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa: Classe di lettere e filosofia*, ser.3, III, 1, 1973, S. 169–188
- Santi, Bruno Giulio da Maiano e Neri di Bicci. Due botteghe quattrocentesche in collaborazione, in: *Giuliano e la bottega dei da Maiano*, hg. von Daniela Lamberini / Marcello Lotti / Roberto Lundardi, Florenz 1994, S. 143–147
- Santi, Bruno / Mannini, Maria Pia (Hg.) Due anni di Restauro a Prato nell'attività del Museo Civico e della Soprintendenza, Florenz 1989
- Santi, Francesco Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia. Dipinti, sculture e oggetti d'arte di età romanica e gotica, Rom 1969
- Santi, Francesco Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti, sculture, oggetti dei secoli XV e XVI, Rom 1985
- Santi, Francesco Santità Agostiniana nel Sec. XIV, in: *Per corporalia ad incorporalia. Spiritualità, agiografia, iconografia e architettura nel medioevo agostiniano*, hg.vom Centro Studi „Agostino Trapè“, Tolentino 2000, S. 113–122
- Scalia, Fiorenza Contributi all'Angelico. Nuovi documenti per il ciborio di San Domenico di Fiesole, in: *Critica d'Arte*, 55, 1990, S. 34–40
- Scarpellini, Pietro Perugino, Mailand 1984
- Scharf, Alfred Bacchiacca. A new contribution, in: *The Burlington Magazine*, 70, 1937, S. 60–66
- Schedler, Uta Giovanni di Bicci, Filippo Brunelleschi und der Bau von S. Lorenzo in Florenz, in: *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 44, 1993, S. 47–71
- Schiferl, Ellen Corporate identity and equality. Confraternity members in Italian paintings, c. 1340–1510, in: *Source*, 8, 1989, S. 12–18
- Schiferl, Ellen Italian confraternity art contracts. Group consciousness and corporate patronage, 1400–1525, in: *Crossing the boundaries. Christian piety and the arts in Italian Medieval and Renaissance confraternities*, hg. von Konrad Eisenbichler, Kalamzoo, Mich. 1991, S. 121–140
- Schiferl, Ellen Caritas and the iconography of Italian confraternity art, in: *Studies in Iconography*, 14, 1995, S. 207–246
- Schiller, Gertrud Ikonographie der christlichen Kunst, 5 Bde., Gütersloh 1966–1991

- Schmidt, Victor M. Brunelleschi e il problema della tavola d'altare, in: L'altare, la struttura, l'immagine, l'azione liturgica, hg. von Miklòs Boskovits, in: *Arte cristiana*, 80, 1992, S. 451–461
- Scott, Curtis R. (Hg.) *Paintings from Europe and the Americas in the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia 1994
- Sebregondi, Ludovica Religious furnishings and devotional objects in Renaissance Florentine confraternities, in: *Crossing the boundaries. Christian piety and the arts in Italian Medieval and Renaissance confraternities*, hg. von Konrad Eisenbichler, Kalamzoo, Mich. 1991, S. 141–160
- Sebregondi, Ludovica La soppressione delle confraternite fiorentine: la dispersione di un patrimonio, le possibilità residue della sua salvaguardia, in: *Confraternite, chiese e società*, hg. von Liana Bertoldi Lenoci, Fasano 1994, S. 457–501
- Shapley, Fern Rusk A predella panel by Benozzo Gozzoli, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 39, 1952, S. 77–88
- Shapley, Fern Rusk *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian schools XIII–XV centuries*, London / New York 1966
- Shapley, Fern Rusk *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian Schools XV–XVI centuries*, London / New York 1968
- Shearman, John *Andrea del Sarto*, Oxford 1965
- Shearman, John *The early Italian pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge 1983
- Shearman, John *Only connect... Art and Spectator in the Italian Renaissance*, Washington 1992
- Shell, Curtis Francesco d'Antonio and Masaccio, in: *The Art Bulletin*, 47, 1965, S. 465–469
- Silla, Chiara (Hg.) *L'altare Segni*, Florenz 1999
- Slepian, Marcie Freedman *Merchant ideology in the Renaissance. Guild hall decoration in Florence, Siena and Perugia*, Ph.D diss Yale University, New Haven, Conn. 1987, Ann Arbor 1988
- Söll, Georg *Maria in der Geschichte von Theologie und Frömmigkeit*, in: *Handbuch der Marienkunde*, hg. von Wolfgang Beinert / Heinrich Petri, Regensburg 1984, S. 93–190
- Spike, John T. *Masaccio*, New York / London / Paris 1995
- Spike, John T. *Fra Angelico*, München 1997

