

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Die Landschaftsdarstellung bei Fra Angelico

Verfasserin

Yvonne Sitter

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, im August 2007

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A315
Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte
Betreuer: Dr. Hans Aurenhammer

*„Der höchste Lohn für unsere Bemühungen ist nicht das,
was wir dafür bekommen,
sondern das, was wir dadurch werden.“*

John Ruskin (1819-1900)

Danksagungen

Ich möchte mich besonders bei meiner Familie bedanken, die mir nicht nur durch finanzielle Unterstützung mein Studium ermöglicht hat, sondern auch immer an mich glaubte.

Weiters gilt mein Dank meinen Freunden, die mir immer hilfreich zur Seite standen.

Vielen Dank auch meinem Betreuer Dr. Hans Aurenhammer, der trotz seiner Gastprofessur in Dresden immer Zeit gefunden hat mir in schwierigen Fragen beratend zur Seite zu stehen.

Zudem möchte ich mich bei meinen Korrekturlesern herzlichst bedanken.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Die Darstellung der Verkündigung bei Fra Angelico	7
2.1. Die Darstellung der Verkündigung im Quattrocento	8
2.2. Die Verkündigung von Cortona	10
2.3. Die Prado Verkündigung.....	11
2.4. Die Verkündigung im Klostergang von San Marco in Florenz	12
3. Die Predellen des Verkündigungsaltares von Cortona	14
3.1. Die Heimsuchung	14
3.2. Marientod	18
4. Das Altarbild für Santa Trinita – Die Kreuzabnahme	22
4.1. Gentile da Fabriano – Anbetung der Könige	23
5. Die Predellen des Altars von San Marco	28
5.1.1. Der Besessene Lysias (Abb. 19)	29
5.1.2. Die Enthauptung der Brüder (Abb. 20).....	30
5.1.3. Die Grablegung (Abb. 22).....	31
6. Der Freskenzyklus in den Zellen von San Marco in Florenz	33
6.1. Östliches Dormitorium – Die Zellen der Priester.....	35
6.1.1. Zelle 1: Noli me tangere (Abb. 24)	36
6.1.2. Zelle 2: Die Beweinung Christi (Abb. 25)	38
6.1.3. Zelle 5: Die Geburt Christi (Abb. 28)	40
6.2. Östliches Dormitorium – Die Zellen der Kleriker	40
6.2.1. Zelle 24 – Die Taufe Christi (Abb. 29)	40
6.3. Nördliches Dormitorium – Die Zellen mit den Darstellungen von Episoden aus dem Leben Christi	42
6.3.1. Zelle 32A: Die Versuchung Christi (Abb. 32)	42
6.3.2. Zelle 34: Christus am Ölberg (Abb. 33).....	43
6.3.3. Zelle 39: Die Doppelzelle Cosimo de’ Medicis (Abb. 34)	44
6.4. Berater für das Freskenprogramm.....	45
7. Fra Angelico in Rom	47
7.1. Aufträge unter Papst Eugen IV.	47
7.2. Aufträge unter Papst Nikolaus V.	47
7.2.1. Die Kapelle für Papst Nikolaus V. – Die Cappella Niccolina	48
8. Der Tondo mit der Anbetung der Könige	51
8.1. Fra Filippo Lippi	54
9. Schlussbetrachtung	55
10. Literaturverzeichnis	58
11. Abbildungen	61
12. Abbildungsnachweis	83

1. Einleitung

„Seine Gewohnheit war, das was er gemalt hatte, nie zu verbessern oder zu überarbeiten, sondern stets zu lassen, wie es aufs erstmalig geworden war, weil er meinte, so habe Gott es gewollt. Einige sagen, Fra Giovanni habe nie den Pinsel in die Hand genommen, ohne vorher gebetet zu haben, und nie ein Cruzifix gemalt, ohne daß ihm die Thränen über die Wangen strömten; [...]“¹

Guido di Piero, so Fra Angelicos bürgerlicher Name, trat im Alter von 20 Jahren zusammen mit seinem Bruder Benedetto in das Kloster San Domenico in Fiesole ein und erhielt den Namen Fra Giovanni. Dem Predigerorden ist es wohl auch zu verdanken, dass er in der Lage war sich an theologischen Fragen zu beteiligen.

Meine Arbeit befasst sich überwiegend mit der Landschaftsdarstellung bei Fra Angelico. Im Quattrocento besinnt man sich wieder auf die Antike in der man der Darstellung von Landschaft sowie einer Nachahmung der Natur große Bedeutung schenkte. Wichtig ist jedoch, dass es sich um eine idealisierte, reglementierte Natur handelt, in die sich der Künstler als Erfinder selbst einbringt und mit dem Betrachter in einen Dialog tritt.

Die Verherrlichung von Landschaft, Pflanzen und Tieren findet im 1. Kapitel der Genesis ihre Rechtfertigung. Gott schuf Wasser und Erde, Licht und Finsternis, Tiere und Pflanzen und „sah, dass es gut war“. Und er erweckte den „Menschen ihm zu Bilde“. Die Natur ist also eine Schöpfung Gottes. Diesen Zugang fand auch Fra Angelico in seinen Bildern. Wolfgang Bader schrieb in seiner Monografie über den Künstler: „Was er gelebt hat, bracht sein Pinsel an die Wand und auf die Tafel. Seine innere Quelle hatte der Dominikaner in der Betrachtung der göttlichen Worte und Taten. Was er wie einen Schatz im Herzen trug, fand seinen Ausdruck in der Sprache, die er am besten beherrschte: in der Sprache der Bilder, der Farben, der Malerei.“²

Die Entstehung der Landschaft in der europäischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts ist eines der spannendsten Themen der Kunstgeschichte. Wichtig in diesem Zusammenhang ist

¹ Vasari 1550/1568, Bd. II, S.517 (Zitiert nach John T. SPIKE, *Fra Angelico*, Hirmer Verlag, München 1997, S.11)

² Wolfgang BADER, *Fra Angelico, Einblicke in Leben und Werk*, München 2005, S. 28. (im Weiteren zitiert als Bader, 2005)

die Konstruktion des Raumes.³ Die Künstler entwickelten mehrerer Lösungen, die sich jedoch im Wesentlichen in zwei Hauptrichtungen unterteilen lassen. Die erste Lösung, welche hauptsächlich in Italien angewandt wurde, bestand darin, dass der Künstler danach strebte „hinter den handelnden Gestalten so viel Raumwirkung wie irgendwie möglich zu erzeugen. Er baute dabei weiterhin auf das Bühnenmodell, bei dem der angenommene Betrachter gegenüber der Bühne geradeaus schaut.“⁴ Das bedeutet, dass der Horizont sehr niedrig gehalten wurde. Probleme ergaben sich, wenn der Künstler kompliziertere Handlungen darstellen wollte, denn dafür war zu wenig Platz innerhalb des Bildes. „Um dieses Problem zu lösen, malte man häufig hinter die Figuren im Vordergrund eine hoch emporragende architektonische Konstruktion, oder man ließ einen Hang ansteigen, wodurch der Betrachter sich gleichsam in derselben Ebene wie die ‚agierenden‘ Personen befindet und die Landschaft dahinter wie die Bühne eines Amphitheaters aufragt.“⁵ Nördlich der Alpen entstand zeitgleich eine andere Möglichkeit den Bildraum zu vergrößern. Für diese Künstler war der landschaftliche Raum Ausgangspunkt der Betrachtung. Man entschied sich nicht für eine „dreidimensionale Durchbrechung der Bildfläche, sondern ging von ihrer Zweidimensionalität aus.“⁶ Der Erdboden wurde hochgeklappt und die Figuren neben- und übereinander dargestellt.

Meine Arbeit soll aufzeigen, wie Fra Angelico begann, sich von den trecentesken Formen zu lösen und dadurch neue Formen der Darstellung von Landschaft entwickelte. Anfang des 15. Jahrhunderts war Giotto di Bondone mit seinen Fresken in der Arenakapelle in Padua noch das Maß aller Dinge, und jeder versuchte, ihn auf seine Art und Weise zu kopieren.

Themenschwerpunkt meiner Arbeit werden demnach jene Werke Fra Angelicos sein, welche sich explizit mit Landschaft und deren Wiedergabe auseinandersetzen. Beginnend mit den frühesten Bildern soll in chronologischer Reihenfolge eine stilistische Entwicklung aufgezeigt werden. Im Zuge dessen werden des Öfteren Vergleiche mit anderen Künstlern, die zur selben Zeit tätig waren, gezogen werden, um Fra Angelicos Sonderstellung im Bereich der naturgetreuen Wiedergabe von Landschaften aufzeigen zu können.

Die große Wende in der Kunst vollzog sich mit der „Erfindung“ der Perspektive. Mit dem Architekten Filippo Brunelleschi begann die perspektivische Wiedergabe in der Malerei.

³ Eine detaillierte Analyse findet sich in dem Aufsatz von Boudewijn BAKKER, „Die Eroberung des Horizonts – Die Gebrüder Limburg und die gemalte Landschaft“ in: Rob DÜCKERS, Bakker Boudewijn, u.a., *Die Brüder van Limburg, Glanzvolles Mittelalter – Die Handschriften der Gebrüder Limburg*, Stuttgart 2005, S. 191-209. (im Weiteren zitiert als Boudewijn,2005)

⁴ Ebenda, S. 192.

⁵ Ebenda, S. 194.

⁶ Ebenda, S. 194.

Brunelleschi stellte am Beginn des 15. Jahrhunderts Versuche an, wie man auf einer zweidimensionalen Fläche einen dreidimensionalen Raum mit der dazugehörigen Tiefe abbilden kann. Aufgrund dieser Versuche erfand er die mathematische Konstruktion des zentralperspektivischen Bildes und legte damit den Grundstein für eine mathematische Betrachtung der wahrgenommenen Welt. Diese Konstruktion ermöglichte dem Künstler den Bildraum zu organisieren. Brunelleschi ging es jedoch dabei nicht um die Richtigkeit der Darstellung, sondern vielmehr um die Harmonie und Schönheit. Damit wird durch die Zentralperspektive ein Prinzip thematisiert, das bis heute in den Wissenschaften ein wichtiges Prinzip geblieben ist. Schönheit und Stimmigkeit der Theorien.

Masaccio wandte im Jahr 1425 diese Theorie Brunelleschis in seinem Fresko mit der Darstellung des *Zinsgroschens* in der Brancacci Kapelle in der Kirche Santa Maria del Carmine in Florenz an. Das Fresko gilt bis heute als ein frühes Beispiel einer einheitlich angewandten Zentralperspektive.

Die kunstgeschichtliche Forschung befasst sich mit dem Thema der Landschaftsdarstellung in der Kunst nur sporadisch, es gibt nur wenig Literatur, die sich explizit mit Landschaftsmalerei in der ersten Hälfte des Quattrocento befasst.

Zu den frühesten Arbeiten zum Thema Landschaftsdarstellung in der Florentiner Kunst des 15. Jahrhunderts gehört Wolfgang Kallabs Analyse über „Die toscanische Landschaftsmalerei im XIV. und XV. Jahrhundert, ihre Entstehung und Entwicklung“.⁷ In diesem Artikel befasst sich der Autor mit der spätantiken bis zur neuzeitlichen Landschaftsmalerei. Besonderes Augenmerk legt er dabei auf die in der Landschaftsmalerei vertretenen Formen und Typen. Kallab fand heraus, dass der Grundtyp der toskanischen Landschaftsgestaltung, die Felslandschaft, von der Antike herkommt und dort zuerst entwickelt wurde. Die byzantinische Malerei griff in der Folge diese Felslandschaft auf und vermittelte sie an das Abendland weiter. Die Grundgestaltung dieses Felsschemas besteht aus scharfkantig abgetreppten Blöcken mit schrägen, hellen Oberflächen und dunklen Schattenwänden, die von vertikalen Schroffen durchzogen sind. Dieses Felsschema wurde bis in das Florentiner Quattrocento überliefert und von den Künstlern der beginnenden Renaissance weitestgehend modifiziert.

Auch der Autor Johannes Guthmann anerkannte in seiner Abhandlung über „Die toskanische Landschaftsmalerei von Giotto bis Raffael“ die Bedeutung der byzantinischen Felslandschaft

⁷ Wolfgang KALLAB, „Die toscanische Landschaftsmalerei im XIV. und XV. Jahrhundert. Ihre Entstehung und Entwicklung“, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Wien XXI 1900, S. 1-90.

für die Florentiner Maler des 15. Jahrhunderts.⁸ Bei den Betrachtungen Wolfgang Kallabs und Johannes Guthmanns kommt jedoch die Differenzierung einzelner Vegetationsformen und die Untersuchung ihrer traditionellen Entwicklungslinien zu knapp.

Neben den Betrachtungen zu den Landschaftsformen der Florentiner Landschaftsdarstellungen im 15. Jahrhundert ist die Literatur besonders auf die Raumdarstellung eingegangen.

Wolfgang Kallab und Johannes Guthmann beschäftigen sich unter anderen am Beispiel Masaccios mit den Darstellungsqualitäten, die anhand der Perspektive für die Landschaftsdarstellung möglich werden.

Vor allem in der jüngeren Literatur, und hier im Speziellen bei Matthias Eberle⁹, steht bei der Betrachtung der Landschaftsdarstellungen der ersten Hälfte des Quattrocento die perspektivische Sicht der Wirklichkeit im Vordergrund.

Tatsache ist, dass in den vorliegenden Publikationen die künstlerischen Mittel, die zu einer Raumdarstellung in der Malerei führten sehr sporadisch behandelt worden.

Eine weitere Fragestellung, die in der Literatur zu wenig besprochen wird, gilt der Entwicklung der illusionistischen Darstellungsweise innerhalb der Landschaftsgestaltung. In den bereits erwähnten Publikationen werden einzelne Darstellungsprinzipien zwar erwähnt, werden aber nicht näher hinterfragt.

Abgesehen von den wenigen Abhandlungen über die Landschaftsdarstellung der Frührenaissance wird auch Fra Angelico in der Literatur nur vereinzelt behandelt. Nur wenige Monographien wurden bis heute über diesen Ausnahmekünstler der beginnenden Renaissance verfasst.

Giulio Carlo Argan war einer der Ersten, die sich mit der Kunst Fra Angelicos vertraut machte und ihm eine „biographisch-kritische Studie“ widmete.¹⁰ Er stützt sich in seiner Monographie über den Künstler auf die Viten Vasaris und bietet eine Analyse der wichtigsten Werke Fra Angelicos an, die jedoch noch sehr kurz ausfallen und zum Teil aus heutiger Sicht in Bezug auf Datierungen falsch erscheinen. Dieses Problem der unterschiedlichen Datierung von Werken Fra Angelicos begegnet dem Leser in fast jedem Buch über Fra Angelico.

⁸ Johannes GUTHMANN, *Die toskanische Landschaftsmalerei von Giotto bis Raffael*, Leipzig 1902.

⁹ Matthias EBERLE, *Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei*, Gießen 1980.

¹⁰ Giulio Carol ARGAN, *Fra Angelico. Biographisch-kritische Studie*, Skira, o.O. 1955. (im Weiteren zitiert als Argan, 1955).

Ein Standardwerk in der Fra Angelico Forschung ist eine Monographie von John Pope-Hennessy.¹¹ Er liefert einen detaillierten Überblick über Fra Angelicos Leben und dessen Werke. Eine inhaltliche vergleichbare Monographie wurde von Kunibert Bering verfasst.¹² Auch er behandelt die wichtigsten Werke Fra Angelicos, versucht jedoch, sie mit anderen Werken zu vergleichen und geht auch auf die Frage der illusionistischen Wiedergabe ein.

Ein Standardwerk in der San Marco Forschung ist ein Buch von William Hood, das sich ausschließlich mit den Fresken des Klosters in Florenz auseinandersetzt.¹³ Vor dieser Publikation wurden die Fresken des Klosters in der Literatur weitestgehend ignoriert. Hood analysiert in seinem Buch die damals neu restaurierten Fresken basierend auf dem Hintergrund der beginnenden Renaissance. Er veranschaulicht überdies auch Fra Angelicos Einsatz von Farbe und die Technik des Künstlers. Die Publikation ist eine wertvolle Studie über den Dominikanerorden und seine Lehren, sowie über die Künstler der damaligen Zeit.

Zwei Jahre nach William Hoods Publikation befasste sich Georges Didi-Huberman ebenfalls mit den Fresken des Klosters San Marco in Florenz.¹⁴ Seinen eigenen Worten gemäß ist das Buch die Folge einer Überraschung, und zwar „derjenigen, eines Tages in einem Gang des Klosters von S. Marco in Florenz zwei oder drei erstaunliche, im Quattrocento gemalte Dinge vorgefunden zu haben.“¹⁵ Diese „zwei oder drei Dinge“, denen der Autor begegnet war und die bisher keinem Historiker aufgefallen seien, könnten auf den ersten Blick in der Tat nur als nebensächliche Einzelheiten erscheinen. Die Entdeckungen Didi-Hubermans werden in meiner Arbeit näher analysiert und zum Teil auch weitergeführt werden.

Wenige Jahre nach Didi-Hubermans Publikation über das Kloster San Marco, stellte John T. Spike in seiner Monographie über Fra Angelico neue Datierungsvorschläge vor und gab das gesamte Werk Fra Angelicos in einer neuen chronologischen Reihenfolge wieder.¹⁶ Mit dem Werkkatalog, der sich im Anhang befindet und alle Werke des Künstlers abbildet und einzeln kommentiert, stellt John T. Spike erstmals eine Gesamtübersicht über Fra Angelicos Oeuvre dar, die aufzeigt, welchen Stellenwert der Künstler in der Frührenaissance gehabt haben musste.

¹¹ John POPE-HENNESSY, *Angelico*, Firenze 1981. (im Weiteren zitiert als Pope-Hennessy, 1981)

¹² Kunibert BERING, *Angelico. Mittelalterlicher Mystiker oder Maler der Renaissance?*, Die Blaue Erle, Essen 1984. (im Weiteren zitiert als Bering, 1984).

¹³ William HOOD, *Fra Angelico at San Marco*, Yale University Press, New Haven 1993. (im Weiteren zitiert als Hood, 1993).

¹⁴ Georges DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*, Wilhelm Fink Verlag, München 1995.

¹⁵ Ebenda, S. 9.

¹⁶ John T. SPIKE, *Fra Angelico*, Hirmer Verlag, München 1997. (im Weiteren zitiert als Spike, 1997).

Das Problem, welches sich im Zuge meiner Recherchen ergab, ist, dass sich nur wenige Autoren explizit mit Landschaftsdarstellungen bei Fra Angelico auseinandersetzen. Meist wird nur in wenigen Sätzen auf diese Thematik eingegangen. Konträr verhält sich diese Tatsache in Bezug auf Aufsätze über den Künstler. Hier wird vermehrt auf Landschaftsdarstellungen eingegangen. Hervorzuheben sind vor allem der Aufsatz von Anneke de Vries¹⁷ über den Altar von Fiesole, sowie ein Aufsatz über Fra Angelico als Erzähler von Ulrich Christoffel.¹⁸ Eine sehr interessante Studie über die Fresken von San Marco verfasste Magnolia Scudieri.¹⁹

Es erscheint mir darüber hinaus wichtig, Bezüge zur niederländischen Malerei zu ziehen um aufzuzeigen, wie die flämische Malerei Landschaft darstellte. Deswegen werden einige Werke Fra Angelicos mit den niederländischen Künstlern verglichen. Vor allem die Stundenbücher, die Anfang des 15. Jahrhunderts entstanden, zeigen ein hohes Maß an Naturalismus. In diesem Zusammenhang sind vor allem die Publikationen von Otto Pächt²⁰, Eberhard König²¹ und Raymond Cazelles²² von großer Bedeutung. Alle drei Bücher geben einen Einblick in die niederländische Malerei. Eine explizite Auseinandersetzung mit den Stundenbüchern des Duc de Berry sowie den Brüdern Limburg findet sich in dem Ausstellungskatalog von Rob Dückers.²³

Ziel der Arbeit soll es sein, Fra Angelicos Zugang zur Landschaft und deren Wiedergabe in der Malerei zu skizzieren. Dabei werden die Werke des Künstlers einer Analyse unterzogen, die sich vor allem damit auseinandersetzen wird, wie sich Fra Angelico im Laufe seiner Karriere als Künstler weiterentwickelte. Dabei werden immer wieder Bezüge zu Zeitgenossen Fra Angelicos sowie zum Trecento und zur niederländischen Malerei gemacht werden, die Unterschiede oder auch Ähnlichkeiten aufzeigen sollen.

¹⁷ Anneke de VRIES, "A velvet revolution: Fra Angelico's high altarpiece for San Domenico in Fiesole", in: *Yale University Press*, New Haven 2005, S. 59-64.

¹⁸ Ulrich CHRISTOFFEL, „Fra Angelico als Erzähler“, in: *Die Kunst und das schöne Heim* 51.1953, o.O, 1953, S. 241-244.

¹⁹ Magnolia SCUDIERI, „The frescoes by Fra Angelico at San Marco“, in: *Yale University Press*, New Haven 2005, S. 177-189.

²⁰ Otto PÄCHT, *Van Eyck – Die Begründer der Altniederländischen Malerei*, München 1989. (im Weiteren zitiert als Pächt, 1989)

²¹ Eberhard KÖNIG, *Die Belles Heures des Duc de Berry, Sternstunden der Buchkunst*, Theiss, Stuttgart 2004. (im Weiteren zitiert als König, 2004)

²² Raymond CAZELLES, Johann Rathofer, *Das Stundenbuch des Duc de Berry, Les Tres Riches Heures*, Hirmer Verlag, München 1988, S. 80. (im Weiteren zitiert als Cazelles, 1988)

²³ Rob DÜCKERS, Bakker Boudewijn, u.a., *Die Brüder van Limburg, Glanzvolles Mittelalter – Die Handschriften der Gebrüder Limburg*, Stuttgart 2005.

2. Die Darstellung der Verkündigung bei Fra Angelico

Die Verkündigung an Maria war in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein sehr beliebtes Thema der Florentiner Maler. Auch in Fra Angelicos Oeuvre begegnet man sehr oft Verkündigungsdarstellungen. Zu den Frühwerken des Meisters zählen die beiden Verkündigungsaltäre von Fiesole und Cortona.

Wesentlichen Einfluss auf Fra Angelicos Frühwerke übte der Maler Masolino aus. Dieser stellte um 1429 zwei Gemälde mit Verkündigungsdarstellungen fertig, welche von Fra Angelico in seinen beiden Verkündigungsaltären rezipiert wurden.