- Steiner, Wendy Pictures of romance. Form against context in painting and literature, Chicago / London, 1988
- Stinger, Charles L. Humanism and the Church Fathers. Ambrogio Traversari (1386–1439) and Christian antiquity in the Italian Renaissance, Albany, N.Y. 1977
- Strehlke, Carl Brandon Fra Angelico at San Marco by William Hood, Book Review, in: The Burlington Magazine, 135, 1993, S. 634–636
- Strehlke, Carl Brandon Fra Angelico and early Florentine Renaissance painting in the G. Johnson Collection at the Philadelphia Museum of Art, in: Philadelphia Museum of Art Bulletin, 88, 1993, S. 5–26
- Strehlke, Carl Brandon Angelico, Mailand 1998
- Strehlke, Carl Brandon Italian Paintings 1250–1450 in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 2004
- Stubblebine, James H. Duccio di Buoninsegna and his school, Princeton, N.J. 1979
- Suida, Wilhelm Two unpublished paintings by Gentile da Fabriano, in: Art Quarterly, 3, 1940, S. 348–352
- Tabani, Ornella / Vadalà, Maria San Salvi e la Storia del Movimento Vallombrosano (XI–XVI), Florenz 1982
- Taylor-Mitchell, Laurie Botticelli's San Barnaba Altarpiece. Guild patronage in a Florentine context, in: The search for a patron in the Middle Ages and the Renaissance, hg. von David G. Wilkins / Rebecca L. Wilkins, New York 1996, S. 115–135
- Tellenbach, Gerd Die historische Dimension der liturgischen commemoratio im Mittelalter, in: Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter, hg. von Karl Schmid / Joachim Wollasch, München 1984, S. 200–214
- Tempesti, Anna Forlani (Hg.) Altari e immagini nello spazio ecclesiale. Progetti e realizzazioni fra Firenze e Bologna nell'età della controriforma, Florenz 1996
- Teubner, Hans Zur Entwicklung der Saalkirche in der Florentiner Frührenaissance, Diss. Universität Heidelberg 1975, Heidelberg 1975
- Teubner, Hans San Marco in Florenz. Umbauten vor 1500. Ein Beitrag zum Werk des Michelozzo, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 23, 1979, S. 239–258
- Thiel, Pieter J. J, van All the Paintings in the Rijksmuseum in Amsterdam, Amsterdam 1976

- Thiem, Christel / Thiem, Gunther Andrea di Cosimo Feltrini und die Grotteskendekoration der Hochrenaissance, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 24, 1961, S. 1–39
- Thomas, Anabel Neri di Bicci, Francesco Botticini and the Augustinians, in: *Arte cristiana*, 81, 1993, S. 23–34
- Thomas, Anabel The painter's practice in Renaissance Tuscany, Cambridge 1995
- Thomas, Anabel Neri di Bicci's „Young St. John the Baptist going in the desert“: a predella reconnected to its panel: in: *Apollo*, 143, 1996, S. 3–7
- Thomas, Anabel A new date for Neri di Bicci's S. Giovannino dei Cavalieri „Coronation of the Virgin“, in: *The Burlington Magazine*, 89, 1997, S. 103–106
- Thomas, Anabel Neri di Bicci's Assumption of the Virgin for S. Trinità, Florence. Squaring the pyramid, in: *Apollo*, 146, 1997, S. 42–51
- Tollo, Roberto / Bisacci, Elena (Hg.) San Nicola da Tolentino e le Marche. Culto e arte, Tolentino 1999
- Toritti, Piero La Pinacoteca Nazionale di Siena. I Dipinti, Genova 1990
- Torselli, Giorgio La Galleria Doria, Rom 1969
- Traeger, Jörg Renaissance und Religion. Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels, München 1997
- Tresidder, Warren Lorenzo Ghiberti and the frame of Gentile da Fabriano's Adoration of the Magi, in: *Source*, 14, 1994, H. 4, S. 8–13
- Trexler, Richard C. Synodal law in Florence and Fiesole, 1306–1518, Rom 1971
- Trexler, Richard C. Church and Community 1200–1600. Studies in the History of Florence and New Spain, Rom 1987
- Trexler, Richard C. The spiritual power. Republican Florence under interdict, Leiden 1974, S. 126–132
- Trimpi, Erica „Johannem Baptistam Hieronymo aequalem et non maiorem“: a predella for Mariotto di Giovanni's Placidi altar-piece, in: *The Burlington Magazine*, 75, 1983, S. 457–466
- Uccelli, Giovan Battista Il Convento di S. Giusto alle Mura e i Gesuati. Aggiungonsi i capitoli della loro Regola, Florenz 1865
- Venturini, Lisa Qualche novità e alcune considerazioni su due tavole ghirlandaiesche, in: *Paragone*, 41, 1990, S. 67–76
- Venturini, Lisa Francesco Botticini, Florenz 1994