Beide Verkündigungen Masolinos befinden sich heute in der National Gallery of Art in Washington. Jene *Verkündigung*, welche für die Kirche San Niccoló oltrarno in Florenz (Abb. 1) ausgeführt wurde, gilt als Hauptwerk Masolinos. Er wendet darin „alle ihm zur Verfügung stehenden perspektivischen Mittel an, um den Betrachter unmittelbar in den Raum, der Maria umgibt, einzubeziehen.“²⁴

In der Datierung der beiden Altäre sind sich die Kunsthistoriker bis heute uneinig. Die ältere Literatur geht davon aus, dass der *Altar von Cortona* (Abb. 2) später entstanden sein muss als der Altar von *Fiesole* (Abb. 3). Kunibert Bering zum Beispiel datierte die *Cortona Verkündigung* auf 1432-34, den Altar von Fiesole hingegen auf 1430-31.²⁵ Der Autor erklärt dies zum Beispiel damit, dass die Heimsuchungsdarstellung in der Predella des Altares von Fiesole wahrscheinlich noch auf Masaccio und Masolino zurückgreift, in der Darstellung derselben Thematik im Altar von Cortona scheint Fra Angelico jedoch schon seinen eigenen Stil gefunden zu haben.²⁶

Die jüngere Literatur sieht dies jedoch anders. John T. Spike zum Beispiel vertritt die Meinung, dass aufgrund der schwachen Farbgebung und der wenig individuellen Gesichtstypen in den Hauptbildern der Verkündigung, die in Fra Angelicos Gemälden hauptsächlich in der Zeit zwischen 1429 und 1433 zu finden sind, eindeutig Cortona früher zu datieren ist als Fiesole. Man „spürt [bei der Cortona Verkündigung, Anm. d. Verf.] Fra Angelicos Unerfahrenheit mit den neuen Entwicklungen der Perspektive“. Es wirke alles viel

²⁴ Spike, 1997 (siehe Anm. 16), S. 37f.

²⁵ Kunibert BERING, *Fra Angelico, Mittelalterlicher Mystiker oder Maler der Renaissance?*, Die Blaue Erle, Essen 1984, S. 42-51 (im Weiteren zitiert als Bering, 1984)

²⁶ Ebenda, S. 42-51

einfacher als im Altarbild von Fiesole.²⁷ Demzufolge datierte er den früheren Altar von Cortona auf 1430-31 und jenen von Fiesole auf 1433-34.

Beide Altäre zeigen im Hauptbild eine Darstellung der Verkündigung die sich laut Spike sehr an Fra Angelicos Vorbild Masolino da Panicale anlehnt.²⁸ Dafür spricht, dass sich Fra Angelico vor allem in seiner ersten Verkündigungsdarstellung noch sehr an Masolinos Gestaltungsprinzipien orientiert und architektonische Bildelemente übernimmt.

Am auffälligsten ist der Vergleich mit dem Fresko der *Heilung des Lahmen und Auferweckung der Tabitha* (Abb. 4), welches Masolino für die Brancacci- Kapelle in Florenz schuf. Die Szene spielt auf einer Straße die zu einem Platz im Hintergrund des Freskos führt.²⁹ Im Vergleich zur Verkündigung Fra Angelicos sieht man, dass der Künstler wiederum architektonische Elemente, respektive die nach hinten fluchtenden Loggiaarchitektur im linken Vordergrund, zu übernehmen scheint.

Fra Angelico löst sich jedoch sehr bald von seinem Vorbild Masolino. Im Folgenden sollen nun, nach einer kurzen allgemeinen Erläuterung, in chronologischer Reihenfolge ausgewählte Verkündigungsdarstellungen näher betrachtet werden.

2.1. Die Darstellung der Verkündigung im Quattrocento

Die Wiedergabe der Verkündigung an Maria gehört seit dem Beginn des 14. Jahrhunderts zu den beliebtesten und häufigsten Darstellungen in der Kunst. Für die bildliche Darstellung war nicht nur die im Evangelium des Lukas erwähnte Verkündigung an Maria von Bedeutung, auch das Protoevangelium des Jacobus, welches zu den apokryphen Texten zählt, war wegen seiner Schilderungen der Verkündigung, für die Künstler des Spätmittelalters und der beginnenden Renaissance wichtig.³⁰

²⁷ SPIKE, 1997 (Siehe Anm. 16), S.37

²⁸ Ebenda, S.37

²⁹ Eine sehr genaue Analyse findet sich bei: Werner JACOBSEN, „Die Konstruktion der Perspektive bei Masaccio und Masolino in der Brancaccikapelle“, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 21 (1986), S. 80-86 (im Weiteren zitiert als Jacobsen, 1986).

³⁰ Vgl. Gert DUWE, *Der Wandel in der Darstellung der Verkündigung an Maria vom Trecento zum Quattrocento*, Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main 1988, S. 19. (im Weiteren zitiert als Duwe, 1988)

Das Evangelium des Lukas, 1, 26-38:

„Und im sechsten Monat wurde der Engel Gabriel von Gott gesandt in eine Stadt in Galiläa, die heißt Nazareth, zu einer Jungfrau, die vertraut war einem Mann mit Namen Josef vom Hause David; und die Jungfrau hieß Maria. Und der Engel kam zu ihr hinein und sprach: Sei gegrüßt, du Begnadete! Der Herr ist mit dir! Sie aber erschrak über die Rede und dachte: Welch ein Gruß ist das? Und der Engel sprach zu ihr: Fürchte dich nicht, Maria, du hast Gnade bei Gott gefunden. Siehe, du wirst schwanger werden und einen Sohn gebären, und du sollst ihm den Namen Jesus geben. Der wird groß sein und Sohn des Höchsten genannt werden; und Gott der Herr wird ihm den Thron seines Vaters David geben, und er wird König sein über das Haus Jakob in Ewigkeit, und sein Reich wird kein Ende haben.“

Die zweite Quelle ist das Protoevangelium des Jakobus. Es ist eine bildhafte, lebendige Beschreibung der Verkündigung an Maria, die vor allem zwei Geschehnisse beinhaltet – das Spinnen am Tempelvorhang und die Begebenheit am Brunnen:

„Es wurde aber eine Beratung der Priester gehalten. Sie sprachen: ‚Lasset uns einen Vorhang machen für den Tempel des Herren.‘ Der Priester sagte: ‚Rufet mir unbefleckte Jungfrauen aus dem Stamme Davids.‘ [...] Man führte sie alle in den Tempel des Herren; und der Priester sagte: ‚Loset als, wer das Hyazinthblaue und das Scharlachrote und den echten Purpur spinnen soll!‘ Maria erloschte den echten Purpur und das Scharlachrote, und sie nahm es und ging in ihr Haus. [...] Maria aber nahm das Scharlachrote und spann. Und sie nahm den Krug und ging hinaus, um Wasser zu schöpfen. Siehe da ertönte eine Stimme: ‚Freue dich, Begnadete, der Herr ist mit dir, du Gesegnete unter den Frauen.‘ Sie blickte umher nach rechts und nach links woher die Stimme komme, und zitternd ging sie in ihr Haus. Sie stellte den Krug hin, nahm den Purpur, ließ sich auf ihrem Sitz nieder und spann ihn. [...]“³¹

Aufgrund der bildhaften Erzählung im Protoevangelium des Jakobus wird in der Malerei sehr oft Bezug darauf genommen. Die Erzählung des Lukasevangeliums ließ jedoch wenige Anregungen für die bildliche Wiedergabe zu.

Doch bei der Frage wo das Geschehen stattfindet, gibt es in beiden Evangelien keine näheren Auskünfte, nur einen Anhaltspunkt im Lukasevangelium, „dass der Engel von Gott nach Galiläa in eine Stadt namens Nazareth zu einer Jungfrau gesandt wurde.“³²

Frühe Darstellungen der Verkündigung fanden in einem „neutralen“ Raum statt. Nichts soll die Verkündigung der heiligen Botschaft stören. Erst nach und nach kamen Attribute hinzu. Der Engel erhielt als Überbringer der Botschaft die Lilie als Symbol für die reine, jungfräuliche Liebe. Maria wurde gelegentlich als Königin dargestellt. Ihr Diadem war Sinnbild der göttlichen Auserwähltheit. Diese Attribute waren aber immer Ausdruck einer

³¹ DUWE, 1988 (Siehe Anm. 30), S. 21.

³² Ebenda, S. 39.

heiligen Handlung beziehungsweise eines heiligen Vorgangs.³³ Erst im ausgehenden Trecento wurde die Verkündigung in einem „realen“ Raum dargestellt. Für die Künstler des beginnenden Quattrocento gewann die Wiedergabe von Architektur und Landschaft immer mehr an Bedeutung.

2.2. Die Verkündigung von Cortona

Schauplatz der *Verkündigung* (Abb. 2) ist eine zweiseitig geöffnete Loggia, Maria und der Engel Gabriel werden durch eine Säule getrennt. Der Engel, der gerade im Begriff ist, sich vor Maria niederzuknien, verbindet zwei Szenen miteinander, die Verkündigung und die Vertreibung aus dem Paradies. Diese wird im linken, oberen Teil auf einer Art Anhöhe gezeigt. Zwischen diesen beiden Szenen befindet sich ein Garten, ein Zaun scheint die beiden Schauplätze voneinander zu trennen. Die Verkündigung und die Vertreibung stehen in einem engen Bezug zueinander. Die Folgen des Sündenfalls werden durch die Fleischwerdung Christi wieder aufgehoben.³⁴ Hinter der Loggia, direkt am Zaun, steht eine Palme. Symbolisch gesehen steht die Palme für „den Gerechten“, basierend auf den Psalm 92,12 „Der Gerechte wird grünen wie ein Palmenbaum“. Die Palme kann aber auch auf das Paradies hinweisen. In der *Verkündigung* Fra Angelicos hat die Palme beide Funktionen. Zum einen weist sie auf den Gerechten (Christus) hin, zum anderen auf das Paradies.

Farben spielen in der *Verkündigung* Fra Angelicos eine große Rolle, vor allem die Farbe Rot. In dem Altargemälde findet man diese Farbe im Eingang zum Paradies, den Blumen im Garten, in der Kleidung Marias, sowie in den im Nebenraum der Loggia hängenden Vorhang. Es ist mit großer Wahrscheinlichkeit der purpurfarbene Vorhang, den Maria gesponnen hat, somit entsteht hier wieder ein Bezug zum Protoevangelium. Auch der Umschlag des Buches, welches bei Maria auf dem Schoß liegt, ist rot. Ein Interpretationsansatz wäre, dass die Erbsünde, die durch die Vertreibung aus dem Paradies entstand und die Menschen von Gott trennte, durch die Verkündigung an Maria, die wiederum durch das „Los“ auserwählt wurde einen purpurnen Vorhang zu spinnen, aufgehoben wird.

Fra Angelico ging es in der *Cortona Verkündigung* nicht so sehr um die mathematische Konstruktion von Architektur und Landschaft, sondern um eine symbolische Darstellung der Aufhebung der Erbsünde durch die Verkündigung der Geburt Christi.

³³ DUWE, 1988 (Siehe Anm. 30), S. 36.

³⁴ Ebenda S. 149.

2.3. Die Prado Verkündigung

Ähnlich gestaltet sich der Bildaufbau der *Prado Verkündigung* (Abb. 3). Im Gemälde sieht man rechts wiederum eine Loggia, mit Verkündigungsszene, links die Vertreibung aus dem Paradies. Diesmal gibt es aber keine Trennung zwischen den beiden Szenen. Adam und Eva schreiten im linken Bildrand aus dem Paradies und gleichsam aus der Altartafel, über ihnen ein Engel und die Hand Gottes, die den beiden Vertriebenen den Weg weisen. Das Paradies wird als blühender Garten mit Gräsern, Pflanzen, Bäumen und Früchten dargestellt. Vor dem Paar liegen drei Äpfel als Symbol für die Erbsünde und der Versuchung, hinter ihnen eine Palme als Hinweis auf das Paradies.

Der Strahl, der von der Hand Gottes ausgeht, bildet eine Bilddiagonale. Der Heilige Geist, symbolisch dargestellt durch eine Taube, wird durch diesen Strahl von der Hand Gottes zu Maria geleitet. Diese sitzt wiederum in demütiger Geste mit aufgeschlagener Bibel auf einem Thron.³⁵

Die *Prado Verkündigung* ist nicht mehr nur symbolhafte Darstellung. In diesem Altargemälde geht Fra Angelico weiter. Durch noch intensivere Farbgebung wirkt die Natur viel ausdrucksvoller als in der *Cortona Verkündigung*. Der Einsatz von Licht und architektonischen Elementen gewinnt immer mehr an Bedeutung. Die Darstellung des Paradieses gilt als eine der schönsten Naturnachahmungen Fra Angelicos.

Die stilistische Weiterentwicklung des Künstlers ist deutlich erkennbar. Im Gegensatz zur *Cortona Verkündigung* setzt Fra Angelico in der *Prado Verkündigung* auf helle, leuchtende Farben. Eine weitere Neuerung ist die Einfügung einer Lichtquelle. Die von Strahlen umgebene Hand Gottes beleuchtet die Szene.

Es zeigt sich, dass sich der Künstler immer mehr dem Stil der Frührenaissance zuwendet.³⁶ Der Einsatz von Licht (beziehungsweise einer Lichtquelle) und die Naturnachahmung werden dem Künstler immer wichtiger.

³⁵ Das Buch hat auch einen narrativen Charakter. In Verkündigungen schlägt Maria das Buch an der Stelle auf, wo es heißt: „Siehe, eine junge Frau ist schwanger“ (Jesaias 7,14)

³⁶ Vgl. BADER, 2005 (Siehe Anm. 2), S. 32ff.

2.4. Die Verkündigung im Klostergang von San Marco in Florenz

Das wohl bekannteste Fresko Fra Angelicos befindet sich auf der Innenwand des Nordkorridors des Klosters San Marco. Es entstand um 1440 (Abb. 5).

Auf den ersten Blick erkennt man, dass Fra Angelico dem Thema mit einer neuen Darstellungsweise näherte. Maria sitzt wiederum in einer Art Loggia oder Säulenhalle, diesmal aber nicht auf einem Thron, sondern auf einem einfachen Holzstuhl. Der Künstler verzichtet auf jegliche Symbolik, einzig die Darstellung der tiefen Gläubigkeit beider Personen ist von Bedeutung. Keine Taube, keine Attribute des Engels und kein Redegestus sollen diese Szene „stören“.

Die dargestellte Loggia ist nach den Prinzipien Brunelleschis in der Zentralperspektive dargestellt. Verkürzungen und Untersichten der Architekturteile sind überall erkennbar. Maria und der Engel befinden sich nicht mehr auf einer Ebene, sondern erstmals in einer Raumdiagonale.

Den einzigen Kontrast, den es in diesem Bild gibt, ist jener zwischen der Loggia, die sehr hell und spartanisch dargestellt wird und der Landschaft, die Fra Angelico in einem sehr dunkeln Grünton wiedergibt, auf der linken Seite des Bildes. Der Zaun, der in der Cortona Verkündigung noch sehr zierlich war, ist nun ein massiver Holzzaun, der die *Verkündigung* von der restlichen Welt abzugrenzen scheint. Die andächtig stimmende Szene im Vordergrund steht im Kontrast zu dem Garten, der sich hinter dem mächtigen Zaun befindet und als Grenze dient. Vor dem Zaun ist eine Wiese erkennbar, die gepflegt anmutet. Der Garten hinter dem Zaun jedoch ist verwildert und ungepflegt. Dies kann als Verweis auf den *hortus conclusus* angesehen werden. Außerhalb des Gartenzaunes erscheint das Unnahbare. Der dargestellte Wald war für Fra Angelicos Zeitgenossen ein dunkler und furchtbarer Ort, den sie nur gelegentlich aufsuchten.³⁷ Der Garten innerhalb des Zaunes ist der *hortus conclusus*. Hier blühen Maiglöckchen und viele andere Blumen als Symbol für Marias Jungfräulichkeit und Unschuld.

³⁷ Lexikon der Kunst, „Landschaft“ in: Alscher, Ludger [Hg.] , *Lexikon der Kunst Bd 4*, Seemann 1977.

Das Fresko trägt folgende Inschrift:

„VIRGINIS INTACTE CUM VENERIS ANTE FIGURAM PRETEREUNDO CAVE NE SILEATUR AVE“³⁸

Diese Inschrift veranschaulicht, was Fra Angelico mit seinem Fresko ausdrücken wollte. Der fromme Mensch solle für eine angemessene Zeit vor dem Fresko verweilen. Das Bild dient demnach der Andacht. Noch offensichtlicher wird diese Forderung, wenn man bedenkt, dass zu der damaligen Zeit nur Mönche des Klosters und ausgewählte Laien, die die Bibliothek besuchen durften, dieses Fresko zu Gesicht bekamen.³⁹ Doch das Fresko ist vielmehr als nur ein Bild im Nordkorridor des Klosters, es ist der Beginn eines außerordentlichen Zyklus den nur die Mönche kannten.

³⁸ „Wenn du vor die Figur der unberührten Jungfrau kommst, gib beim Vorbeigehen acht, dass du das Ave nicht stillschweigend übergehst“ (zitiert nach Georges Didi-Huberman, Fra Angelico, Unähnlichkeit und Figuration, Wilhelm Fink Verlag, München 1995, S. 131)

³⁹ Vgl. SPIKE, 1997 (Siehe Anm. 16), S. 136f.

3. Die Predellen des Verkündigungsaltares von Cortona

In weiterer Folge sollen nun die Predellenbilder des Verkündigungsaltares von Cortona näher beleuchtet werden, die richtungweisend für spätere Werke Fra Angelicos sind und einen Einblick in das „Frühwerk“ des Künstlers geben.

3.1. Die Heimsuchung

Bei Lukas 1,39-40 heißt es:

„Maria aber machte sich auf in diesen Tagen und ging eilends in das Gebirge zu einer Stadt in Juda und kam in das Haus des Zacharias und begrüßte Elisabeth.“

Kristin Vincke befasste sich in ihrer Dissertation sehr eindringlich mit der Frage der Marienikonografie.⁴⁰ Sie kam zu dem Schluss, dass vor Fra Angelico die *Heimsuchung* (Abb. 6) von den Künstlern meist sehr einfach dargestellt wurde.

Vor allem im Trecento wurde in der Malerei auf eine Gestaltung des Hintergrundes verzichtet. Eine Ausnahme bildet die 1320-30 mit Fresken ausgeschmückte Unterkirche von San Francesco in Assisi. Hier wird erstmals von Giotto, oder einem seiner Schüler, an der Ostwand der Kirche die gebirgige Landschaft die Maria durchschreitet, dargestellt (Abb. 7).⁴¹ Der Künstler versucht, den Schilderungen des Lukasevangeliums („Maria ging eilends in das Gebirge“) zu entsprechen. Im Hintergrund der Heimsuchungsdarstellung kann man eine von Hügeln geprägte Landschaft erkennen, die vereinzelt auch Bäume beinhaltet. Dabei fällt auf, dass ein Baum größer ist als die restlichen. Der Baum befindet sich auf dem Felsen direkt über Maria und Elisabeth. Kristin Vincke sieht darin den symbolhaften Christus, sozusagen den Lebensbaum, der in Maria gepflanzt wurde.⁴² Symbolhaft können auch die fünf Lilien gedeutet werden, die auf dem Balkon über den Protagonisten stehen. Dies kann man einerseits als Symbol für die Jungfräulichkeit, Unschuld und Reinheit Marias, andererseits auch für Christus und seine Erlöserverheißung deuten.⁴³ Die Darstellung der Landschaft ist typisch für

⁴⁰ Kristin VINCKE, *Die Heimsuchung, Marienikonografie in der italienischen Kunst bis 1600*, Diss Wien 1997. (im Weiteren zitiert als „Vincke, 1997“)

⁴¹ Ebenda, S. 58.

⁴² Ebenda, S. 59.

⁴³ Mirella Levi D'ANCONA, *The Garden of the Renaissance, Botanical Symbolism in Italian Painting*, Firenze, 1977. S.216.

das Trecento. Seit Giotto's innovativen Fresken in der Arenakapelle (Padua) werden Berge als kahle Felsen im Hintergrund dargestellt die als Kulisse wirken sollen.⁴⁴

Die Darstellung in Assisi blieb jedoch eine Ausnahme. Den Künstlern des Trecento war die Wiedergabe der Szene von Umarmung und Begrüßung wichtiger als die des Hintergrundes. Die getreue Wiedergabe des Lukasevangeliums war nicht von Bedeutung. Bei den meisten Darstellungen findet man jedoch einen felsartigen Boden, der wahrscheinlich die gebirgige Landschaft „ersetzen“ soll. Bis in das Spätmittelalter war die Darstellung der Umarmung und des Gespräches zwischen den beiden Protagonistinnen der gängige Bildtypus, der wenige Variationsmöglichkeiten zuließ. Teilweise wurde dem Geschehen eine Magd, oder die mit der Handlung verbundene Person des Zacharias hinzugefügt.⁴⁵

1263 wurde das Fest der Heimsuchung Mariens für die Franziskaner (durch den Kirchenlehrer Johannes Fidanza, genannt Bonaventura) und erst mehr als hundert Jahre später (1389) durch Papst Urban VI. für den gesamten katholischen Geltungsbereich eingeführt, um damit die gespaltene Kirche unter den Schutz der Jungfrau zu stellen.⁴⁶ Durch das abendländische Schisma, in das die Kirche gegen Ende des 14. Jahrhunderts geraten war, war eine Besinnung auf Maria als Fürbitterin und Vorbild der Kirche von großer Bedeutung.⁴⁷ Ebenso sieht es Gertrud Schiller.⁴⁸ Sie meint, dass die Innigkeit, mit der die beiden so unterschiedlichen Frauen sich in der Heimsuchungsszene begrüßen, und die Demut, mit der Maria Elisabeth begegnet, als Vorbild für die zwischen Rom und Avignon zerstrittene Kirche gelten.

⁴⁴ Eine ausführliche Besprechung der landschaftlichen Szenerien bei: F. RINTELEN, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, 2.Auflage, Basel 1923, S.19ff. bzw. A. MUELLER VON DER HAEGEN, *Die Darstellungsweise Giotto's mit ihren konstitutiven Momenten, Handlung, Figur und Raum im Blick auf das mittlere Werk*, Braunschweig 2000.

⁴⁵ Zacharias war Priester und Ehemann der Elisabeth. Der Erzengel Gabriel sagt ihm voraus, dass er einen Sohn bekäme. Da Elisabeth aber nicht mehr im gebärfähigen Alter war, bat Zacharias den Engel um ein Zeichen. Zacharias verlor daraufhin seine Stimme, die er erst wieder bei der Taufe seines Sohnes – Johannes des Täufers – wiedererlang. (Nach dem Lukasevangelium 1, 5-25) Die Attribute des Heiligen Zacharias sind das Priestergewand und ein Rauchfass.

⁴⁶ Durch das abendländische Schisma kam es zwischen 1378-1417 zu einer zeitweiligen Spaltung innerhalb der lateinischen Kirche, welche sich auf das gesamte Abendland wirkte. Zwei (später sogar drei) Päpste der westlichen Kirche erhoben Anspruch, das legitime Oberhaupt der katholischen Kirche zu sein. Begonnen hatte das Schisma mit der Wahl des (umstrittenen) Papstes Urban VI. im Jahr 1378. Aufgrund seines Verhaltens versagten ihm die Kardinäle den Gehorsam, erklärten seine Wahl für ungültig und wählten Clemens VII. zum Papst. Auf Grund dessen exkommunizierte Urban Clemens und die Kardinäle und gründete sein eigenes Kardinalskollegium. Clemens VII. ging daraufhin nach Avignon (Frankreich) und besiegelte damit das Schisma. 1409 kam es zu einem Treffen der Kardinäle und Bischöfe beider Seiten, das aber das Schisma nicht beenden konnte. Daraufhin wurde ein neuer (dritter) Papst gewählt – Alexander V. Das Konstanzer Konzil führte schließlich 1417 zum Rücktritt der rivalisierenden Päpste und zur Wahl Martins V., womit das abendländische Schisma beendet wurde.

⁴⁷ Walter DELIUS, *Geschichte der Marienverehrung*, München, 1963, S. 166ff.

⁴⁸ Gertrud SCHILLER, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Gütersloh, 1980, Bd 4,2, S. 201.

Der auf 1430-31 datierte Verkündigungsalter für die Kirche San Domenico in Cortona gilt als richtungweisend für die späteren Werke Fra Angelicos, vor allem wegen der Darstellungen in den Bildern in der Predella.

Das Predellenbild der *Heimsuchung* (Abb. 6) ist laut Bernard Berenson von eminenter Bedeutung.⁴⁹ Er stellte als Erster fest, dass die Szene in eine Landschaft verlegt wird, die eine Anhöhe oberhalb des Trasimenischen Sees (von Cortona aus gesehen) mit der Ortschaft Castiglione del Lago im Hintergrund wiedergibt.⁵⁰

Somit nimmt Fra Angelico Bezug auf das Lukasevangelium. Er verlegt die Szene, laut Vincke, in eine weite, gebirgige Landschaft, die als ikonographische Neuheit im Zuge der beginnenden Renaissance zu einer besonders treu dargestellten Landschafts-Vedute Umbriens wird.⁵¹

Wie in der späteren *Prado-Heimsuchung* verschmelzen auch hier Architektur und Landschaft, indem die Bergrücken die Linien des Hauses im Vordergrund fortsetzen. Doch der Künstler geht in diesem Bild noch weiter. Nicht nur die äußerst weitläufige Landschaft kann als Neuheit angesehen werden, auch der Betrachterstandpunkt ist ein Novum. Der Betrachter steht auf einer Anhöhe und sieht hinunter zum See und der Ortschaft im Hintergrund. Dieser Blickwinkel ermöglicht es ihm, einen wesentlich größeren Tiefenraum darzustellen.⁵² Der Tiefenraum wird zusätzlich noch durch das von links einfallende Licht verstärkt. Der Schatten im Mittelgrund bildet sozusagen einen Kontrast zu den Personen im Vordergrund. Durch die dunkle Farbe werden die Protagonisten (vor allem die Magd, die gerade den Berg erklimmt) noch effizienter zur Wirkung gebracht.

Durch das Zusammenspiel von Licht, Architektur und Landschaft wird eine systematische Einheit erzeugt. Seit Filippo Brunelleschis Entwicklung der Zentralperspektive wird auch der Landschaftsdarstellung erhöhte Aufmerksamkeit geschenkt. Der italienische Architekt und Schüler Brunelleschis Antonio Manetti forderte in seiner Vita über Brunelleschi „gute und proportionale Wiedergabe der Verkleinerungen und Vergrößerungen von entfernten und nahen Objekten, wie sie dem menschlichen Auge erscheinen“ und der Künstler habe auch „Häuser, Ebenen, Berge, Landschaften aller Art, Figuren und andere Dinge“ zu malen.⁵³

⁴⁹ Bernard BERENSON, *Die italienischen Maler der Renaissance*, Kiepenheuer&Witsch, Köln o.J. S. 63f, 66f. (im Weiteren zitiert als Berenson)

⁵⁰ Ebenda, S. 64.

⁵¹ VINCKE, 1997 (Siehe Anm. 40), S. 69

⁵² BERING, 1984 (Siehe Anm. 12), S. 47

⁵³ Ebenda, S. 49

Auch Alberti, der Brunelleschi sein Traktat über die Malkunst (*Della Pittura*) widmete, ging auf die Zentralperspektive ein:

„[...]Dazu folgen die Regeln: Je spitzer der Winkel im Auge ist, desto kleiner erscheint die gesehene Länge. Daraus erkennt man, aus welchem Grund eine weit entfernte Länge nicht größer als ein Punkt erscheint.[...]“⁵⁴

Alberti schreibt weiters:

„[...] Denn von der Stelle, an der die Strahlen die Flächen berühren, bin hin zum Auge nehmen sie Farben und Licht der Fläche so an, dass du sie an jeder Bruchstelle stets auf die gleiche Art beleuchtet und gefärbt vorfinden würdest. Und [dennoch] lässt sich nachweisen, dass sie mit zunehmendem Abstand schwächer werden. Ich glaube, der Grund dafür liegt darin, dass sie, beladen mit Licht und Farben, die Luft durchqueren, die durch ihre Belastung mit Feuchtigkeit die beschwerten Strahlen ermüdet. Hieraus entnehmen wir die Regel: je größer die Entfernung ist, desto trüber wird die gesehene Fläche erscheinen. [...]“⁵⁵

Genau diese beschriebene Theorie Albertis wendet Fra Angelico in seiner Darstellung der Heimsuchung an. Je tiefer der Raum, desto trüber werden die Farben.

Giulio Argan vertritt in seiner Monographie über Fra Angelico die Meinung, dass er „ohne jeden Zweifel der Erste gewesen ist, der die Perspektive der Bauwerke auf die Landschaft übertragen hat.“ Außerdem schreibt er, dass er zu sehr Theologe war, als das er sich „dem Prinzip einer differenzierten Schöpfung im Namen einer Raumauffassung widersetzt hätte, aber auch zu kultiviert, um nicht zu erkennen, dass die neue Raumvorstellung ein wertvolles Mittel zur intellektuellen Erkenntnis der Natur sein würde.“⁵⁶

Argan beschränkt sich in seiner Aussage nur auf die italienische Malerei. Es wäre jedoch angebracht gewesen, Fra Angelicos *Heimsuchung* mit den Heimsuchungsdarstellungen der niederländischen Malerei zu vergleichen.

Von 1405-1410 entstand das so genannte *Boucicaut Stundenbuch*. Die Miniatur mit der Darstellung der *Heimsuchung Marias* (fol. 65r) verleiht der Landschaft im Hintergrund ungeahnte Tiefe (Abb. 8).⁵⁷ Vom unteren Bildrand abgerückt und daher in die Tiefe gestellt, erscheinen die Figuren und zeigen so den Willen zur Verräumlichung. Der Horizont wird aufgeklappt und im Mittelgrund Wasser eingeführt um die Illustration nicht zu flächig wirken zu lassen. Dahinter erheben sich schollenartig aufgebaute Landschaftsformationen.

⁵⁴ Leon Battista ALBERTI, *Della Pittura, Über die Malkunst*, Hg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2002, Seite 75. (im Weiteren zitiert als Alberti,2002)

⁵⁵ Ebenda, S. 77

⁵⁶ Argan, 1955 (siehe Anm. 10), S. 49.

⁵⁷ Eine sehr genaue Analyse des Stundenbuches sowie der Zuschreibungsfrage: Gabriele BARZT, *Der Boucicaut-Meister, ein unbekanntes Stundenbuch*, Tenschert, Ramsen 1999.

Ähnliche Landschaftsformationen finden sich auch in den *Tres Riches Heures* (Abb. 9). Dieses Stundenbuch wurde ab 1410 bis etwa 1416 unter anderem von den Brüdern Limburg illustriert.⁵⁸ Die *Heimsuchung* (fol. 38v) zeigt eine auffällig hohe Gesteinsformation im Mittelgrund der Miniatur, welche den Vordergrund und den Hintergrund voneinander abtrennt. Hinter dem zentralen Berg wird im rechten Bildrand eine Stadt sichtbar. Um Tiefe zu erzeugen werden die einzelnen Gesteinsformationen hintereinander gestaffelt.

Beide Miniaturen zeigen, dass sich die niederländischen Maler schon Anfang des 15. Jahrhunderts, und demnach ungefähr 20 Jahre vor Fra Angelico, mit der Wiedergabe von Natur und Landschaft befassten.

3.2. Marientod

Die Schilderung des Marientodes findet man in den apokryphen Schriften.⁵⁹ In den Texten steht, dass Christus bei Marias Tod die Himmelfahrt ihrer Seele bewirkte. Von einem Engel, der einen leuchtenden Palmzweig in Händen hält erfährt Maria, dass sie bald sterben wird. Dies geschieht Jahre nach dem Tod ihres Sohnes. Daraufhin bittet sie die Apostel, sie noch einmal sehen zu dürfen. Diese kamen auf Wolken aus aller Welt zu ihrem Lager. Aus der Hand des Apostel Johannes empfängt sie die Heilige Kommunion. Danach preist sie Gott und ihre Seele wird von Christus, einem Heer von Engel und den Patriarchen in den Himmel geleitet. Die Apostel tragen Maria im Tal Josaphat zu Grabe.

Der *Marientod* (Abb. 10) ist Fra Angelicos letztes Predellenbild im Prado-Verkündigungsalter und im Altar von Cortona. In beiden Bildern wendet der Maler eine neue Darstellungsweise an, indem er die Szene im Freien spielen lässt. Bis zu diesem Zeitpunkt wurde der Marientod immer in einem Sterbezimmer dargestellt, jedoch nie im Freien und das, obwohl in den apokryphen Texten steht, dass die Apostel Maria im Tal Josaphat zu Grabe tragen.⁶⁰

Der Bildaufbau ist in den Verkündigungsaltern von Cortona und Fiesole annähernd gleich, sodass im Weiteren nur das Bild des Verkündigungsaltares von Cortona näher beleuchtet werden wird.

⁵⁸ Cazelles, 1988 (siehe Anm. 22), S. 80.

⁵⁹ Eine sehr detaillierte Analyse findet sich bei: Leopold KRETZENBACHER, *Sterbekerze und Palmzweig-Ritual beim „Marientod“*, *Zum Apokryphen in Wort und Bild bei der koimesis, dormitio, assumptio der Gottesmutter zwischen Byzanz und dem mittelalterlichen Westen*, Verl. d. Österr. Wissenschaften, Wien 1999. (im Weiteren zitiert als Kretzenbacher, 1999).

⁶⁰ Ebenda, S. 8-9.

Zu sehen ist eine Art Grablegung Mariens in einer kargen Felsenlandschaft. Maria ist umringt von Aposteln und Christus mit einem Kind auf dem Arm (auf den ersten Blick eine noch dem „einfache“ Typus der byzantinischen Malerei verpflichteten Darstellung).⁶¹

Die Darstellung der Landschaft im Hintergrund des Geschehens erinnert noch sehr an das Trecento respektive an Giotto's Felsformationen wie zum Beispiel an das berühmte Fresko, *Traum des Joachim* (Abb. 11) in der Arenakapelle in Padua.

Auf den ersten Blick erkennt man eine karge Felsenlandschaft, in der rechts Joachim vor seiner Hütte schlafend dargestellt wird. Hinter ihm ein spitzer Felsen. Es gibt eine Art dreifache Entsprechung: Die Silhouette des Schlafenden, die der Hütte und jene des Felsens. Das Pendant dazu bilden die beiden Hirten auf der linken Seite des Freskos. Hinter dem Kopf des vorderen Hirten befindet sich ein eckiger, waagrecht abschließender Felsen. Direkt über diesem Plateau erscheint im Sturzflug der Engel, dessen ausgestreckter Arm seine Entsprechung in dem weich abfallenden Felsrücken findet, der am Haupt des Joachim endet. Der hintere Hirte blickt zum Engel, der vordere zu dem Schlafenden, was den Lesefluss der Szene zusätzlich festigt. Die Felsen fixieren die Figuren.⁶²

Laut Anna Reisenbichlers Diplomarbeit aus dem Jahr 2002 zur „Landschaftsdarstellung der italienischen Malerei um 1300“ verwendet Giotto eine, wie sie es formuliert, „kalkulierte Kulisse“. Sie nennt sie kalkuliert, weil die Kulisse dem Betrachter eine ganz bestimmte Leseart aufzwingt, der man sich nicht entziehen kann.

Betrachtet man nun die Darstellung des *Mariantodes* bei Fra Angelico, kann man in etwas abgewandelter Form auch eine „kalkulierte Kulisse“ erahnen. Die Felsen links und rechts ragen in die Höhe, in der Mitte sind sie jedoch sehr niedrig und bilden eine Art Mulde. Die weiche, geschwungene Form der Heiligen Jungfrau spiegelt sich in den Felsformationen wieder, was den Lesefluss der Szene zusätzlich festigt. Christus ist der „Vermittler“ zwischen Körper und Geist Marias. Das Kind in seinen Armen ist die Darstellung ihrer Seele.

⁶¹ Die frühen Darstellungen des *Mariantodes* finden sich in der byzantinischen Malerei. In Bildern und Fresken dieser Zeit findet der Betrachter noch einen sehr einfachen Typus ohne Hintergrundmalerei vor. Maria wird auf einer Totenbahre in der Mitte aufgebahrt, die von wenigen Aposteln und Christus umgeben ist.

⁶² Anna REISENBICHLER, *Studien zur Landschaftsdarstellung in der italienischen Malerei um 1300*, Diplomarbeit, Wien 2002, S.10-12. (im Weiteren zitiert als Reisenbichler, 2002).

Ein analytischer Blick lässt erkennen, dass die anfangs aufgestellte Behauptung bezüglich des einfachen Typus der Darstellung, nicht stimmig ist. Mehrere der komplexen, ikonographischen Elemente des Hochmittelalters sind hier zu erkennen.⁶³

Ein wichtiges Element in diesem Zusammenhang ist der Palmzweig. Um ihn ranken sich einige Legenden und Sagen. Eine der wichtigsten wird wie folgt beschrieben.⁶⁴

Eine der Textgrundlagen ist ein *Liber de transitu Mariae*, der zu Ende des 4. oder im Laufe des 5. Jahrhunderts entstand. Es gab zwei lateinische und mehrere griechische Fassungen von fünf Handschriften, deren älteste erst aus dem 11. Jahrhundert stammt. Hier heißt es, dass Maria den Palmzweig von einem Engel bekommt, augenscheinlich als Zeichen für ihr nahendes Ende. Danach ruft sie den Hl. Johannes in ihr Schlafgemach, zeigt ihm „das Gewand für das Begräbnis und dazu jene Palme des Lichtes“, der er auf dem Weg zu ihrem Grab tragen solle.⁶⁵ Der Palmenzweig ist demnach Symbol des Sieges über den Tod und des nicht entweichenden Lebens, weil der Verstorbene durch dieses Symbol geschützt ist gegen den Verfall.⁶⁶

Und hier kehren wir wieder zu Fra Angelicos Bild in Cortona zurück, welches, der Bildtradition folgend, rechts den Apostel mit dem Palmzweig wiedergibt.

Die Quelle spricht auch davon, dass Marias Seele in überirdischem Glanze gen Himmel flog. Es ist schwer, dies in einem Bild darzustellen, aber trotzdem versucht Fra Angelico, der Textgrundlage zu entsprechen, indem er über der Bergkette eine von Engel umgebene helle Wolkenformation impliziert, die sich auch im irdischen widerspiegelt. Sieht man sich die Formen an, erkennt man, dass die Person vor dem Sarg, mit seinen ausgebreiteten Armen, dieselben Umrisse annimmt, wie die im Himmel wiedergegebenen „wolkenähnlichen“ Formationen. Fast könnte man folgende Deutung wagen: Der Körper der Maria wird von dieser Person behutsam zu Grabe getragen, während ihre Seele genauso behutsam in den Himmel gehoben wird. Die Verbindung zwischen der „weltlichen“ und der „himmlischen“ Maria bildet Christus, der die Seele der Gottesmutter in Händen hält.

⁶³ Zugleich mit dem steigenden Rang des Marienfestes verkomplizierte sich auch seine bildliche Darstellung. Im Hochmittelalter entstand ein komplexer ikonographischer Zyklus, der mehrere Elemente beinhaltet (Die Verkündigung des Todes; die wunderbare Zusammenführung der Apostel auf Wolken; die Freveltat des Juden Jephonias, der sich am Sarg vergreift, danach erkrankt und wunderbar geheilt wird; die Gürtelspende an den verspätet eintreffenden Apostel Thomas)

⁶⁴ Vgl. KRETZENBACHER, 1999 (siehe Anm. 59), S. 10ff.

⁶⁵ Ebenda, S.10ff.

⁶⁶ Ebenda, S.19.

Ob es sich bei den im Hintergrund zu sehenden senkrecht aufragenden und spitz zulaufenden Ständern wirklich um die in der Quelle erwähnten Leuchter mit angezündeten Kerzen handelt, die zu beiden Seiten von Marias Bett aufgestellt wurden, kann nicht genau gesagt werden. Ikonographisch würde es passen, doch stellt sich die Frage, ob es wirklich die Intention des Malers war, oder ob es eine andere Erklärung dafür gibt. Räumlich gesehen, stehen die Leuchter etwas hinter den Aposteln, trotzdem ragen sie fast wie Säulen in den Himmel. Sterbekerzen wurden bis zu diesem Zeitpunkt immer als kleine Kerze am Bette Marias gezeigt, jedoch nie in solch überdimensionalen Formen.

Fra Angelico wählt als erster Künstler die Natur als Schaupunkt des Todes der Gottesmutter. Anders aber als bei der Heimsuchung wählt er keinen Tiefenraum. Der Bildraum wirkt sehr eng, fast, als wäre zwischen den Protagonisten im Vordergrund des Bildes und den Bergketten im Hintergrund kein Platz mehr für einen Mittelgrund. Auch hier könnte man wieder eine Deutung in Erwägung ziehen, die für mich sehr plausibel scheint. Die *Heimsuchung* kündigt ein freudiges Ereignis an, dies kann man auch klar an den weichen Formen der Landschaft und den weiten Raum erkennen. Der *Marietod* jedoch ist ein äußerst trauriges Ereignis. Hier wählt Fra Angelico schroffe Felsen und eine sehr drückende Enge. Man fühlt sich beengt, wenn man das Bild betrachtet, und das war auch die Intention Fra Angelicos.

4. Das Altarbild für Santa Trinita – Die Kreuzabnahme

Das Altarbild (Abb. 12), welches Fra Angelico 1430-32 für die Kirche Santa Trinitá in Florenz schuf, ist in Bezug auf die Landschafts- und Architekturdarstellungen besonders hervorzuheben.

Bis jetzt konnten weder eine gesicherte Datierung noch die Umstände die zu der Auftragserteilung führten, ermittelt werden.⁶⁷ Aufstellungsort des Altares war die neue Sakristei der Kirche Santa Trinitá, die die Familie Strozzi (eine sehr wohlhabende und bedeutende Florentiner Familie) in den zwanziger Jahren des 15. Jahrhunderts errichten ließ und die auch Familiengrablege sein sollte.

Es sind zwei Altargemälde für die neue Sakristei überliefert. 1423 vollendete der Künstler Gentile da Fabriano eine *Anbetung der Könige* (Abb. 13). Der zweite Auftrag ging an den Dekan der Florentiner Maler, Lorenzo Monaco. Der Maler ließ den Altar unvollendet, einzig die Giebelfelder und die Predellentafeln sind von ihm erhalten. 1425 starb Lorenzo Monaco. Palla Strozzi dürfte einige Jahre später Fra Angelico den Auftrag erteilt haben, das Altarbild fertig zu stellen.⁶⁸ Er sollte, laut Spike, nicht nur „ein angemessenes Gegenstück zu Gentiles Altarbild malen, sondern möglichst auch auf die revolutionären Neuerungen der Brancacci Kapelle“ antworten.⁶⁹ Da sich nur sehr wenige Dokumente über getätigte Bezahlungen an die Künstler erhalten haben, ist eine gesicherte Datierung nicht möglich. Selbst der ursprüngliche Aufstellungsort des Altares innerhalb der neu errichteten Sakristei ist bis heute nicht geklärt.

Die Gestaltung des landschaftlichen Hintergrundes ist laut Spike die „natürlichste Wiedergabe, die bis dahin in einem Altarbild wiedergegeben wurde. Bisher waren nur ein einziges Mal – und zwar in dem Zinsgroschen Masaccios – die Wirkungen des Tageslichts so atmosphärisch dargestellt worden.“⁷⁰

⁶⁷ Vgl. SPIKE, 1997 (Siehe Anm. 16), S.32f.

⁶⁸ Zur Zuschreibungsproblematik: G. PUDELKO, „The Stylistic Development of Lorenzo Monaco“, in: *Burlington Magazine*, LXXIV, 1938, 77f. bzw. Darrel D. DAVISSON, The Iconology of the S. Trinita Sacristy, 1418-1435: A Study of the Private and Public Functions of Religious Art in the Early Quattrocento, in: *The Art Bulletin*, Vol. 57, No. 3 (Sept. 1975), S. 320-324. (im Weiteren zitiert als Davisson, 1975).

⁶⁹ SPIKE, 1997 (Siehe Anm. 16), S. 34.

⁷⁰ Ebenda, S. 34.

4.1. Gentile da Fabriano – Anbetung der Könige

Gentiles Altar mit der Darstellung der *Anbetung der Könige* (Abb. 13) war der erste Altar für die Kapelle Palla Strozzi.