- Venturini, Lisa Riflessioni sulla pala ghirlandaiesca di Rimini, in: Domenico Ghirlandaio 1449–1494, hg. von Wolfram Prinz / Max Seidel, Florenz 1996, S. 154–164
- Venturini, Lisa Restauri quattrocenteschi. Neri di Bicci and Domenico Ghirlandaio, in: Kermes, 19, 1994, S. 28–34
- Verdon, Timothy La piazza e la carità. Gli istituti di aiuto fraterno intorno al Duomo, in: Alla riscoperta di Piazza del Duomo, 6: I Tesori di Piazza del Duomo, Florenz 1997
- Vincke, Kristin Die Heimsuchung. Marienikonographie in der italienischen Kunst bis 1600, Diss. Universität Frankfurt am Main 1995, Köln 1997
- Volpe, Carlo Per il completamento dell'altare di San Lorenzo del Maestro del Bambino Vispo, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 17, 1973, S. 347–360
- Volpe, Carlo Un polittico integrato di Spinello Aretino e alcune osservazioni su Maso, in: Paragone, 349-51, 1979, S. 29–38
- Vos, Rik / Os, Henk van The birth of panel painting. Early Italian panel painting in Dutch collections, s' Gravenhage 1989
- Waadenoijen, Jeanne van The altarpiece of Corpus Domini in Urbino reinterpreted, in: Arte cristiana, 79, 1991, S. 90–98
- Wackernagel, Martin Der Lebensraum der Künstler in der Florentinischen Renaissance. Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt, Leipzig 1938
- Wagner, Christoph Farbe und Metapher. Die Entstehung einer neuzeitlichen Bildmetaphorik in der vorrömischen Malerei Raphaels, Diss. Universität Saarbrücken, 1993, Berlin 1999
- Warnke, Martin Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock; in : Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, 19, 1968, S. 61–102
- Weissman, Ronald F. E. Sacred Florence. Humanist preaching and lay patronage in Renaissance Florence, in: Christianity and the Renaissance. Image and religious imagination in the Quattrocento, hg. von Timothy Verdon / Henderson, John, Syracuse, N.Y. 1990, S. 250–271
- Welzel, Barbara Abendmahlsaltäre vor der Reformation, Diss. Freie Universität Berlin 1989, Berlin 1991
- Werner, Eva Friederike Das italienische Altarbild vom Trecento bis zum Cinquecento. Untersuchungen zur Thematik italienischer Altargemälde, Diss. Universität München 1971, Augsburg 1971

- Wiebel, Christiane Askese und Endlichkeitsdemut in der italienischen Renaissance. Ikonologische Studien zum Bild des heiligen Hieronymus, Diss.Universität Marburg 1985, Weinheim 1988
- Wille, Friederike Orcagnas Pala Strozzi in Santa Maria Novella, in: Pratum Romanum. Richard Krautheimer zum 100. Geburtstag, hg. von Renate L. Colella / Meredith J. Gill / Lawrence A. Jenkens / Petra Lamers, Wiesbaden 1997, S. 364–381
- Williamson, Beth The „Cloisters Double Intercession“. The Virgin as co-redemptrix, in: Apollo, 152, 2000, S. 48–54
- Wohl, Hellmut The paintings of Domenico Veneziano, ca. 1410–1461, Oxford 1980
- Wohl, Hellmut Narrative decorum in a '400 predella, in: Decorum in Renaissance narrative art, hg. von Francis Ames-Lewis / Anka Bedmarek, London 1992, S. 35–43
- Wohlmuth, Josef (Hg.) Dekrete der ökumenischen Konzilien, Bd. 2, Konzilien des Mittelalters. vom ersten Laterankonzil (1123) bis zum fünften Laterankonzil (1512–1517), Paderborn 2000
- Zaloscer, Hilde Versuch einer Phänomenologie des Rahmens, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunst Wissenschaft, 19, 1974, S. 189–224
- Zeri, Federico Una precisazione su Bicci di Lorenzo, in: Paragone, 9, Nr. 104, 1958, S. 67–71
- Zeri, Federico Raffaello Botticini, in: Gazette des Beaux-Arts, 77, 1968, S. 159–170
- Zeri, Federico Italian paintings in the Walters Art Gallery, Bd. 1, Baltimore 1976
- Zeri, Federico / Gardner, Elizabeth E. The Metropolitan Museum of Art. Italian paintings. A catalogue of the collection. Florentine school, New York 1971
- Zeri, Federico / Natale, Mauro / Mottola Molfini, Alessandra Dipinti Toscani e oggetti d'arte dalla Collezione Vittorio Cini, Vincenza 1984