Gentile da Fabrianos Werke waren immer zwischen zwei Stilrichtungen gefangen. Zum einen berief er sich noch auf die Ausdrucksformen des Trecento, zum anderen griff er auch die Innovationen der beginnenden Renaissance auf. Er zeigte sich sehr aufgeschlossen gegenüber den Neuerungen seiner Zeit, die er auch mit Interesse beobachtete.⁷¹

Das Anbetungsbild für die Kirche Santa Trinita wurde 1423 von Gentile da Fabriano signiert und befindet sich heute in den Uffizien in Florenz.⁷² Das Bild zeigt links die Anbetungsszene mit der Heiligen Familie und den drei Königen. Auf der rechten Seite des Bildes zeigt Gentile dem Betrachter die Begleitung der Könige. Einen schier nie enden wollenden Zug von Gefolgsleuten, die entweder zu Fuß oder zu Pferd die Könige begleiten. Den Mittelgrund des Bildes zieren Hügel und Bäume.

Der Hintergrund zeigt den Zug der Könige und ihres Gefolges. In der mittleren Szene halten die Könige Ausschau nach dem Leitstern. Die beiden anderen Szenen zeigen einerseits den feierlichen Einzug in Jerusalem und andererseits das Verlassen der Stadt, um schlussendlich die Ruine im Vordergrund zu erreichen, in der das Christuskind geboren wurde. Es gilt als gesichert, dass Gentile aus der Miniaturmalerei kam, darum ist es nicht erstaunlich, dass selbst die kleinsten Figuren und Pflanzen des Hintergrundes bis ins Detail sorgfältig ausgeführt sind.

Auch die Gestaltung der Landschaft bietet Möglichkeiten, Bildtiefe zu erreichen. An der Umsetzung dessen scheitert Gentile jedoch. Sichtbar wird dies vor allem im Durchblick der Ruine, bei der Hügelkette, den Bäumen und der Landschaft im Hintergrund der Altartafel. Diese Fragmente bleiben nur Beiwerk, sie erzielen nicht die Wirkung der Tiefenräumlichkeit. Diesen Mangel sieht der Autor und Kunsthistoriker Gert Duwe nicht nur im Goldgrund des Bildes, sondern vor allem „im unterschiedlichen, nicht konsequenten Lichteinsatz, denn die Landschaftsfragmente sind in eine andere, dunklere Atmosphäre gesetzt als die übrigen Bildteile.“⁷³

⁷¹ Gert DUWE, *Die Anbetung der Heiligen drei Könige in der italienischen Kunst des Trecento und Quattrocento*, Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main 1992, S 109. (Im Weiteren zitiert als Duwe, 1992)

⁷² DAVISSON, 1975 (siehe Anm. 68) S. 315-334.

⁷³ DUWE, 1992 (Siehe Anm. 71), S.114.

Unter der *Anbetung der Könige* finden sich drei Predellentafeln mit den Darstellungen der *Geburt Christi*, der *Flucht nach Ägypten* und der *Präsentation im Tempel*.

Im Vordergrund der *Flucht nach Ägypten* (Abb. 14) erkennt man die Hauptszene mit Maria mit dem Christuskind, Joseph und zwei Frauen, die Äpfel von den Bäumen pflücken. Dahinter, gleichsam als schützender Halbkreis, ein Felsen, der die Szene abrundet. Gentile bettet die Szene in eine äußerst weitläufige Landschaft. Auffallend ist, dass der Goldgrund, den er noch bei der *Anbetung der Könige* als Himmel verwendete, gänzlich wegfällt. Stattdessen versucht sich der Künstler in der Wiedergabe einer Himmelslandschaft. Trotzdem verzichtet er nicht ganz auf das Gold. Gerade in der Sonne, den Feldern und den Äpfeln auf den Bäumen verwendet Gentile da Fabriano keine Farbe, sondern lässt den Goldgrund durchschimmern.

Analogien finden sich im Fresko *Flucht nach Ägypten* von Giotto (Abb. 15).⁷⁴ Auch hier erstreckt sich hinter der Heiligen Familie ein karger Felsen. Jedoch ist bei Giotto der Felsen nur eine Kulisse, die die Protagonisten einrahmt. Die Felsspitze ist der Mittelpunkt und unterstreicht die Bewegungsrichtung der Familie. Links zeichnet sich eine schemenhafte Bergsilhouette ab, wohingegen im Vordergrund ein ebener Weg die Akteure nach Ägypten zu bringen scheint. Die Felsen blocken jeden Tiefenzug ab, es scheint, als gäbe es nur diesen einen Weg.

Gentile wählt zwar noch den Felsen als „Rahmung“ der Heiligen Familie, er setzt jedoch die gesamte Szene in eine weitläufige Landschaft.

Licht spielt bei Gentile da Fabriano, genauso wie bei Fra Angelico eine große Rolle. Beide Künstler haben sich mit diesem Thema sehr ausführlich befasst. In den meisten Werken Gentiles ist eine Lichtquelle erkennbar. Kenneth Clark erwähnt in seinem Buch über die Landschaft in der Kunst, dass die Sonne erstmals in der Landschaft der *Flucht nach Ägypten* scheint. In dieser Predellentafel geht das Licht von der Sonne aus.⁷⁵ Genauso bemerkenswert ist, dass Gentile in seiner Darstellung nicht nur das Sonnenlicht genauestens studierte, er versuchte auch, den Unterschied zwischen Tag und Nacht darzustellen. Auf der linken Seite stellt er die Sonnenstrahlen dar, auf der rechten, über der Stadt ist es Nacht. Es entsteht somit eine wunderbare Studie über Licht und Schatten, die auch in der *Geburt Christi* (Abb. 16) weitergeführt wird.

⁷⁴ REISENBICHLER, 2002 (siehe Anm. 62), 8-10.

⁷⁵ Kenneth CLARK, *Landscape into art*, London 1984, S. 29.

In dieser Predellentafel trifft man auf zwei Lichtquellen. Im rechten, hinteren Bildteil wird die Hirtenverkündigung geschildert. Die Darstellung basiert auf folgende Stelle des Lukasevangeliums: „Und der Engel des Herrn trat zu ihnen, und die Klarheit des Herrn leuchtete um sie; und sie fürchteten sich sehr“ (Lukas 2,9). Gentile da Fabriano stellt die „Klarheit des Herren“ als einen Lichtstrahl dar, der vom Engel ausgehend die Hirten beleuchtet. Dieses Licht breitet sich über die ganze Szene aus und verfließt erst in der Bergkette, die beide Szenen voneinander trennt mit der Dunkelheit.

Die vordere Szene schildert die *Geburt Christi*. Maria, Ochs und Esel verneigen sich vor dem Neugeborenen. Der schlafende Joseph wird zusammengekauert im rechten Bildteil wiedergegeben. Das von Christus ausgehende Licht beleuchtet die gesamte Szene. In dieser Darstellung legt Gentile besonderen Wert auf die genaue Ausführung von Licht und Schatten. Dies zeigt sich vor allem beim Schatten Marias, der an der Stallwand perspektivisch verkürzt wiedergegeben wird.

Frederick Antal stellte 1947 in seiner Publikation über die florentinische Malerei die These auf, dass Gentile da Fabriano die *Tres Riches Heures du Duc de Berry* gekannt haben muss.⁷⁶

Unter den Illustrationen der 1416 vollendeten *Tres Riches Heures* befindet sich eine Darstellung der *Anbetung der Könige* (Abb.17). Antal sieht vor allem in dem Gefolge der Könige Analogien zu Gentile da Fabrianos *Anbetung der Könige*.⁷⁷ Die Schemata der Tiefenraumgestaltung sind einander sehr ähnlich. Die Landschaft wird aufgeklappt um Tiefe erzeugen zu können. Der Horizont wird dabei möglichst hoch gezogen. Die Fläche wird dadurch, dass alle Elemente darauf unterschiedlich hoch angesetzt werden, als Raum definiert. Die Schrägen signalisieren zugleich auch Verkürzungen. Der Reiterzug, der auch bei Gentile zu erkennen ist, kommt eindeutig aus der Bildtiefe in den Vordergrund des Bildes. Im Hintergrund wird eine Stadt sichtbar, die „im historischen Sinne Bethlehem sein müsste, in typologischer Deutung jedoch die Form von Bourges anzunehmen scheint.“⁷⁸

Eine Studienreise der Brüder Limburg nach Italien ist nicht gesichert. Es kann daher nur vermutet werden, dass Gentile diese Illustration als Vorlage verwendete.

⁷⁶ Frederick ANTAL, *Die florentinische Malerei und ihr sozialer Hintergrund*, Henschelverlag, Berlin 1958. S. 248f. (im Weiteren zitiert als Antal, 1958)

⁷⁷ Ebenda, S. 248

⁷⁸ CAZELLES, 1988 (siehe Anm. 22), S. 92.

Fra Angelico stand um 1430 vor der Aufgabe, seinem Auftraggeber ein angemessenes Gegenstück zu Gentiles *Anbetung* zu malen.

Hinter der Szene der *Kreuzabnahme Christi* (Abb. 12) erhebt sich eine äußerst weitläufige Landschaft. Fra Angelicos Liebe zum Naturalismus ist auch in diesem Tafelbild spürbar. Vor allem die Himmelsdarstellung ist sehr anspruchsvoll. Der Künstler versucht, Wolken in allen verschiedenen Formen wiederzugeben. Dieser Aspekt zeugt von einer sehr genauen Naturbeobachtung, die man auch in der Wiedergabe der Palmen und Sträucher im Mittelgrund der Altartafel erkennen kann. Die vor allem durch den Einsatz des Lichtes bis ins kleinste Detail ausgeführten Palmen wirken wie Trompe-l'oeil-Elemente.

Der kritisierten Übereinanderstaffelung einzelner Szenen bei Gentiles Darstellung der *Anbetung der Könige*, ist bei Fra Angelicos *Kreuzabnahme* einem frontalen Landschaftsaufbau gewichen. Der Betrachter blickt von einem etwas niedriger angelegten Standpunkt aus frontal in die weitläufige Landschaft. Die im linken hinteren Teil der Altartafel dargestellte Stadt, die wahrscheinlich die Silhouette der Stadt Jerusalem widerspiegeln soll, ist eine nach Brunelleschis Theorien verkürzte Architekturwiedergabe. Die Landschaft im rechten Bildteil erinnert sehr stark an Masaccios *Zinsgroschen* Fresko (Abb. 18) in der Brancacci Kapelle (Florenz).

Die Brancacci Kapelle befindet sich im Querhaus der Kirche Santa Maria del Carmine in Florenz. 1425 bekamen die Maler Masaccio und Masolino da Panicale von Felice Brancacci, einem Florentiner Seidenhändler, den Auftrag die Kapelle mit Fresken auszuschnücken.⁷⁹

Masaccio stellt in seinem Fresko hinter den Protagonisten der Szene, die auf einem flachen Terrain angeordnet sind, ein Gebirge dar. Mehrere Hügel werden in einem Bogen hintereinander gestaffelt. Über der Gebirgskette wird noch ein heller, von Wolken durchzogener Himmel dargestellt. Ein gleichmäßig einfallendes Licht lässt die Berge plastisch erscheinen, es kommt aber zu keiner scharfen Licht-Schattenspannung. Die Bergketten werden von Masaccio zum Horizont hin immer heller dargestellt, bis sie sich dem Farbton des Himmels annähern.

Die Vegetation im Hintergrund ist nur sporadisch und in sehr schwachen Farbtönen zu erkennen, wohingegen die Pflanzen und Bäume im Vordergrund mit leuchtenden Farben und

⁷⁹ Zur Datierung: Roberto LONGHI, *Masaccio und Masolino, Zwei Maler zwischen Spätgotik und Renaissance*, Wagenbach, Berlin 1992. sowie Keith CHRISTIANSEN, „Some Observations on the Brancacci Chapel Frescoes after Their cleaning“ in: *The Burlington Magazine*, Vol. 133, No. 1054 (Jan. 1991), S. 4-20.

scharfen Umrissen wiedergegeben werden. Besonders klar wird es, wenn man die Bäume im Vordergrund und die dürftig begrünteten Bergketten im Hintergrund vergleicht.⁸⁰

Masaccios *Zinsgroschen* Fresko ist im Sinne einer strengen Zentralperspektive durchgeführt worden. Die Fluchtlinien treffen einander am Ohrläppchen Christi.⁸¹

Eine Gegenüberstellung des Freskos Masaccios mit der *Kreuzabnahme* Fra Angelicos zeigt, dass der Künstler auf das *Zinsgroschen* Fresko einzugehen versucht.

Anstatt eines kahlen Lehm Bodens wie bei Masaccios Fresko wählt Fra Angelico einen mit Blumen bedeckten Rasen als Vordergrund, den Mittelgrund prägen Palmen und Sträucher, die ähnlich wie beim *Zinsgroschen*, scharf umrissen und mit leuchtenden Farben gemalt sind.

Wichtig ist nun die Darstellung der Landschaft im Hintergrund des Bildes. Fra Angelico gibt eine Bergkette wieder, die sehr weitläufig zu sein scheint. Er nimmt die Neuerungen Masaccios auf, indem er, je weiter die Bergkette in die Tiefe geht, immer hellere Farben wählt um Tiefenräumlichkeit zu erzeugen. Im Fresko der Brancacci Kapelle wirkt die Bergkette nicht so plastisch wie bei Fra Angelico, auch den Tiefenzug den man in der *Kreuzabnahme* sehr gut erkennen kann, vermisst man bei Masaccio noch.

Es bleibt demnach festzuhalten, dass Fra Angelico ebenso wie Gentile da Fabriano sehr darauf bedacht gewesen ist, die Wirkung von Licht und Schatten darzustellen. Bei Gentile gibt es noch eine Lichtquelle innerhalb des Bildes, wohingegen Fra Angelico eine Beleuchtung außerhalb des Bildes bevorzugt.

⁸⁰ Vgl. Christian Lee SCHEICHELBAUER, *Probleme der Landschaftsgestaltung in der Florentiner Malerei der Jahrhundertmitte des Quattrocento*, Dipl., Wien 1994, S. 30.

⁸¹ Eine ausführliche Analyse zur Perspektive im *Zinsgroschen* findet man bei: JACOBSEN, 1986 (siehe Anm. 29), S. 75-80.

5. Die Predellen des Altars von San Marco

Den Auftrag für den Altar von San Marco erhielt Fra Angelico im Jahr 1438 von Cosimo de' Medici.⁸² Ursprünglich war er als Hauptaltar der Kirche von San Marco gedacht und den Heiligen Cosmas und Damian geweiht. Der Altar besteht aus einem Hauptregister, das die Thronende Madonna mit Kind, Engeln und Heiligen zeigt und neun Predellentafeln, die das Leben der Heiligen Cosmas und Damian erzählen. Nach 1745 wurde der Altar in Einzelteile zerlegt. Heute befinden sich nur mehr wenige Tafeln, unter anderem auch die Haupttafel, im Besitz des Museo di San Marco in Florenz, die restlichen Predellentafeln sind in den Museen von München, Dublin, Washington und Paris zu bewundern.

Die beiden Brüder Cosmas und Damian sind nicht historisch gesichert, es existieren nur Legenden über ihr Leben. Sie waren Ärzte und hatten noch drei Brüder. Wahrscheinlich waren sie in Syrien (oder Arabien) tätig und hatten nicht nur reiche, angesehene Patienten, sondern auch Arme, welche sie unentgeltlich behandelten. Daher kommt auch der Beiname „Die Unentgeltlichen“.⁸³ Alle Versuche der römischen Präfekten, die Heiligen bei der Christenverfolgung zu verbrennen, zu ertränken oder mit Steinen und Pfeilen zu töten überlebten sie unversehrt. Erst in der darauf folgenden Enthauptung erlitten sie ihr Martyrium.

Seit dem 5. Jahrhundert ist eine Verehrung der beiden Heiligen in der Ostkirche, vor allem im byzantinischen Raum, nachweisbar. Ihre Kopfreliquien werden in einer der rechten Seitenkapellen der Münchner Michaelskirche aufbewahrt. Weitere Reliquien findet man unter anderem im Dom zu Hildesheim, anderen deutschen Städten und in Rom in der Kirche Santi Cosma e Damiano.

Für Florenz sind die beiden Heiligen besonders wichtig. Sie sind die Schutzheiligen der Stadt und der Familie Medici. Es ist nicht verwunderlich, dass Cosimo de' Medici einen Altar in Auftrag gab, der diesen beiden Heiligen geweiht war, und deren Leben in den Predellentafeln wiedergibt.

Sehr schwierig gestaltet sich die genaue Deutung des Hauptbildes. In der Vergangenheit wurde eine sehr unsachgemäße Reinigung vorgenommen. Man verwendete unter anderem Schmirgelpapier. Darum ist eine Deutung sehr schwierig. Glücklicherweise wurden die Predellen verschont und eignen sich daher besser für eine Analyse.⁸⁴

⁸² Vgl. SPIKE, 1997 (siehe Anm. 16), S. 52f.

⁸³ Vgl. BADER, 2005 (siehe Anm. 2), S. 84.

⁸⁴ POPE- HENNESSY, 1981 (siehe Anm. 11), S. 49-51.

5.1.1. Der Besessene Lysias (Abb. 19)

Vor dem Hintergrund einer idyllischen Landschaft mit drei hohen Zypressen und einer kahlen Berglandschaft findet die erste (versuchte) Hinrichtung der Heiligen statt. Lysias, der römische Stadthalter in Syrien, ordnete den Tod durch Ertrinken an, da sich die Brüder weigerten, den christlichen Glauben aufzugeben. Das Bild zeigt, wie einer der Brüder vom Felsplateau ins Meer geworfen wird. Er ist an Händen und Füßen gefesselt. Ein anderer kämpft in den Fluten gerade um sein Leben. Auf dem Plateau sieht man noch eine dritte Person, die, bewacht von zwei Soldaten, das nächste Opfer sein wird. Ein Engel kommt vom Himmel über die Bergkette und bringt die fünf Brüder ans rettende Ufer.

In der Legenda Aurea, die die Lebensbeschreibung der Heiligen enthält, steht:

„Als das der Richter [Lysias, Anm.d.Verf] ansah, sprach er zu ihnen ‚Bei den großen Göttern, ihr sieget mit Zauberei, daß ihr den Martern entrinnet und das Meer stillt: darum so lehret mich diese eure Kunst, so will ich euch nachfolgen im Namen meines Gottes Adriani‘. Als er das gesagt hatte, waren zwei Teufel gegenwärtig, die schlugen ihn mit Macht in sein Angesicht. Da schrie er auf und sprach ‚O ihr guten Herren, bittet euren Gott für mich!‘ Das taten sie, und die Teufel wichen alsbald von ihm.“⁸⁵

Diese (Haupt-)Szene spielt sich im Vordergrund des Bildes ab. Lysias wird von den Teufeln bedroht, links von ihm erkennt man die Heiligen, die für den Stadthalter beten. Interessant ist die Darstellung des Bodens auf dem die Heiligen knien. Wiederum ist es eine mit Blumen bedeckte Wiese, die Wiedergabe hat sich aber entscheidend verändert. Wie in der schon besprochenen Kreuzabnahme finden sich auf dem grünen Untergrund kleine Blumen. In dieser Predellentafel hat man jedoch das Gefühl, dass die Pflanzen plastisch hervortreten.

Bemerkenswert ist auch, dass Fra Angelico auf eine Wiedergabe der Tiefenräumlichkeit größtenteils verzichtet. Einzelne Ansätze lassen sich noch bei den Bergketten erkennen, die in gewisser Weise einen Tiefenzug erahnen lassen. Die Gesamtkomposition lässt aber eher einen bildparallelen Aufbau erkennen.

⁸⁵ Jacobus DE VORAGINE, *Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine*, aus dem Lat. übers. von Richard Benz, Schneider, Heidelberg 1955. S. 738.

5.1.2. Die Enthauptung der Brüder (Abb. 20)

Diese Komposition mit der Darstellung der Enthauptung der Brüder zeichnet sich durch eine außerordentliche Tiefenwirkung aus, die durch die Betonung vertikaler Elemente wie zum Beispiel der Bäume und der Wehrtürme unterstützt wird. Der Henker ist die einzige Person, deren Bewegung entgegengesetzt zu den anderen Protagonisten des Bildes verläuft.

Im Vordergrund stelle der Künstler eine von Blumen übersäte, von einem geschwungenen Pfad begrenzte Wiese dar. Folgt man diesem Weg, kommt man in eine felsige, weitläufige Landschaft. Auf den Hügeln liegen kleinere Städte mit hohen Türmen. Im Vordergrund des Bildes sieht man die drei soeben enthaupteten Brüder. Der Kies des Weges ist blutüberströmt. Das rote Henker-Märtyrer Paar hebt sich deutlich vom Grün der Wiese und der Bäume ab. Die Zypressen verweisen symbolisch auf den Eingang der Märtyrer in das himmlische Königreich Gottes.

Das Bild hat einen symbolischen Charakter. Die fünf Märtyrer sind nicht nur im Vordergrund dargestellt, sie finden sich auch in den fünf Zypressen im Mittelgrund, den fünf Wehrtürmen und den fünf Personen (zwei jüdische Schriftgelehrte, zwei römische Soldaten und der Stadthalter Lysias), die direkt vor den Märtyrern stehen, wieder.

Die Berge sind mit Vegetation nahezu übersät, nur der Felsen im Vordergrund zeigt sich noch in trecentesk anmutenden Formen. Nicht nur Vegetation zeigt uns Fra Angelico, auch weiter weg liegende Städte werden auf den Bergen sichtbar, nach den perspektivischen Formeln werden sie jedoch immer kleiner bleiben aber trotzdem erkennbar.

In diesem Bild sind vor allem die Komplementärfarben ausschlaggebend für das Erstrahlen der Szene. Der rot gekleidete Märtyrer und der ebenfalls in roten Gewändern dargestellte Henker stehen in Kontrast zu der grünen Wiese und der begrüneten Bergkette im Hintergrund. Durch diesen Kontrast werden die Beiden aus dem Geschehen herausgehoben. Das Paar bildet somit den Mittelpunkt des Bildes.

Um 1447-1449 schuf Fra Angelico in Perugia ein Triptychon für die Kirche San Domenico mit Darstellungen der Nikolausgeschichte in den Predellentafeln. Besonders die Tafel mit der *Errettung der drei zum Tode Verurteilten* (Abb. 21) ist sehr ähnlich der *Enthauptung der Heiligen Cosmas und Damian*. Die Stadtmauern sind jenen der Predellentafel von Perugia sehr ähnlich. Das Licht fällt aber in der Tafel von Perugia im Unterschied zu der Tafel des San Marco Altares von der anderen Seite ein. Die Licht- und Schattenseiten der Stadtmauer

sind somit dementsprechend vertauscht.⁸⁶ Auch der Bildaufbau ist anders. Während in der Enthauptung der Heiligen Cosmas und Damian im Hintergrund eine weit in die Tiefe laufende Landschaft wiedergegeben wird, die durch einen Weg mit der Geschichte im Vordergrund verbunden zu sein scheint, ist die Landschaft in der Nikolausgeschichte hinter den Mauern und Türmen der Stadt, ohne Verbindung zu dem Geschehen im Vordergrund dargestellt. Die Hügel der Nikolausgeschichte sind sehr weich und fließend gemalt. Die Bergkette hinter der Stadt ist noch in saftigen grün mit vereinzelt Ortschaften wiedergegeben. Die Berge im Hintergrund werden in sehr hellen Farben gemalt, sie scheinen fast nicht mehr sichtbar zu sein. Diese Abstufung der Farben erinnert wieder an Masaccios *Zinsgroschen* (Abb.18). Je heller die Farbe, desto weiter weg ist das Dargestellte. Diese Abstufung der Farben lässt sich sehr gut erkennen, die Wiese im Vordergrund ist in sehr dunkelgrünen Farben dargestellt, die Vegetation auf den Bergen ist jedoch schon in helleren Grüntönen wiedergegeben.

5.1.3. Die Grablegung (Abb. 22)

Die *Grablegung Christi* war die mittlere Predellentafel des San Marco Altares und zeigt Johannes und Maria, die den toten Leichnam Christi flankieren, den Josef von Arimathäa stützt. Hinter den Hauptakteuren ragt eine dunkle Grabkammer als Felsen oder Höhle empor. Der Felsen steigt links und rechts ähnlich den Rückenformen Maria und Johannes an, über dem Leichnam Christi bildet der Felsen ein flaches Terrain (ähnlich den ausgestreckten Armen des Toten), der die Szene zusätzlich festigt. Es ist eine sehr einfache Darstellung der Grablegung.

Fra Angelico spielt wiederum sehr mit Licht und Schatten. Die linke Seite des Hügels ist vollkommen im Dunkeln – das Licht kommt von rechts und beleuchtet die Felsen. Es kommt zwischen der Wiese und dem Felsen zu einem starken Kontrast. Dort, wo beide Formen zusammentreffen, kann man eine scharfe Konturlinie erkennen.

⁸⁶ Vgl. POPE-HENNESY, 1981 (Siehe Anm. 11), S. 51.

Giulio Argan bezeichnet in seiner Monografie dieses Werk als „asketische Krise der Malerei des Künstlers“. Er interpretiert die Szene folgendermaßen:

„In der Grablegung ist der tote Christus reines Symbol, werden die demütigen Gebärden Marias und des hl. Johannes rituell, ist die Landschaft nur noch ein nackter Felsen, werden die Farben milder, ist das Licht hart und in dem Maße, wie die Gestalten sich in ihre strengen Konturen verschließen, als ob sie der Verbindung mit der Natur entfliehen wollten, werden sie gespannter und ausdrucksvoller. Diese Malerei will nicht mehr überzeugen, sondern sich versenken.“⁸⁷

Argan urteilt etwas zu übertrieben über Fra Angelicos neue Malweise. Von einer Krise kann hier nicht die Rede sein, es ist viel mehr eine Rückbesinnung auf eine einfache, verständliche Darstellung. Statt eines bilddiagonalen, in die Tiefe reichenden Aufbaues, verwendet er einen bildparallelen Szenenaufbau.

Die Grablegung war für viele Künstler nach Fra Angelico eine Inspirationsquelle. Gabriele Bartz vertritt ebenso wie Wolfgang Bader die Meinung, dass Fra Angelicos *Grablegung* für Rogier van der Weydens *Grablegung* (Abb. 23) von großer Bedeutung war.⁸⁸ „Rogier, selbst auf der Höhe seines Ruhmes [...] reiste 1450 zum Heiligen Jahr nach Rom, wie aus Bartholomeo Fazios ‚De viris illustribus‘ (1453-57 verfaßt) bekannt ist. Die Reiseroute wird ihn über Bologna und Florenz geführt haben.“⁸⁹ Van der Weyden geht weg von dem bildparallelen Aufbau und setzt die Grablegung in eine weitläufige Landschaft. Er löst die Symmetrie, welche bei Fra Angelico vorhanden ist auf. Links führt ein Weg in die Tiefe auf die Stadt Jerusalem zu. Die Stadt ist „aus detailfreudig gemalten nordalpinen Häusern zusammengesetzt.“⁹⁰ Laut Barzt „schwelgt [die Grablegung] in den Vorzügen, die die Ölmalerei gegenüber der Verwendung von Tempera bietet. Aufwändige Wiedergabe von Stoffen, Vegetation Landschaft und Licht geben der Tafel einen völlig anderen Charakter.“⁹¹

⁸⁷ ARGAN, 1955 (Siehe Anm. 10), S. 80.

⁸⁸ Barzt geht davon aus, dass Fra Angelico Gestaltungsideen entwickelte, die für andere Künstler von „großer Bedeutung waren“ Vgl. Gabriele BARZT, *Guido di Piero, genannt Fra Angelico um 1395-1455*, Könemann 1998, S. 46. (im Weiteren zitiert als Barzt, 1998) ähnlich sieht das auch Bader in seiner Monografie über den Künstler: BADER, 2005 (siehe Anm. 2), S. 75.

⁸⁹ BARTZ, 1998 (siehe Anm. 88), S. 46.

⁹⁰ Ebenda, S. 46.

⁹¹ Ebenda, S. 46.

6. Der Freskenzyklus in den Zellen von San Marco in Florenz

Das Kloster San Marco in Florenz wurde im Jahr 1290 von den Silvestrinern, einer Reformkongregation des Benediktinerordens, gegründet und danach von den Mönchen des Ordens bewohnt. Eine päpstliche Bulle von Papst Eugen IV. aus dem Jahr 1436 überließ das Kloster den Mönchen von San Domenico in Fiesole. Diese hatten schon längere Zeit angestrebt, in Florenz ansässig zu werden, da sie sich eine zentrale, große Kirche wünschten. Ihre Forderungen konnten aber erst durch das gemeinsame Bestreben des Papstes und Cosimos de' Medici umgesetzt werden.⁹²

Da das Kloster baufällig war, wurden mit finanzieller Unterstützung der Familie Medici, Umbauten durchgeführt. 1437 wurde der Architekt und Bildhauer Michelozzo beauftragt einen Umbau beziehungsweise Neubau des Klosters zu planen und durchzuführen.

Im Obergeschoß des Klosters befinden sich die 44 Zellen der Mönche. Entsprechend der Ordensregel sind die Zellen sehr klein, eng und mit einer niedrigen Decke konzipiert worden. Alle Mönche des Klosters hatten gemäß der dominikanischen Lebensform, Einzelzellen. Dies ermöglicht den Mönchen, sich ohne Störung der Heiligen Schrift und den Schriften der Kirchenväter zu beschäftigen. In den Constitutiones des Ordens steht geschrieben: „Die Brüder sollen nur eine arme Zelle ohne weltlichen Schmuck besitzen. Es sollen sich dort nur Bilder des Gekreuzigten, der seligen Jungfrau und unseres Vaters Dominikus befinden.“⁹³

Pope-Hennessy erwähnt die Chroniken von San Marco, geschrieben vom Prior des Klosters Giuliano Lapaccini, in denen er folgendes festhält:

„Die Altartafel des Hochaltars, die Darstellungen im Kapitelsaal, im ersten Kreuzgang und in den Zellen des oberen Stockwerkes, und die Kreuzigung im Refektorium – all das hat ein Ordensbruder aus Fiesole geschaffen, Giovanni [Fra Angelico, Anm. d. Verf.] mit Namen, ein Mann von großer Demut und Frömmigkeit und von höchster Meisterschaft in der Kunst der Malerei.“⁹⁴

Fra Angelico entwarf in der Zeit zwischen 1440-1443 an die 50 Fresken für die Klosterzellen. Auch die Lünetten über den Türen des Kreuzganges wurden freskiert. Es gibt keine Vorbilder für eine derartige malerische Gestaltung des Klosters, es stand auch im Widerspruch zur asketischen Lebensweise des Ordens.⁹⁵ John T. Spike erklärt sich diesen Widerspruch dadurch, dass Cosimo de' Medici, der diese Umgestaltung des Klosters finanzierte, die

⁹² Vgl. SPIKE, 1997 (siehe Anm. 16), S. 130f.

⁹³ Zitiert nach BADER, 2005 (Siehe Anm. 2), S. 19.

⁹⁴ Zitiert nach BADER, 2005 (Siehe Anm. 2), S. 20.

⁹⁵ Vgl. SPIKE, 1997 (siehe Anm. 16), S. 130.

„Häupter der Christenheit, die sich damals zum Konzil von Florenz versammelt hatten, durch die Großzügigkeit der Stiftung [...] beeindruckt wollte.“⁹⁶

Das Konzil von Florenz verstand sich als eine Fortsetzung des Konzils von Basel, welches von Papst Martin V. kurz vor seinem Tod 1431 einberufen wurde. Unter seinem Nachfolger Papst Eugen IV., der das Konzil von Basel nicht anerkennen wollte, kam es zu Ausschreitungen innerhalb der Gesandten. Der Papst löste das Konzil auf woraufhin er in Rom von Verwandten seines Vorgängers bedroht wurde. Eugen IV. musste 1433 aus der Hauptstadt fliehen und verlegte seine Kurie nach Florenz. Nach der Auflösung des Konzils in Basel, berief er ein neues Konzil in Bologna. 1439 wurde es nach erneuten Unruhen nach Florenz verlegt, wo das Konzil bis 1443 stattfand bevor es letztendlich nach Rom verlegt wurde und dort 1445 geschlossen wurde.

Vermutlich spielte Cosimo de' Medici schon seit der Auftragserteilung 1439/40 mit dem Gedanken, Eugen IV. und seiner Kurie die Herrlichkeit seiner Stiftung zeigen zu können. Fra Angelico hatte daher wenig Zeit um seine Fresken zu vollenden. Darum ist es umso verständlicher, dass er Gehilfen benötigte um in drei Jahren diesen monumentalen Freskenzyklus zu schaffen.

Im vergangenen Jahrhundert kam es zu kontroversen Meinungen bezüglich der chronologischen Abfolge der Fresken sowie der eigenhändigen Beteiligung Fra Angelicos an der Ausmalung.⁹⁷ Zusätzlich wurde von namhaften Autoren versucht, eine Beteiligung von Gehilfen des Meisters zu ergründen. Dabei wurden provisorische Namen, wie zum Beispiel „Der Meister der Zelle 2“ erfunden.⁹⁸ John T.Spike berichtet darüber hinaus auch von der Restaurierung im Jahr 1984, die maßgeblichen Anteil daran hatte, dass die Kunsthistoriker nun davon ausgehen, dass Fra Angelico für die Entwürfe verantwortlich war, „sowie den größten Teil der wichtigsten Fresken im Kapitelsaal, in den Korridoren des Dormitoriums und den Zellen 1 bis 9 eigenhändig ausführte, woran die offensichtliche Gehilfenbeteiligung, besonders in den nördlichen und südlichen Dormitorien, nichts ändert.“⁹⁹

Der Freskenzyklus verfolgt einen einheitlichen Grundgedanken, dadurch fühlt sich Spike in seiner These, dass alle Entwürfe von Fra Angelico stammen, bestätigt.¹⁰⁰ Gesichert scheint,

⁹⁶ Vgl. SPIKE, 1997 (siehe Anm. 16), S. 130.

⁹⁷ Eine sehr genaue Analyse zu San Marco: Hood, 1993 (siehe Anm. 13).

⁹⁸ Vgl. SPIKE, 1997 (siehe Anm. 16), S. 130.

⁹⁹ Ebenda, S. 130.

¹⁰⁰ Ebenda, S. 130.

dass Fra Angelico neben seinen Gehilfen drei bis vier eigenständige Künstler beschäftigte, die jedoch alle unter seiner Leitung nach seinen Vorlagen oder seinem Stil arbeiteten.¹⁰¹

Es ist jedoch noch immer unklar, nach welchen Auswahlkriterien der Meister bei den Fresken vorging. Vielleicht durften die Mönche dem Künstler ihre persönlichen Lieblingsgeschichten der Bibel mitteilen. Besonders wichtig in diesem Zusammenhang ist sich vor Augen zu führen, dass hier ein „Ordensmann ausschließlich für seine Mitbrüder“ malte.¹⁰²

6.1. Östliches Dormitorium – Die Zellen der Priester

Im östlichen Dormitorium des Klosters befinden sich die Priesterzellen 1-9 und die Zellen der Kleriker 22-30.

William Hood meint, dass die Priesterzellen wegen ihrer extremen Qualitätsunterschiede, sehr ungewöhnlich sind.¹⁰³ Er stellt die Hypothese auf, dass mehrere Gehilfen Fra Angelicos in den einzelnen Zellen tätig waren und nur wenige Fresken von dem Meister persönlich ausgeführt wurden. Die Fresken in diesen Priesterzellen gelten, laut John T. Spike, als die geheimnisvollsten des ganzen Zyklus.¹⁰⁴ Die Fresken waren als „spirituelle Übung konzipiert, die nach der *De ecclesiastica hierarchia*, dem Hauptwerk des Pseudo-Dionysius Areopagita, der dritten und höchsten Stufe der Hierarchie, d.h. der Perfektion, entsprechen.“¹⁰⁵ William Hood hingegen meint, dass man einige Szenen auf den Dominikanischen Kalender zurückführen müsse. Die Fresken sollen den Mönchen die wichtigsten dominikanischen Feste näher bringen.¹⁰⁶

Die neun Zellen bilden eine dreifache Triade, die der Pseudo-Dionysius als klassisches Schema manifestierte. Die Zahl Drei war schon immer eine mystische Zahl. Aristoteles schrieb: „Die Triade ist die Zahl des Ganzen, insofern sie einen Anfang, eine Mitte und ein Ende hat.“

Die dargestellten Szenen der Zellen 1-3 sind *Noli me tangere*, die *Beweinung Christi* und die *Verkündigung*. Diese drei Fresken bilden folgende Triade: Die Auferstehung, die Passion und

¹⁰¹ Vgl. POPE-HENNESSY, 1981 (Siehe Anm. 11), S. 29.

¹⁰² Vgl. BADER, 2005 (Siehe Anm.2), S. 20.

¹⁰³ HOOD, 1993 (Siehe Anm.13), S. 210.

¹⁰⁴ Vgl. SPIKE, 1997 (siehe Anm. 16), S. 146.

¹⁰⁵ Ebenda, S. 146.

¹⁰⁶ Hood erwähnt unter anderem folgende Feste: Die Verkündigung, Geburt Christi, Präsentation im Tempel, Taufe Christi, Kreuztragung, Kreuzigung, Beweinung, die drei Marien am Grabe, etc. - HOOD, 1993 (Siehe Anm. 13), S. 221.

die Menschwerdung Christi. Auch in den Zellen 4-9 wird die Trinität von Inkarnation, Passion und Auferstehung Christi dargestellt, jedoch nie in derselben Reihenfolge.¹⁰⁷

6.1.1. Zelle 1: Noli me tangere (Abb. 24)

Auf den ersten Blick ist die dargestellte Szene sehr einfach und verständlich konzipiert. Der auferstandene Christus wendet sich von Maria Magdalena, welche zwischen dem geöffneten Grab und Jesus kniet, ab. Die Szene basiert auf dem Evangelium nach Johannes 20,17. Der Auferstandene sagt zu Maria:

„Rühre mich nicht an! Denn ich bin noch nicht aufgefahren zum Vater. Geh aber hin zu meinen Brüdern und sage ihnen: Ich fahre auf zu meinem Vater und zu eurem Vater, zu meinem Gott und zu eurem Gott.“

Maria erkennt den Auferstandenen zu allererst nicht, sondern glaubt, mit einem Gärtner zu sprechen. Darum wird Jesus in der Malerei oft mit den Attributen des Gärtners, wie zum Beispiel einer Hacke, gekennzeichnet. Auch in dem Fresko der Zelle 1 wird Christus mit einer Hacke dargestellt.

Maria Magdalena scheint sich dem Auferstandenen zu nähern, dieser ist jedoch gerade im Begriff, sich der Berührung zu entziehen. Die abwehrende rechte Hand und die deutliche Drehung des Körpers von Maria weg unterstreichen die konkrete Aussage des Auferstandenen: Berühre mich nicht!

Georges Didi-Huberman befasste sich in seiner Monographie über Fra Angelico sehr intensiv mit der *Noli me tangere*-Darstellung der Zelle 1 des Klosters.¹⁰⁸ Für ihn ist die Symbolhaftigkeit des Bildes von großer Bedeutung. Die Wiese besteht aus zwei Grüntönen, die Blumen wurden mit helleren Tönen herausgearbeitet. Huberman vergleicht die Art, wie die Wiese gemalt wurde, mit einer Tapete. Der Künstler habe den Untergrund, der aus zwei Farbtönen, besteht mit hellen, unregelmäßigen Farbtupfern versehen.¹⁰⁹ Er hebt jedoch hervor, dass im Bereich der Füße des Auferstandenen kleine, rote Farbtupfen zu finden sind, deren Bedeutung noch nicht ausgiebig erforscht wurde.¹¹⁰ Grundsätzlich könnte man davon ausgehen, dass es sich um die Darstellung von Blumen handelt. Dies kann jedoch insofern widerlegt werden, indem man sich die Farbtupfen genauer ansieht, denn es handelt sich zweifellos um kleine Farbtupfen auf der Wiese, das bedeutet es können keine Blumen sein, es fehlen die wichtigsten Merkmale (Stempel, Kelch, etc). Nach den bereits behandelten Werken

¹⁰⁷ Vgl. SPIKE, 1997 (siehe Anm. 16), S. 146.

¹⁰⁸ Huberman, 1995 (siehe Anm. 14), S. 19ff.

¹⁰⁹ Ebenda, S. 24.

¹¹⁰ Ebenda, S. 24.

Fra Angelicos kann man davon ausgehen, dass der Meister wusste, wie man Blumen realistisch darstellt. Dies zeigt sich vor allem in der *Kreuzabnahme* (Abb. 12) für die Kirche Santa Trinita. Die Wiese des Altarbildes ist jener des Freskos sehr ähnlich. Die Wiedergabe der Pflanzen in der *Kreuzabnahme* ist sehr präzise und realistisch.

Huberman kommt daher zu dem Schluss, dass diese roten Tupfen einen symbolischen Wert haben. Seiner Analyse zufolge sind die roten „Flecken“ in derselben Farbe und derselben Malweise wiedergegeben worden, wie die Stigmata Christi oder die Wundmale des Hl. Franziskus in anderen Zellen des Klosters. Diese Erkenntnis bringt ihn zu der Überlegung, ob Fra Angelico Christus vielleicht in dem „Moment darstellt, wo er – emblematisch – seine Stigmata im Garten der irdischen Welt ‚aussät‘, kurz bevor er im Himmel wieder zur Rechten seinen Vaters sitzen wird.“¹¹¹ Er findet sogar eine Stelle in der Bibel, die seine These stützt: „Alles Fleisch ist Gras, und alle Herrlichkeit des Menschen ist wie eine Blume auf dem Feld...“ (aus dem Alten Testament, Jesaja 40,6) Auch die Tatsache, dass neben dem Fuß Christi fünf rote Farbtupfen wiedergegeben werden, die Huberman wiederum auf die fünf Wundmale des Gekreuzigten schließen lassen, bestätigen ihn in seiner Ansicht.

Ein weiteres symbolisches Zeichen in dem Fresko der Zelle 1 ist eine Dreiergruppe kleiner Kreuze zwischen Maria Magdalena und dem auferstandenen Christus. Huberman sieht darin eine Erinnerungsfunktion. Die Mönche sollten sich seiner Meinung nach aufgrund der Kreuze an die Passion und Trinität erinnern fühlen und darüber meditieren.¹¹²

Didi-Hubermans Publikation scheint mehr Spekulationen als wissenschaftliche Überprüfungen zu beinhalten. Wären die Farbtupfen und die Kreuze die einzigen roten „Flecken“ in diesem Fresko, könnte man den Ausführungen des Autors mehr Glauben schenken. Sieht man sich die Darstellung jedoch genauer an, erkennt man, dass mehrere Farbtupfen auf der Wiese zu finden sind. Schon allein deswegen kann man Didi-Hubermans Theorien nicht vollständig Glauben schenken. Es ist anzunehmen, dass Symbolik in diesem Fresko eine Rolle spielt. Jedoch kann man davon ausgehen, dass diese Zeichen nur eingeweihte (Ordensbrüder) zu deuten wussten.

¹¹¹ Vgl. HUBERMANN, 1995 (siehe Anm. 14), S. 24f.

¹¹² Ebenda, S. 25.

6.1.2. Zelle 2: Die Beweinung Christi (Abb. 25)

Die Beweinung vollzieht sich im Mittelpunkt des Bildes. Die Komposition wirkt sehr weich und fließend. Die Personen werden auf das Mindeste reduziert, selbst die Gesichtsausdrücke sind gleich. Die Gesichter der drei Frauen gleichen einander bis auf das kleinste Detail.

Vergleicht man das Fresko von San Marco mit dem Gemälde der Beweinung Christi, welches Fra Angelico zwischen 1436 und 1441 für die Bruderschaft von Santa Maria della Croce al Tempio schuf, lassen sich einige darstellerische Unterschiede erkennen (Abb. 26).¹¹³

Das Gemälde der Beweinung Christi wurde 1436 von der Bruderschaft in Auftrag gegeben und im Jahr 1441 fertig gestellt. Das Bild ist nach einem Brand und durch Ausbesserungsarbeiten stark beschädigt worden. Ursprünglich befand sich das Werk im Oratorium der Bruderschaft. Die Brüder von Santa Maria della Croce al Tempio standen jenen Menschen zur Seite, die zum Tode verurteilt waren.¹¹⁴ Der Auftraggeber Fra Sebastiano di Jacopo Benintendi war ein Neffe der seligen Villana de' Botti. Der brennende Wunsch der seligen Villana war es, die Leiden ihres himmlischen Vaters zu teilen. Sie sehnte sich danach die Leiden Christi zu spüren. Im Jahr der Fertigstellung des Gemäldes wurde Villana de' Botti selig gesprochen.¹¹⁵ Sie wird rechts im Gemälde portraitiert. Der Knienden entströmen die Worte: CRISTO IESU LAMOR MIO CRUCIFISSO (Jesus Christus der Gekreuzigte ist meine Liebe).

Hinter der Stadtmauer wird eine weite Landschaft sichtbar, die sich durch breite, weiche Hügel mit den für Fra Angelico typischen Türmen und Mauern auszeichnet. Am Horizont geht gerade die Sonne auf beziehungsweise unter. Einige Teile der Landschaft sind noch im Schatten, der restliche Teil nimmt die ersten Sonnenstrahlen auf. Andeutungen einer Wiese lassen sich nur unter dem Leichnam Christi erblicken, die restliche Landschaft ist unbegrünt. Jeweils zwei Bäume stehen im linken und rechten Teil des Bildes. Während die Linken sehr schwerfällig und karg sind, erstrahlen die Rechten in saftigen Grün und unzähligen goldenen Früchten.

Die Stadtmauer wirkt nahezu undurchdringlich und abweisend zugleich. Das Tor ist zwar geöffnet, es kommen jedoch keine Menschen aus der Stadt um Christus zu beweinen. Es scheint, als würde sich die Stadt komplett von dem Geschehen abkapseln wollen.

¹¹³ Vgl. BADER, 2005 (siehe Anm. 2), S. 68ff.

¹¹⁴ Ebenda, S. 68.

¹¹⁵ Ebenda, S. 73.

Christus, die Stadtmauer und der Querbalken des Kreuzes sind verantwortlich für eine horizontale Ausrichtung des Gemäldes, welche nur durch die Bäume und den Längsbalken des Kreuzes unterbrochen wird. Das Kreuz und die Leiter im Hintergrund weisen gen Himmel. Das Gemälde wirkt sehr harmonisch und weich. Bei den Figuren im Vordergrund herrscht tiefer Schmerz.

Man muss sich vor Augen halten, dass das Gemälde zur gleichen Zeit wie die Fresken in San Marco fertig gestellt wurde. Die Darstellungen könnten jedoch unterschiedlicher nicht sein. In San Marco verzichtet Fra Angelico gänzlich auf eine tiefenräumliche Landschaft. Der Maler gibt nur das Wesentlichste wieder. Sogar die Anzahl der Trauernden wird minimiert, wo vorher noch vierzehn Personen trauern, dezimiert sich die Zahl im Fresko von San Marco auf fünf. Beiden Darstellungen gleich ist jedoch die Einfügung des heiligen Dominikus, der Ordensvater Fra Angelicos. Im Gemälde der Bruderschaft ist der Heilige mit betenden Händen dargestellt, im Fresko hingegen scheint es, als würde er Christus segnen.

William Hood befasste sich 1986 in einem Artikel mit den Darstellungen des Heiligen Dominikus in den Fresken von San Marco.¹¹⁶ Jede dargestellte Geste des Heiligen kann auf das Gebetsbuch der Dominikaner *De modo orandi* zurückgeführt werden, welches zu Lebzeiten Fra Angelicos sehr beliebt war.¹¹⁷ Dieses Buch kann als eine „Anleitung“ für die Dominikanischen Lehren angesehen werden. Es beschreibt neun unterschiedliche Haltungen, die der Heilige Dominik zum Beten einnahm. Die letzte Haltung ist vergleichbar mit jener, die im Fresko der Zelle 2 zu finden ist (Abb. 27). Es ist daher kein Segensgestus, sondern eine Gebetshaltung des Heiligen, die er vor dem verstorbenen Christus einnimmt.

Die Einfügung des Heiligen Dominikus in die Darstellung war für die Mönche von großer Bedeutung. Sie konnten sich dadurch besser mit dem Geschehen identifizieren. Auch auf die Variation der Gesten des Heiligen wird Rücksicht genommen. Fra Angelico und seine Mitarbeiter achten darauf, so viele Haltungen wie möglich aus dem *De modo orandi* zu übernehmen. Aufgrund der Fresken werden den Brüdern des Klosters die Lehren des Ordensgründers verdeutlicht.

¹¹⁶ William HOOD, „Saint Dominic’s Manners of Praying: Gestures in Fra Angelico’s Cell Frescoes at S. Marco”, in: *The Art Bulletin*, Vol. 68, No. 2 (Jun., 1986,) S. 195-206. (im Weiteren zitiert als HOOD, 1986)

¹¹⁷ Ebenda, S. 198.

6.1.3. Zelle 5: Die Geburt Christi (Abb. 28)

Dieses Fresko wurde nur zur Gänze von Fra Angelico selbst gemalt. Gehilfen übernahmen die Gestaltung der Engel und wahrscheinlich auch des Hintergrundes. Der Stall, in dem sich Ochs und Esel befinden, ist einer Höhle vorgebaut. Die Höhle ist ein typisches Symbol in der christlichen Kunst, welches vorwiegend in der Geburt Christi und der Grablegung Christi angewandt wird und somit den Anfang und das Ende der Lebensgeschichte Christi bildet. Jesus wird aus dem Schoß der Mutter geboren und kehrt bei seinem Tode wieder in ihn zurück. John T. Spike erkannte in dem Fresko an der Frontseite des Stalles das griechische Symbol des kreuzförmigen „tau“ und schließt daraus, dass dieses Zeichen eine Anspielung auf die Passion Christi ist.¹¹⁸

Vor dem Stall knien Joseph und Maria und beten das Christuskind an. Man kann die Darstellung nicht nur als Schilderung eines biblischen Ereignisses interpretieren, vor allem deswegen, weil dem Geschehen noch Katharina von Alexandrien und der Heilige Petrus Martyr beiwohnen. Sie haben die Rolle der beispielhaften Christen inne.¹¹⁹ Die Landschaft wird von dem überdimensionalen Stall förmlich verdrängt. Einzelne kahle Felsen im linken und rechten Bildrand sind jedoch noch zu erkennen.

6.2. Östliches Dormitorium – Die Zellen der Kleriker

Die Entwürfe für die Fresken der Zellen 22-30 stammen von Fra Angelico. Ausgeführt hat er sie jedoch in Zusammenarbeit mit Gehilfen.

6.2.1. Zelle 24 – Die Taufe Christi (Abb. 29)

Das Fresko folgt dem traditionellen Darstellungsschema. Johannes der Täufer tauft Christus im Jordan. Gott bekräftigt durch diese Zeremonie Jesus als seinen Sohn, der Heilige Geist in Form einer Taube bestätigt den feierlichen Akt. Engel halten die Kleider des Getauften.

Jesus wird durch einen Lichtstrahl, der vom Himmel ausgeht, erleuchtet. Er steht in einem schmalen Bett des Jordans. Hinter ihm erheben sich scharfkantige Felsen. Die Berge im Vordergrund verstärken, fast wie ein Repoussoir, den Zug in die Tiefe.

¹¹⁸ Vgl. SPIKE, 1997 (siehe Anm. 16), S. 68.

¹¹⁹ Ebenda, S. 150.

Es lohnt sich, das Fresko Fra Angelicos mit einem Fresko Masolino da Panicale im Baptisterium von Castiglione Olona zu vergleichen (Abb. 30). Der Künstler schuf im Jahr 1435 ein Fresko mit der Darstellung der *Taufe Christi*.¹²⁰

Am linken Jordanufer stehen drei Engel mit den Gewändern Christi, auf der rechten Seite kniet Johannes. Hinter dem Täufer warten vier weitere Männer darauf, getauft zu werden. Christus steht inmitten des Flusses, hinter ihm erstreckt sich eine sehr weitläufige Landschaft.¹²¹ Masolino integriert das Gebirge mittels der perspektivischen Verkürzung des Festlandes zur hohen Horizontlinie in ein Panorama von erstaunlicher Tiefe.

Es zeigt, wie sehr sich der Künstler ab den 1430er Jahren mit den neuen perspektivischen Möglichkeiten auseinanderzusetzen beginnt. Zehn Jahre sind seit dem *Zinsgroschen* (Abb. 18) Masaccios in der Brancacci Kapelle vergangen. Masolino arbeitete damals mit ihm zusammen und konnte dem Künstler über die Schulter schauen. Fra Angelico versucht das Selbe in seinen Fresken von San Marco. In der *Taufe Christi* wird die Bergkette im Hintergrund, wie bei Masaccio, mit ähnlichen Mitteln nach hinten verjüngt.

Wie verhalten sich diese beiden Darstellungen zu den Werken der niederländischen Maler? Zur Beurteilung dieser Frage soll nun eine bas de page Illustration aus dem Turiner Stundenbuch mit der Darstellung der *Taufe Christi* (Abb. 31) analysiert werden. Der Teil des Stundenbuches entstand um 1414 und wurde von den Brüdern Van Eyck illuminiert.¹²²

Die Illustration ist unter den Miniaturen des Turiner Stundenbuches revolutionär. Der Künstler nimmt ein wichtiges Phänomen der neuzeitlichen Malerei vorweg, indem er die Figuren realistisch in ihrer Größe der Landschaft unterordnet. Die Landschaft ist nicht länger nur ein Beiwerk hinter den Figuren sondern wird zu einem Handlungsträger. Die Figuren werden klein an den vorderen Rand gedrängt oder in das Ambiente eingebettet. Auch die Spiegelung des Schlosses im Wasser ist ein Novum.

Die Illustration zeigt eine weite Flusslandschaft mit tiefem Horizont. Hinter Christus und Johannes kommt der Fluss aus einem Tal, das von bewaldeten Bergen flankiert wird. Im Hintergrund erkennt man rechts ein Schloss und links einzelne Häuser. Über der Landschaft erkennt man einen natürlich anmutenden Himmelsstreifen.

¹²⁰ Weiterführende Analyse: Gertrud WASSERMANN, „Masaccio und Masolino, Probleme einer Zeitenwende und ihre schöpferische Gestaltung“, in: *Zur Kunstgeschichte des Auslandes*, Heft 134, J.H.Ed.Heitz Verlag, Strassburg 1935, S. 17ff.

¹²¹ Ebenda, S 17f.

¹²² Das Problem des künstlerischen Anteils der beiden Brüder an dem Stundenbuch wird hier bewusst ausgelassen. Eine sehr detaillierte Analyse findet sich bei: Otto PÄCHT, *Van Eyck – Die Begründer der Altniederländischen Malerei*, München 1989, S. 180f.

Die gestaffelten Berge sind nicht das einzige Mittel, welches die Brüder Van Eyck in dieser Illustration zur Vermittlung von Tiefe anwenden. Sie setzen auch auf optische Effekte, welche vor allem bei den Umrisslinien der Berge zu erkennen sind. Die Linien sind am Horizont immer schwächer ausnehmbar und drängen die Details zurück. Dies wird noch durch eine deutliche farbliche Veränderung der Landschaft vom Vorder- zum Hintergrund unterstützt. Das Schloss und die bewaldeten Berge im Mittelgrund sind noch in grünlichen Farben gehalten. Der Farbton ändert sich jedoch je tiefer das Auge des Betrachters in den Raum vordringt. Der tiefste Punkt in der Landschaft scheint farblich dem Himmel angeglichen. Es kommt in der Illustration zu keinen starken farbigen Kontrasten. Der Vordergrund der Darstellung ist bereits fernsichtig erfasst, dadurch rückt der Horizont noch weiter in die Ferne. Im Unterschied zu den beiden Fresken von Fra Angelico und Masolino ist die eycksche Darstellung viel detailfreudiger. Die konsequente Fernsicht, die man im Stundenbuch beobachten kann, ist bei den beiden italienischen Künstlern nicht so weit ausgeprägt.

6.3. Nördliches Dormitorium – Die Zellen mit den Darstellungen von Episoden aus dem Leben Christi

Im nördlichen Dormitorium des Klosters San Marco befanden sich neben den Zellen auch die Bibliothek und die Doppelzelle Cosimo de' Medicis. Wahrscheinlich gehörte dieser Teil des Klosters nicht zur Klausur, sondern war für die Laienbrüder bestimmt, die zwar an den religiösen Handlungen der Mönche teilnehmen durften, dabei aber im Laienstand blieben.¹²³

Wie John T. Spike vermutet sind die Zellen 31 bis 36 „von Benozzo Gozzoli nach Entwürfen Fra Angelico ausgeführt worden [...] Diese Fresken sind leicht von den Kreuzigungen, in den Zellen 40 bis 43 zu unterscheiden, die Fra Angelico mit Unterstützung qualitativ schwächerer Schüler ausgemalt hat.“¹²⁴

6.3.1. Zelle 32A: Die Versuchung Christi (Abb. 32)

Das Fresko der *Versuchung Christi* besteht aus zwei unterschiedlichen Szenen. Der obere Teil befasst sich mit der Vertreibung des Teufels, der untere zeigt den thronenden Christus. Es liegt demnach eine Staffelung übereinander vor, die zwei Szenen eines Textes der Bibel miteinander verbindet. Der Hügel dient als „Brücke“ zwischen den beiden Szenen.

¹²³ Vgl. SPIKE, 1997 (siehe Anm. 16), S. 69.

¹²⁴ Ebenda, S. 69.

Die Darstellung der Vertreibung des Teufels wird in einer weiten Landschaft wiedergegeben. Christus steht auf einem Felsen und ist im Begriff den Teufel zu vertreiben. Dieser fliegt gerade von dem Felsen weg.

Die dargestellten Szenen basieren auf dem Evangelium nach Matthäus 4, 8-11:

„Darauf führte ihn der Teufel mit sich auf einen sehr hohen Berg und zeigte ihm alle Reiche der Welt und ihre Herrlichkeit und sprach zu ihm: Das alles will ich dir geben, wenn du niederfällst und mich anbetest. Da sprach Jesus zu ihm: Weg mit dir, Satan! Denn es steht geschrieben: «Du sollst anbeten den Herrn, deinen Gott, und ihm allein dienen.» Da verließ ihn der Teufel. Und siehe, da traten Engel zu ihm und dienten ihm.“

Die im Hintergrund dargestellte Landschaft mit Bergen und einem See könnte demnach die Darstellung der Herrlichkeit, wie es Matthäus schildert, sein. Fra Angelico wendet wieder die Tiefenräumlichkeit an, um die Welt und ihre Herrlichkeit darstellen zu können. Vereinzelt sind auch Bäume sichtbar.

Im unteren Teil des Bildes wird der thronende Christus dargestellt. Links und Rechts von ihm sieht man je einen Engel der Jesus dient.

Wie schon in der *Taufe Christi* (Abb. 28) bedient sich Fra Angelico auch hier einer neuen Möglichkeit Raum darzustellen. Wie schon in der Einleitung erwähnt, experimentierten die niederländischen Maler mit einer neuen Möglichkeit den Bildraum zu vergrößern.¹²⁵ Man ging von der Zweidimensionalität des Bildes aus und klappte den Erdboden hoch um die Personen neben- und übereinander darstellen zu können. „Perspektivisch sind diese Darstellungen nicht eindeutig.“¹²⁶

6.3.2. Zelle 34: Christus am Ölberg (Abb. 33)

Das Fresko des *Gebetes am Ölberg* ist ebenso wie jenes der *Versuchung Christi* gestaffelt. Im rechten Bildteil befinden sich Martha und Maria, die in ihrem Haus betend und lesend dargestellt werden. Die räumliche Staffelung beginnt in diesem Haus und geht nach links oben weiter. Die Achse wird von gegenläufigen Diagonalen aus vegetabilen Formen überschritten. Die Vegetation dient somit als eine Art Abgrenzung der einzelnen Szenen voneinander.

Der Berg, auf dem sich Christus befindet um zu Gott zu beten, ist von einem Zaun abgegrenzt. Christus selbst scheint gefangen zwischen dem Felsen und dem Zaun. Darunter schlafen drei Apostel, die Christus begleiteten um ihm in seinen letzten Stunden beizustehen.

¹²⁵ Siehe Seite 2 (Einleitung) sowie BOUDEWIJN, 2005 (siehe Anm. 3), S. 194.

¹²⁶ BOUDEWIJN, 2005 (siehe Anm. 3), S. 194.

6.3.3. Zelle 39: Die Doppelzelle Cosimo de' Medicis (Abb. 34)

Aufgrund seiner finanziellen Unterstützungen die Cosimo de' Medici den Dominikanern gewährte, wurde ihm das Privileg einer eigenen Zelle innerhalb des Nordkorridors zuteil. Die Doppelzelle lag zwischen der Bibliothek und der Kirche. Es war sehr ungewöhnlich, dass ein Laie eine Zelle innerhalb des Klosters bekam. Von einer Doppelzelle ganz zu schweigen denn diese war früher nur dem Prior des Klosters gestattet worden.

Der relativ schmale Raum wird durch ein Fresko mit der Darstellung der Anbetung der Könige geschmückt. Die Geschichte der drei Könige aus dem Morgenland wurde für Cosimo de' Medici nach seiner Übernahme des Patronats über San Marco zum Leitmotiv. Das Kloster war Sitz der Compagnia die Magi, einer Bruderschaft, die jedes Jahr am 6. Januar eine feierliche Prozession in Kostümen und Reiterzug organisierte. Auch die Neuweihe der Kirche San Marco im Jahr 1443 fiel mit diesem Datum zusammen.¹²⁷

Die Heilige Familie sitzt, bedrängt von einem großen Gefolge, am linken Rand des Freskos. Der Zug der Gefolgsleute erstreckt sich über das gesamte restliche Bild. John T. Spike verweist auf den Paulusbrief an die Epheser (2,16-21). Dort wird Christus als der Schlussstein des neuen Tempel bezeichnet, „in dem die ‚Fremden ohne Bürgerrechte‘ Aufnahme finden, die nun durch das Opfer Christi am Kreuze versöhnt werden.“¹²⁸ Der Autor vermutet aufgrund dieser Textstelle, dass die Architektur im Hintergrund ein Hinweis auf den Tempel und dessen Schlussstein sein könnte. Er vergleicht diesen Kontext mit dem Wiederaufbau des Klosters San Marcos und sieht darin eine Verbindung zwischen dem Aufbau des Tempels und des renovierten Klosters.¹²⁹

Georges Didi-Huberman betont, dass die weiße Wandfläche hinter der Heiligen Familie, welche Spike als Tempel identifizierte, ein bemerkenswertes plastisches Element sei. In Bezug zu den Felsen, die als Hintergrund der Szene agieren, wirke diese Wandfläche als eine Bruchstelle.¹³⁰ Der Autor stellt diese Fläche mit den Grabdarstellungen der Zellen des östlichen Dormitoriums in Bezug. Die Wandfläche sei die Vorstufe des Grabes. Er meint, dass sie nur noch ausgehöhlt werden müsse. Seine These unterstützt er mit damit, dass er den Nischenaltar, der gleich unterhalb des Freskos prangt, in das Fresko mit einbezieht. Eingehöhlt in die weiße Wand zeigt der Altar die Darstellung der Pieta. Erklärend fügt er hinzu: „Der oben in Seitenansicht als Kind gezeigte Christus tritt einem in der Nische frontal

¹²⁷ Vgl. SPIKE, 1997 (siehe Anm. 16), S. 160.

¹²⁸ Ebenda, S. 160.

¹²⁹ Ebenda, S. 160.

¹³⁰ Vgl. HUBERMANN, 1995 (siehe Anm. 14), S. 86.

entgegen, diesmal als Toter mit geschlossenen Augen; nicht mir die Andacht der Könige umgibt in, sondern die Werkzeuge der Passion und, wie man annehmen darf, die lebendige Andacht Cosimos.“¹³¹ Das Fresko deutet demnach auf das Ziel und Ende der Geschichte, auf Tod und Auferstehung Christi.

6.4. Berater für das Freskenprogramm

John T. Spike stellte in seiner Monographie die Frage ob Fra Angelico für das Freskenprogramm im Kloster San Marco einen theologischen Berater an seiner Seite hatte.¹³² Fra Angelico selbst war theologisch sehr gebildet, trotzdem kann man die Frage nach einem Ratgeber nicht außer Acht lassen.

Vor allem die Medicis übten großen Einfluss auf die Liturgie in den Kirchen aus, die sie finanziell unterstützten. Darum wäre es laut Spike auch denkbar, dass Cosimo de' Medici auch im Kloster von San Marco dem Künstler beratend zur Seite stand.¹³³

Es bleibt jedoch die Tatsache bestehen, dass Fra Angelicos Fresken rechtzeitig vor Abschluss des Konzils von Florenz fertig gestellt sein mussten. „Die Ausmalungen von San Marco konnten von den gebildeten und erlesenen Gästen dieses Tages sicherlich als Cosimos Interpretation auf die historischen Debatten des Konzils verstanden werden, dass er aktiv unterstützt hatte. Unter diesem Gesichtspunkt wird der berühmte Entschluss Eugens IV., in San Marco zu übernachten, nicht nur darin seine Ursache gehabt haben, dass es hier so viel zu bewundern gab, sondern auch dadurch bedingt gewesen sein, dass hier so viel Gesprächsstoff aufgeworfen wurde.“¹³⁴ Weiters meinte Spike, dass es merkwürdig gewesen wäre, wenn die Dekoration des Klosters keinen Bezug zum Konzil gehabt hätte. Ohne die finanzielle Unterstützung Cosimo de' Medicis hätte es nicht stattfinden können.¹³⁵ Zwischen dem 16. Januar 1439 und dem 24. Februar 1443 wurden sechs Sitzungen in der Kirche Santa Maria Novella in Florenz abgehalten.¹³⁶ Zu dieser Zeit war die Ausmalung des Klosters in vollem Gange. Ein Monat vor der Verlegung des Konzils nach Rom war der Papst mit seinem Gefolge, wie bereits erwähnt im Kloster zu Besuch.¹³⁷

Aus dem Beraterkreis auszuschließen ist der Prior des Klosters Fra Antonino Pierozzi. Dieser schrieb in seinen Chroniken über den Luxus in den Dominikanerklöstern: „Was würde der

¹³¹ Ebenda, S. 86.

¹³² Vgl. SPIKE, 1997 (siehe Anm. 16), S. 70.

¹³³ Ebenda, S. 70.

¹³⁴ Ebenda, S. 71.

¹³⁵ Ebenda, S.60.

¹³⁶ Ebenda, S 269.

¹³⁷ Ebenda, S.60.

Ordengründer, der Heilige Dominikus, nur sagen, wenn er ihre Häuser und ihre geräumigen Zellen sehen könnte, mit Gewölben, die bis zum Himmel ragen, und äußerst frivol durch überflüssige Skulpturen und Gemälde ausgeschmückt sind?“¹³⁸

John T. Spike vermutet, dass Cosimo de' Medici seinem Künstler Fra Angelico einen humanistischen Berater zur Seite stellte, der ihn in die Lehren des Dionysius und der Mystik einführte.¹³⁹

Bis heute ist der Freskenzyklus des Klosters San Marco in Florenz noch nicht ganz untersucht. Es stehen noch einige Fragen offen. Vor allem im Bereich der Gehilfenarbeiten und Reihenfolge der Ausmalung wurde noch viel zu wenig geforscht.

¹³⁸ Zitiert nach SPIKE, 1997 (siehe Anm. 16), S. 71.

¹³⁹ Spike, 1997 (siehe Anm. 16), S. 71.

7. Fra Angelico in Rom

7.1. Aufträge unter Papst Eugen IV.

Papst Eugen IV. verweilte neun Jahre in Florenz. 1443 kehrte er zusammen mit dem päpstlichen Hof nach Rom zurück. Ende 1445 rief der Papst Fra Angelico, den er aus seiner Zeit in Florenz kannte, nach Rom. Der Künstler galt damals als der „famosus ultra omnes alios pictores italicos.“¹⁴⁰

Eugen IV. beauftragte Fra Angelico die Capella del Sacramento im Vatikanischen Palast auszumalen, die jedoch im Zuge späterer Umbauarbeiten zerstört wurde. Auch weitere Fresken Fra Angelicos in anderen Teilen Sankt Peters wurden während des Umbaus zerstört. Somit kann heute nicht mehr genau geklärt werden, welche Werke der Künstler unter dem Pontifikat Eugens IV. schuf.

7.2. Aufträge unter Papst Nikolaus V.

Papst Eugen IV. starb im Jahr 1447. Das Konklave wählte daraufhin im März 1447 seinen Nachfolger Nikolaus V. als neuen Papst.

Nikolaus V. kannte Fra Angelico vermutlich noch von seiner Ausbildungszeit in Florenz. Der spätere Papst war unter anderem für Palla Strozzi, der Fra Angelico den Auftrag für die *Kreuzabnahme* (Abb. 12) erteilte, als Hauslehrer tätig. Vielleicht entstand schon in diesen Jahren seine Liebe zur Kunst und Wissenschaft.

Fra Angelico weilte 1447 noch in Rom um die Aufträge, die Eugen IV. ihm erteilte, zu vollenden. Nach dessen Tod beschäftigte Nikolaus V. den Künstler ohne Unterbrechung weiter. Nach der Vervollständigung der heute zerstörten Fresken beauftragte der neue Papst Fra Angelico mit der Ausmalung seines Arbeitszimmers und seiner Privatkapelle, der Cappella Niccolina. Die Nikolauskapelle beinhaltet bis heute die einzigen erhaltenen Fresken Fra Angelicos in Rom.

¹⁴⁰ „berühmt unter allen anderen italienischen Malern“ (zitiert nach SPIKE, 1997 (siehe Anm. 16), S. 75)

7.2.1. Die Kapelle für Papst Nikolaus V. – Die Cappella Niccolina

Insgesamt schuf Fra Angelico in den fünf Jahren, die er in Rom verweilte, vier Freskenzyklen. Der Freskenzyklus der Nikolauskapelle ist der einzige erhalten geblieben Zyklus. Die kleine, geheime Kapelle, welche der Papst für Privatmessen nutzte, wurde zur Gänze mit Fresken ausgeschmückt, die noch heute zu besichtigen sind.

Das Gewölbe der Kapelle zeigt in seinen vier Kappen die vier Evangelisten Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. In den Ecken der Cappella Niccolina befinden sich zusätzlich acht Heilige und Kirchenväter.

Die drei Kapellenwände sind jeweils in zwei Register unterteilt und zeigen Szenen aus dem Leben der Heiligen Stephanus und Laurentius. Wobei der Stephanuszyklus im Bezug auf die Landschaftsdarstellung Fra Angelicos der interessanteste der beiden Zyklen ist.

Der heilige Stephanus war einer der ersten Diakone, die von Petrus nach Rom berufen wurden. Er betreute griechische Witwen in den ersten christlichen Gemeinden, außerdem verbreitete er die Heilige Schrift unter den nicht konvertierten Juden. Er war ein begabter Redner und soll unter anderem auch Wunder bewirkt haben. Im Volk rief dies Neid und Missgunst hervor. Dies steigerte sich allmählich zu einem offenen Konflikt, der in einem öffentlichen Disput gipfelte. Seine Gegner waren ihm jedoch rhetorisch unterlegen. Nachdem ihn die Hohepriester der Gotteslästerung beschuldigten, hielt er eine flammende Verteidigungsrede, die mit einer scharfen Kritik am Tempel endete. Daraufhin trieb ihn das aufgebrachte Volk aus der Stadt um ihn zu steinigen. Ein junger Mann namens Saulus (später Paulus) bewachte die Steinigung und machte sich somit mitschuldig am Tod des Märtyrers. Nach dem Tod des Heiligen Stephanus begann die Christenverfolgung.¹⁴¹

Im Jahr 1447 bestätigte Papst Nikolaus V. die Echtheit der Reliquien des Heiligen Stephanus, welche sich in der Kirche S. Lorenzo fuori le mura befanden. Dies dürfte mitunter ein Grund dafür gewesen sein, dass der Papst seine Privatkapelle mit Szenen aus dem Leben des Heiligen schmücken ließ.¹⁴²

¹⁴¹ Vgl. SPIKE (Siehe Anm. 16), S. 176.

¹⁴² Vgl. Steffi ROETTGEN, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, Hirmer, München 1997. S. 206. (im Weiteren zitiert als Roettgen, 1997)

Der Stephanuszyklus beinhaltet folgende Episoden aus seinem Leben: *Der Heilige Stephanus erhält das Diakonat und verteilt Almosen an die Armen*, die *Predigt des Heiligen Stephanus und der Disput im Hohen Rat*, die *Vertreibung des Heiligen Stephanus* und die *Steinigung des Heiligen*. Die letzten beiden Fresken sind die bekanntesten aus diesem Zyklus und sollen im Folgenden näher analysiert werden.

Die beiden Szenen werden durch eine in die Tiefe fluchtende Stadtmauer voneinander getrennt. Links die *Vertreibung aus der Stadt* (Abb. 35) und rechts die *Steinigung des Heiligen* (Abb. 36), die sich in einer imposanten Landschaftskulisse abspielt. Beide Szenen werden von rechts beleuchtet. Beide Darstellungen spielen sich im vorderen Teil des Bildes ab, dahinter erstreckt sich eine weitläufige Landschaft.

Ein kahler Boden bildet das Fundament der Martyriumsdarstellung. Den Rand dieser Fläche bildet eine scharfe Konturlinie, die sich über die Köpfe der Figuren hinzieht. Durch das Emporziehen der Bodenfläche soll eine räumliche Ausdehnung angedeutet werden. Über den Personen erkennt man einzelne, präzise heraus gearbeitete Bäume. Dahinter erhebt sich die für Fra Angelico typische Landschaft mit vereinzelt Stadtmauern. Pope-Hennessy sieht noch Stilmittel, die an Fra Angelicos Landschaften in der *Kreuzabnahme* (Abb. 12) für die Kirche Santa Trinita, oder der *Heimsuchung* (Abb. 6) aus der Predella des Verkündigungsaftares von Cortona erinnern.¹⁴³ Der Künstler geht aber in diesem Fresko weg von den trecentesken Felsenformen, die er bis zu diesem Zeitpunkt immer wieder anwandte. Fra Angelico versucht neue Darstellungsmittel zu finden, die stark an Masaccios *Zinsgroschen* (Abb. 18) Fresko in der Brancacci Kapelle von Florenz erinnern.

Einige Hügel sind noch scharf umrissen, die Restlichen werden in einer weichen, beinahe konturlosen Maltechnik wiedergegeben. Diese Malweise beschränkt sich nicht nur auf die Hügel, auch die Vegetation wird auf die gleiche Weise dargestellt. Die Hügel sind im Gegensatz zu ihren scharf umrissenen Pendanten kaum zu erkennen. Einzelne Hügel werden nach der Tiefe immer heller und verfließen scheinbar am Horizont mit dem Himmel. Durch diese Wiedergabe wirkt die Landschaft viel harmonischer.

Vergleicht man die Vita des Papstes Nikolaus V. mit den Darstellungen in seiner Privatkapelle, lassen sich einige Parallelen finden, die kein Zufall sind.

Der Papst förderte nicht nur die Wissenschaft und Künste und baute somit Rom zu einem Zentrum abendländischen Kulturschaffens aus, er plante auch ehrgeizige Bauprojekte, die

¹⁴³ Vgl. POPE-HENNESSY, 1981 (siehe Anm. 11), S. 66.

jedoch, aufgrund der großen Ausmaße nicht alle unter seinem Pontifikat vollendet werden konnten. Vor allem der Neubau von St. Peter und der Papstresidenz lagen ihm am Herzen.

Diese Bauleidenschaft des Papstes spiegelt sich in den Fresken unter anderem in den feingestalteten Friesen und Kapitellen in den Architekturausschnitten wieder. John T. Spike vermutet, dass die Stadttore Jerusalems in der Szene der *Vertreibung und Steinigung des Heiligen Stephanus* auf die von Nikolaus V. initiierte Errichtung der neuen Stadtmauern und des Aquädukts von Acqua Vergine zurückzuführen sind. Die *Vertreibung des Heiligen* zeigt ebenfalls Parallelen zu dem Leben des Papstes. Spike merkt an, dass die Szene „ein Schisma der jüdischen Glaubensgemeinschaft“ darstellt, „und Tommaso Parentucelli, der spätere Nikolaus V., war persönlich mehrmals Zeuge von Spaltungskrisen in der katholischen Kirche gewesen.“¹⁴⁴

Somit ist der Freskenzyklus in der Privatkapelle des Papstes nicht nur eine Wiedergabe der Viten zweier Heiliger, sondern enthält biografische Züge des Auftraggebers.

Verglichen mit dem Freskenzyklus von San Marco, der sein letztes großes Auftragswerk war, bevor er nach Rom ging, frönt Fra Angelico in der Nikolauskapelle eine Erzählerfreude und Detailliebe, die er in San Marco nicht wiedergeben konnte. Es handelt sich jedoch nicht um eine künstlerische Entwicklung des Künstlers, wie es einige Autoren vermuten. Die Fresken von San Marco waren an ihre Funktion, die Mönche zur Meditation anzuregen, gebunden. Die Fresken in der Cappella Niccolina waren hingegen Kapellenschmuck und daher laut Pope-Hennessy eher mit den „erzählerischen Belangen der San Marco-Predella vergleichbar. Versucht man, jene Geschichten der hl. Kosmas und Damian im Geist in Freskomalerei zu übertragen, so kommt das Ergebnis tatsächlich den vatikanischen Wandmalereien sicher näher als den Zellenfresken von San Marco.“¹⁴⁵

¹⁴⁴ Vgl. SPIKE, 1997 (siehe Anm. 16), S. 176.

¹⁴⁵ POPE-HENNESSY, 1981 (siehe Anm. 11), S.61.

8. Der Tondo mit der Anbetung der Könige

Nach der Vollendung des Freskenzyklus in der Cappella Niccolina in Rom, kehrte Fra Angelico im Jubiläumsjahr 1450 der Papststadt den Rücken und ging nach Fiesole, wo er zum neuen Prior des Klosters San Domenico ernannt wurde. Die Wahl Fra Angelicos zum Prior von San Domenico war ein Zeichen der Hochachtung und des Vertrauens in seine Person. Trotz seiner Berühmtheit als Künstler war er immer ein treuer Ordensmann geblieben. Seine Pflichten als Prior übte er gewissenhaft bis 1452 aus.

1452 bekam der Künstler von der Familie Medici in Florenz den Auftrag, ein Tondo mit der Darstellung einer Anbetung der Könige zu malen.

Ein Tondo ist ein kreisrundes Bildwerk, welches in der italienischen Kunst als Sonderform sehr beliebt war.¹⁴⁶ Um die Mitte des 15. Jahrhunderts wurde das Rundbild für die Kunst neu entdeckt und vermutlich von Fra Angelico erstmals in dieser Form ausgeführt. Das Tondo wurde sehr bald von den Meistern der Perspektive der Quattrocentomalerei entdeckt. Gerade die extreme Kreisform konnte den Unterschied zwischen Rahmen, Dargestelltem und Betrachtterraum zu klarer Distanziertheit in einer symbolischen Form der Vollkommenheit bringen. Der Rahmen des Tondos wirkt für das Bild wie ein kreisrundes Fenster, hinter dem sich die Szene vollzieht.

Das große Tondo mit der Darstellung der *Anbetung der Könige* ist ein bis heute umstrittenes Bild (Abb.37). Kunsthistoriker haben es zuerst Fra Angelico angerechnet, heute aber geht man davon aus, dass große Teile des Bildes auf den Maler Fra Filippo Lippi zurückzuführen sind.

Für Verwirrung unter den Kunsthistorikern sorgte eine Notiz, im Kunstregister der Medici, das 1492 nach dem Tod von Lorenzo de' Medico (il Magnifico) erstellt wurde, die folgendes festhielt: „Un tondo grande cholle chornicie attorno messe d'oro dipintovi la Nostra Donna e il Nostro Signori e e'Magi che vanno offrire di mano die fra Giovanni, f.100.“¹⁴⁷ Diese Notiz besagt demnach, dass das Tondo von Fra Angelico gemalt wurde. Nach eingehenden Untersuchungen des Bildes kamen namhafte Kunsthistoriker jedoch zu dem Schluss, dass zwei verschiedene Stile in dem Rundbild zu finden sind.

¹⁴⁶ Eine sehr gute Einführung in die Geschichte und Bedeutung der Tondi in Florenz: Roberta J. M. OLSON, *The Florentine tondo*, Oxford 2000.

¹⁴⁷ „Ein Tondo in goldenem Rahmen mit der Darstellung der Madonna, dem Christuskind und den Hl. Drei Königen, die Geschenke bringen, von der Hand des Fra Giovanni, Wert 100 Gulden“ (Vgl. Spike, 1997 (siehe Anm. 16), S. 251.)

Der Autor Bernard Berenson war noch 1932 überzeugt, dass die Entwürfe des Tondos von Fra Angelico stammen müssen, wahrscheinlich wurde auch ein Teil von ihm selbst gemalt. Fra Filippo Lippis Aufgabe war es, das Tondo zu vollenden. Diese Theorie Berensons wurde jedoch schnell widerlegt. Das Tondo wurde daraufhin Fra Filippo Lippi zugeschrieben.¹⁴⁸ Die Autoren Spike und Pope-Hennessy sind sich jedoch einig, dass beide Künstler an diesem Tondo gearbeitet haben. Spike geht so weit, dass er es als Spätwerk Fra Angelicos anerkennt und in die Jahre 1449-1450 datiert. Er ist der Meinung, dass Fra Angelico das Tondo zu malen begann, es jedoch vor seinem Tod nicht mehr vollenden konnte. Fra Fillippo Lippi habe es Ende der fünfziger Jahre fertig gestellt.¹⁴⁹

Um diese Thesen zu überprüfen, muss man sich mit den Malweisen der beiden Künstler auseinandersetzen, um vielleicht herausfinden zu können, welche Teile von Fra Angelico, und welche von Fra Filippo Lippi stammen.

In den späten vierziger bis in die fünfziger Jahren des 15. Jahrhunderts arbeiteten beide Künstler, Fra Angelico und Fra Filippo Lippi, für Cosimo de' Medici. Daher ist es wahrscheinlich, dass die Familie Medici einem der beiden Künstler den Auftrag für den Tondo mit der Darstellung einer Anbetung der Könige erteilte.

Das Gemälde zeigt die *Anbetung der Könige*. Auf der linken Seite strömt das Gefolge der Könige zu Fuß und zu Pferd durch den Torbogen zu dem neugeborenen Kind, das auf dem Schoß Marias sitzt. Die Konzeption des Gefolges erinnert an Gentile da Fabrianos *Anbetung der Könige* (Abb. 13) für die Kirche Santa Trinita, die möglicherweise auch als Vorbild diente. Der Zug des Gefolges zieht über die Berge zum Torbogen, sogar rechts nähert sich ein Tross. Die Ausdrücke in den Gesichtern des Gefolges spiegeln ihre Gefühlsregungen wieder und geben Aufschluss darüber, wie unterschiedlich die Menschen auf das Geschehen reagieren. Der Stall bildet den Mittelpunkt des Bildes. Auf dem Dach sitzt ein überdimensionierter Pfau, ein Habicht und ein Fasan scheinen gerade von ihm wegzufiegen. Diese Greifvögel scheinen sich nicht in die Komposition einzufügen. Symbolisch gesehen stehen die Greifvögel für Cosimo de' Medici und seine Söhne Giovanni und Piero. Die beiden Söhne mussten sich in den 1440er Jahren entscheiden, welches Tier sie symbolisieren wollen. Piero wählte den Falken und Giovanni den Habicht. Es könnte also durchaus möglich sein, dass Giovanni den Auftrag erteilte und der Maler ihn symbolisch in der Anbetung wiedergab. Giovanni hatte einen besonderen Bezug zu der Geschichte der Anbetung der Könige. 1452

¹⁴⁸ Zu der Zuschreibungsfrage vgl. POPE-HENNESSY, 1981 (Siehe Anm. 11), S. 78.

¹⁴⁹ Spike, 1997 (Siehe Anm. 16), S. 251f.

bekam er selbst einen Sohn Cosimino, dies könnte auch der Grund für die Auftragserteilung des Tondos gewesen sein.¹⁵⁰

Die kahlen Berge im Hintergrund können meiner Meinung nach nicht von Fra Angelico stammen, es würde nicht in sein bisheriges Oeuvre passen. Der Vordergrund mit der Wiese und den links dargestellten Bäumen und Sträucher ist, verglichen mit anderen Werken Fra Angelicos, sicher von seiner Hand ausgeführt. Auch die Personen im rechten Hintergrund, die Stadtmauer und Maria selbst sind eindeutig auf Fra Angelicos Malweise zurückzuführen.

Die Berge, das Gefolge und die Ruine sind wahrscheinlich Fra Filippo Lippis Werk. Vor allem die Ruine, die neben dem Stall zu sehen ist, ist in Lippis Oeuvre gesichert und kommt öfter in seinen Bildern vor. Der Autor Pope-Hennessy meinte ferner, dass der Stall „das Bindeglied zwischen zwei unabhängigen Kompositionen“¹⁵¹ bildet. Denn, „dass er rechts schlichter gestaltet ist, spricht für die frühere Entstehung des rechten Bildteils.“¹⁵²

Bereson hatte also nicht unrecht mit seiner Theorie, irrte sich aber in der Datierung. Filippo Lippi hatte zwar den größten Teil des Tondos gemalt, trotzdem sind auch einige Teile des Bildes auf Fra Angelico zurückzuführen. Dies wird deutlicher, wenn man andere Werke Filippo Lippis betrachtet. Gerade in Bezug auf die Wiedergabe von Landschaft haben die Beiden eine unterschiedliche Auffassung.

¹⁵⁰ Vgl. John Russell SALE, „Birds of a feather: the Medici ‚Adoration‘ tondo in Washington“, in: *The Burlington Magazine*, Bd. 149.2007, Nr. 1246, London, S. 4-13.

¹⁵¹ POPE-HENNESSY, 1981 (siehe Anm. 11), S. 78.

¹⁵² Ebenda, S. 78.

8.1. Fra Filippo Lippi

Die Felsenlandschaft, die auch in der *Anbetung* vorkommt, stellt in Filippo Lippis Oeuvre ein beliebtes Motiv dar.¹⁵³ Schon in seinen frühesten Werken werden charakteristische Felszüge erkennbar. Die aus einzelnen Terrassen aufgeschichteten Felsformationen kehren in seinen Werken immer wieder.

Einige Autoren weisen darauf hin, dass Filippo Lippi Rückbezüge auf das Trecento anstrebte. Wolfgang Kallab sieht in Lippis Felsformationen einen Abkömmling der aus der byzantinischen Tradition stammenden Felsdarstellungen, die im Trecento übernommen wurde.¹⁵⁴

Auch in dem Tondo mit der Darstellung der *Anbetung der Könige* ist die Landschaft von Filippo Lippi. Die Felsterrassen im Hintergrund steigen so steil an, dass die Landschaft in Aufsicht erscheint. Auf den Felsen stehen neben kleinen Büschen auch einzelne Bäume, die nach oben hin verkleinert werden.

Der Vordergrund mit der Hauptszene der *Anbetung* ist eine Wiese zu erkennen, welche von plattenartigen Felsen begrenzt wird.

Ähnliche Felsformationen wie in der *Anbetung* findet man in Fresken, die Filippo Lippi, ab 1452 für den Dom in Prato schuf. Die Darstellungen zeigen *Szenen aus dem Leben des hl. Johannes* (Abb. 38). In dieser Komposition herrschen zusammenhängende Felsen vor, die sich auch in der *Anbetung* finden.

Es lässt sich demnach zusammenfassen, dass sich Lippi in der *Anbetung der Könige* definitiv für die Felsformationen im Hintergrund des Tondos verantwortlich zeichnete. Der Vergleich verschiedener Werke der beiden, an dem Tondo beteiligten Künstler zeigt eindeutig, dass die Felsmassive im Tondo nur von Fra Filippo Lippi stammen können, da er auch in anderen Werken Felsformationen in der selben Art wiedergab.

¹⁵³ J. RUDA, Filippo Lippi, Hong Kong, 1993, S. 196f.

¹⁵⁴ KALLAB, 1900 (siehe Anm. 7), S. 62.

9. Schlussbetrachtung

Die Untersuchung der Werke Fra Angelicos hat ergeben, dass sich der Künstler sehr intensiv mit der Wiedergabe von Landschaft in seinen Bildern auseinandersetzte.

Nähere Vergleiche mit der Trecentomalerei, respektive mit Giotto's Fresken in der Arenakapelle die auch Anfang des 15. Jahrhunderts von den Frührenaissancemalern gerne imitiert wurden, haben ergeben, dass sich Fra Angelico schon sehr früh von seinen Vorbildern löst um sich autonom weiterzuentwickeln.

Den Ausgangspunkt der Betrachtung bildeten die Predellentafeln der Verkündigungsaltäre von Cortona und Fiesole. Die vorherrschende Meinung, dass der Altar von Fiesole früher gemalt wurde, als jener von Cortona wurde anhand von stilistischen Untersuchungen revidiert. Es stellte sich heraus, dass man aufgrund des Hauptbildes, davon ausgehen kann, dass der Altar von Cortona früher fertig gestellt wurde, da dieser sich noch sehr an sein Vorbild Masolino anlehnt. Durch diese Erkenntnisse eröffnete sich ein neuer Zugang zu den beiden Altären, der aufzeigte, dass schon in Fra Angelicos Frühwerken ein Umdenken in der seiner Malerei stattfand. Die Predella des Cortona Altares mit der Darstellung der *Heimsuchung* unterstreicht diese Vermutung. In diesem Bild wird eine Landschaft eingefügt, die Ausschnitte der Umgebung der Stadt Cortona zeigt. Der Blick von oben in eine weite Landschaft war für die dreißiger Jahre des 15. Jahrhunderts sehr revolutionär. Die zweite analysierte Predellentafel der Altäre bestätigte die Annahme, dass Fra Angelico neue Wege zur Darstellung von biblischen Themen suchte. Die Wiedergabe des *Marietodes* wurde, wie schon die *Heimsuchung*, einer Neuerung unterzogen. Fra Angelico wählt eine gebirgige Landschaft als Hintergrund des Bildes, die gleichsam symbolischen Charakter besitzt. Er wählt keinen Tiefenraum, sondern lässt die Szene in einer sehr beengten schluchtartigen Landschaftskulisse spielen.

Besonders hervorzuheben war Fra Angelicos *Kreuzabnahme* für die Kirche Santa Trinita in Florenz. Ziel war es, das Altarbild mit dem zweiten Altar, welcher von Gentile da Fabriano gemalt wurde und sich ebenfalls in der Neuen Sakristei der Kirche befand, zu vergleichen. Außerdem wurde Fra Angelicos Werk auch mit dem Zinsgroschen-Fresko Masaccios in der Brancacci Kapelle in Florenz, welches nur wenige Jahre vor dem Altarbild entstanden ist, gegenübergestellt, um Ähnlichkeiten und Unterschiede aufzeigen zu können.

Am Ende der 30er Jahre des 15. Jahrhunderts vollzieht sich bei Fra Angelico Oeuvre ein stilistischer Wandel. Nach seinen Landschaftsdarstellungen in den Verkündigungsaltdären für Cortona und Fiesole und der Kreuzabnahme für die Kirche Santa Trinita, will er den Betrachter seiner Bilder und Fresken nun zum Meditieren anregen. Dies wird erstmals im *Altar von San Marco* deutlich. Die mittlere Predella mit der Darstellung der *Grablegung Christi* wird im Unterschied zu seinen früheren Werken bildparallel angeordnet. Keine Architekturwiedergaben und keine Landschaftsdarstellungen sollen den Blick vom Wesentlichen, und zwar der *Grablegung*, ablenken.

Diese Konkretisierung auf die wesentlichsten Details findet ihren Höhepunkt in dem Freskenzyklus für das Kloster San Marco in Florenz. Hier malte Fra Angelico mit seinen Gehilfen für die Zellen seiner Ordensbrüder Fresken mit biblischen Themen. Anlass für Spekulationen bildeten die Fresken der Zellen des Östlichen Dormitoriums, die eine dreifache Triade bildeten und Szenen aus dem Leben Christi wiedergaben. Laut Spike und Hood sind diese Freken die geheimnisvollsten des gesamten Zyklus. Dem Fresko der ersten Zelle wurde die meiste Beachtung geschenkt. Der Kunsthistoriker Didi-Huberman widmete diesem Bild sogar ein eigenes Buch. Der symbolische Hintergrund des Freskos ist bis heute nicht eindeutig geklärt. Wichtig ist jedoch hervorzuheben, dass nicht alle Fresken von Fra Angelico stammen, er lieferte zum Teil nur die Entwürfe und ließ sie von seinen Gehilfen fertig stellen.

Eine weitere wichtige Rolle in Fra Angelicos Leben spielten die Aufträge, die er von Papst Eugen IV. und dessen Nachfolger Nikolaus V. bekam. Diese führten den Florentiner Maler nach Rom. Insgesamt schuf Fra Angelico in den fünf Jahren, die er in Rom verweilte, vier Freskenzyklen. Der Freskenzyklus der *Nikolauskapelle* ist der Einzige erhalten gebliebene. Die kleine, geheime Kapelle, welche der Papst für Privatmessen nutzte, wurde zur Gänze mit Fresken ausgeschmückt. Verglichen mit dem Freskenzyklus von San Marco, der sein letztes großes Auftragswerk war, bevor er nach Rom ging, frönt Fra Angelico in der Nikolauskapelle eine Erzählerfreude und Detailliebe, die er in San Marco nicht wiedergeben konnte. Dies ist unter anderem dadurch zu erklären, dass der Freskenzyklus des Klosters zum Meditieren anregen sollte, die Ausstattung der Cappella Niccolina jedoch reiner Schmuck war.

Ein umstrittenes Werk Fra Angelicos ist das Tondo mit der Darstellung der Anbetung der Könige, das Giovanni de' Medici in Auftrag gab. Stilistische Analysen haben ergeben, dass Fra Angelico nur wenige Teile des Bildes selbst malte und den Rest seinem Kollegen Fra Filippo Lippi übertrug.

Festzuhalten bleibt, dass Fra Angelico in der Landschaftsdarstellung revolutionäre Änderungen vollzogen hat, die ihn schon zu seinen Lebzeiten zu einer Legende werden ließen. Vor allem in den 30er Jahren des Quattrocento lässt sich erkennen, dass Fra Angelico immer wieder versuchte, Neuerungen in seine Malerei zu integrieren. Dies macht ihn zu einem führenden Maler der Frührenaissance, dem es gebührt, in einem Satz mit dem Erneuerer der Landschaftsmalerei Masaccio genannt zu werden.

10. Literaturverzeichnis

ANTAL Frederick, *Die florentinische Malerei und ihr sozialer Hintergrund*, Henschelverlag, Berlin, 1958.

ARGAN Giulio Carlo, *Fra Angelico. Biographisch-kritische Studie*, Skira, o.O., 1955.

BADER Wolfgang, *Fra Angelico. Einblicke in Leben und Werk*, Verlag Neue Stadt, München, 2005.

BARTZ Gabriele, *Guido di Piero, genannt Fra Angelico um 1395-1455*, Könemann 1998.

BARTZ Gabriele, *Der Boucicaut-Meister, ein unbekanntes Stundenbuch*, Tenschert, Ramsen 1999.

BÄTSCHMANN Oskar/Sandra Gianfreda [Hg.], *Leon Battista Alberti. Della Pittura. Über die Malkunst*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2002.

BERENSON Bernard, *Die italienischen Maler der Renaissance*, Bertelsmann, Köln, O.J.

BERGMANN Eckart, *Die Entwicklung der Bildarchitektur zur Rahmenarchitektur im Quattrocento*, Diss., München, 1971.

BERING Kunibert, *Fra Angelico. Mittelalterlicher Mystiker oder Maler der Renaissance?*, Die Blaue Erle, Essen, 1984.

BURCKHARDT Jacob, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Reclam, Stuttgart, 1999.

CAZELLES Raymond, Rathofer Johann, *Das Stundenbuch des Duc de Berry, Les Tres Riches Heures*, Hirmer Verlag, München 1988.

CHRISTIANSEN Keith, „Some Observations on the Brancacci Chapel Frescoes after Their cleaning“ in: *The Burlington Magazine*, Vol. 133, No. 1054 (Jan. 1991), S. 4-20.

CHRISTOFFEL Ulrich, „Fra Angelico als Erzähler“, in: *Die Kunst und das schöne Heim* 51.1953, o.O., 1953.

CLARK Kenneth, *Landscape into art*, London 1984, S. 29.

DAVISSON Darrel D., „The Iconology of the S. Trinita Sacristy, 1418-1435: A Study of the Private and Public Functions of Religious Art in the Early Quattrocento“, in: *The Art Bulletin*, Vol. 57, No. 3 (Sept. 1975), S. 315-334.

DELIUS Walter, *Geschichte der Marienverehrung*, München, 1963.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1995.

DUWE Gert, *Der Wandel in der Darstellung der Verkündigung an Maria vom Trecento zum Quattrocento*, Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main, 1988.

DUWE Gert, *Die Anbetung der Heiligen drei Könige in der italienischen Kunst des Trecento und Quattrocento*, Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main, 1992.

DÜCKERS Rob, Bakker Boudewijn, u.a., *Die Brüder van Limburg, Glanzvolles Mittelalter – Die Handschriften der Gebrüder Limburg*, Stuttgart 2005.

- DVORAK Max, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*, Facultas, Wien, 2004.
- HOFSTEDE Justus Müller [Hg], *Florenz in der Frührenaissance. Kunst-Literatur-Epistolographie in der Sphäre des Humanismus*, CMZ, Konstanz, 2002.
- HOOD William, „Saint Dominic’s Manners of Praying: Gestures in Fra Angelico’s Cell Frescoes at S. Marco”, in: *The Art Bulletin*, Vol. 68, No. 2 (Jun., 1986,) S. 195-206
- HOOD William, *Fra Angelico at San Marco*, Yale University Press, New Haven 1993.
- JACOBSEN Werner, „Die Konstruktion der Perspektive bei Masaccio und Masolino in der Brancaccikapelle“, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 21 (1986).
- KANTER Laurence B., “Fra Angelico: artistic maturity and late career (1433-55)”, in: *Yale University Press*, New Haven, 2005, S. 139-146.
- KEMP Martin, *Der Blick hinter die Bilder. Text und Kunst in der italienischen Renaissance*, Dumont, Köln, 1997.
- KRETZENBACHER Leopold, *Sterbekerze und Palmzweig-Ritual beim „Marientod“. Zum Apokryphen in Wort und Bild bei der koimesis, dormitio, assumptio der Gottesmutter zwischen Byzanz und dem mittelalterlichen Westen*, Verlag der Österreichischen Wissenschaften, Wien, 1999.
- KÖNIG Eberhard, *Die Belles Heures des Duc de Berry, Sternstunden der Buchkunst*, Theiss, Stuttgart 2004.
- KULTERMANN Udo, *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, Prestel, München-New York, 1996.
- LEMAITRE Alain J., *Florenz und seine Kunst im 15. Jahrhundert*, Terrail, Paris, 1992.
- LEVI D’ANCONA Mirella, *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*, Firenze, 1977.
- LONGHI Roberto, *Masaccio und Masolino, Zwei Maler zwischen Spätgotik und Renaissance*, Wagenbach, Berlin 1992.
- MÜHLHÄUSSER Anna, *Die Landschaftsschilderung in Briefen der italienischen Frührenaissance*, Verlagsbuchhandlung Dr. Walther Rothschild, Berlin, 1914.
- MUELLER VON DER HAEGEN A., *Die Darstellungsweise Giottos mit ihren konstitutiven Momenten, Handlung, Figur und Raum im Blick auf das mittlere Werk*, Braunschweig 2000.
- NEERACHER Otto, *Florenz. Das Reich des Übersinnlichen in Kunstwerken des Spätmittelalters und der Frührenaissance*, Schwitner AG, Basel, 1967.
- OLSON Roberta J. M., *The Florentine tondo*, Oxford 2000.
- PÄCHT Otto, *Van Eyck – Die Begründer der Altniederländischen Malerei*, München 1989.
- POPE-HENNESSY John, *Angelico*, Firenze, 1981.
- PUDELKO G., „The Stylistic Development of Lorenzo Monaco“, in: *Burlington Magazine*, LXXIV, 1938.
- REISENBICHLER Anna, *Studien zur Landschaftsdarstellung in der italienischen Malerei um 1300*, Dipl.Arbeit, Wien, 2002.

- RINTELEN F., *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, 2.Auflage, Basel 1923.
- ROETTGEN Steffi, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, Hirmer, München 1997.
- RUDA J., Filippo Lippi, Hong Kong, 1993.
- SALE JOHN RUSSEL, "Birds of a feather: the Medici 'Adoration' tondo in Washington", in: *The Burlington Magazine*, Bd. 149.2007, Nr. 1246, London, 2007, S. 4-13.
- SCUDIERI Magnolia, „The frescoes by Fra Angelico at San Marco“, in: *Yale University Press*, New Haven 2005.
- SPIKE John T., *Fra Angelico*, Hirmer Verlag, München, 1997.
- SCHEICHELBAUER Christian Lee, *Probleme der Landschaftsgestaltung in der Florentiner Malerei der Jahrhundertmitte des Quattrocento*, Dipl.Arbeit, Wien, 1994.
- SCHILLER Gertrud, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Gütersloh, 1980.
- VINCKE Kristin, *Die Heimsuchung. Marienikonographie in der italienischen Kunst bis 1600*, Diss., Wien, 1997.
- VORAGINE Jacobus de, *Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine*, aus dem Lat. übers. von Richard Benz, Schneider, Heidelberg 1955.
- VRIES Anneke de, "A velvet revolution: Fra Angelico's high altarpiece for San Domenico in Fiesole", in: *Yale University Press*, New Haven 2005, S. 59-64.
- WUNDRAM Manfred, *Kleine Kunstgeschichte des Abendlandes*, Reclam, Stuttgart, 2000.

11. Abbildungen



Abbildung 1: Masolino - Verkündigung



Abbildung 2: Der Verkündigungsalter von Cortona



Abbildung 3: Der Verkündigungsalter von Fiesole (Prado Verkündigung)



Abbildung 4: Masolino, Heilung des Lahmen und Auferweckung der Tabitha



Abbildung 5: Verkündigung, Kloster San Marco, Florenz



Abbildung 6: Heimsuchung, Predella, Verkündigungsalter von Cortona



Abbildung 7: Giotto (oder Schüler) – Heimsuchung, San Francesco, Assisi



Abbildung 8:
Boucicaut Stundenbuch,
Heimsuchung



Abbildung 9:
Brüder Limburg,
Tres Riches Heures,
Heimsuchung



Abbildung 10: Marientod, Predella, Verkündigungsaltar Cortona



Abbildung 11: Giotto- Traum des Joachim, Arenakapelle, Padua



Abbildung 12: Kreuzabnahme

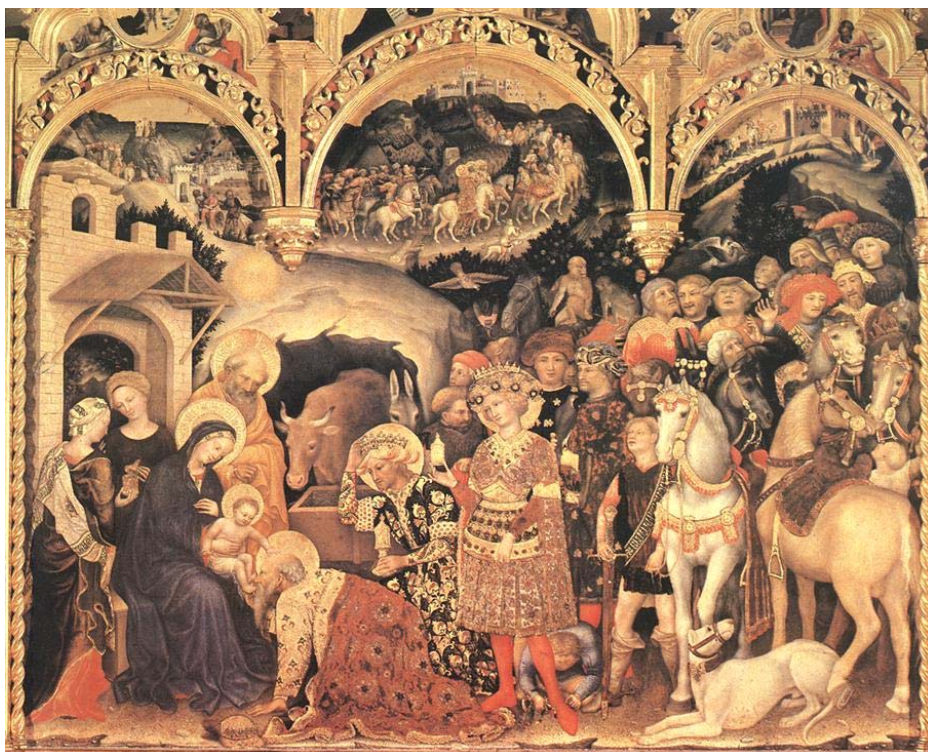


Abbildung 13: Gentile da Fabriano – Anbetung der Könige



Abbildung 14: Gentile da Fabriano - Flucht nach Ägypten, Predella, Anbetungsaltar



Abbildung 15:
Giotto – Flucht nach Ägypten,
Arenakapelle, Padua



Abbildung 16: Gentile da Fabriano – Geburt Christi, Predella, Anbetungsalter



Abbildung 17:
Brüder Limburg,
Tres Riches Heures,
Anbetung der Könige



Abbildung 18: Masaccio – Zinsgroschen, Brancacci Kapelle, Florenz



Abbildung 19: Der besessene Lysias, Predella, San Marco Altar



Abbildung 20: Die Enthauptung der Heiligen, Predella, San Marco Altar



Abbildung 21: Errettung der drei zum Tode Verurteilten, Predella, Perugia Altar

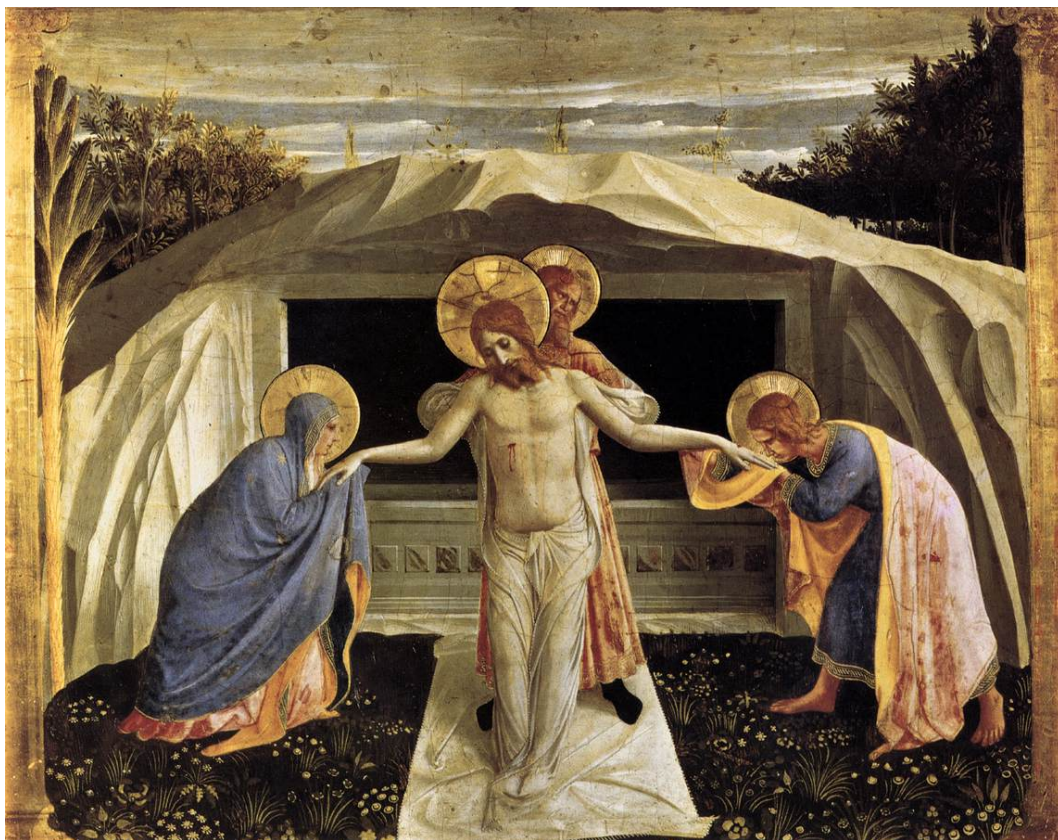


Abbildung 22: Grablegung, Predella, San Marco Altar

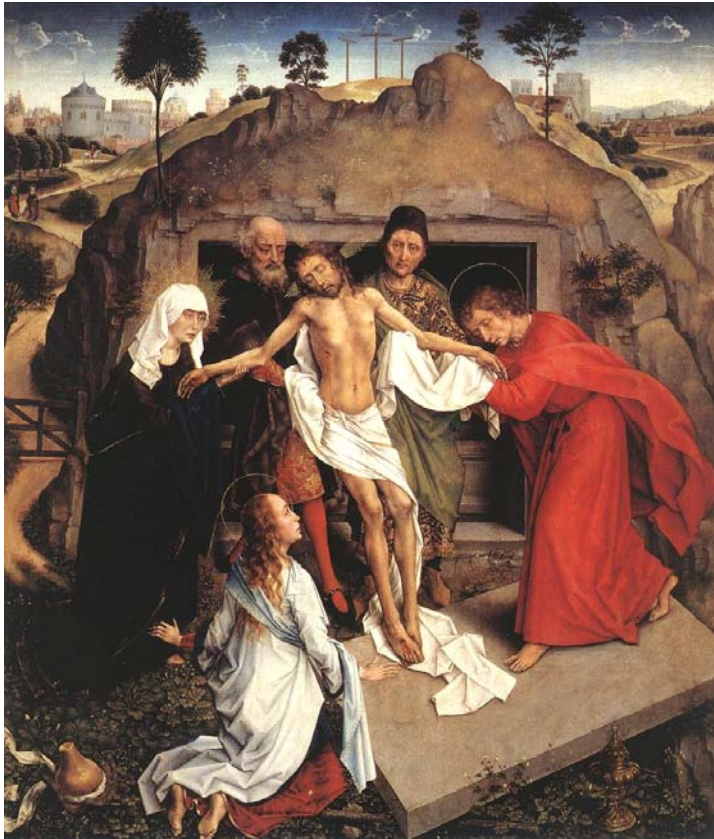


Abbildung 23:
Rogier van der Weyden,
Grablegung



Abbildung 24:
Noli me tangere,
Zelle 1, Kloster
San Marco, Florenz



Abbildung 25:
Die Beweinung Christi,
Zelle 2, Kloster
San Marco, Florenz



Abbildung 26: Beweinung Christi, Santa Maria della Croce al Tempio



Abbildung 27: Bibl. Apostolica Vaticana,
MS lat. Rossianus 3: De modo orandi, fol. 13



Abbildung 28: Die Geburt Christi, Zelle 5, Kloster San Marco, Florenz

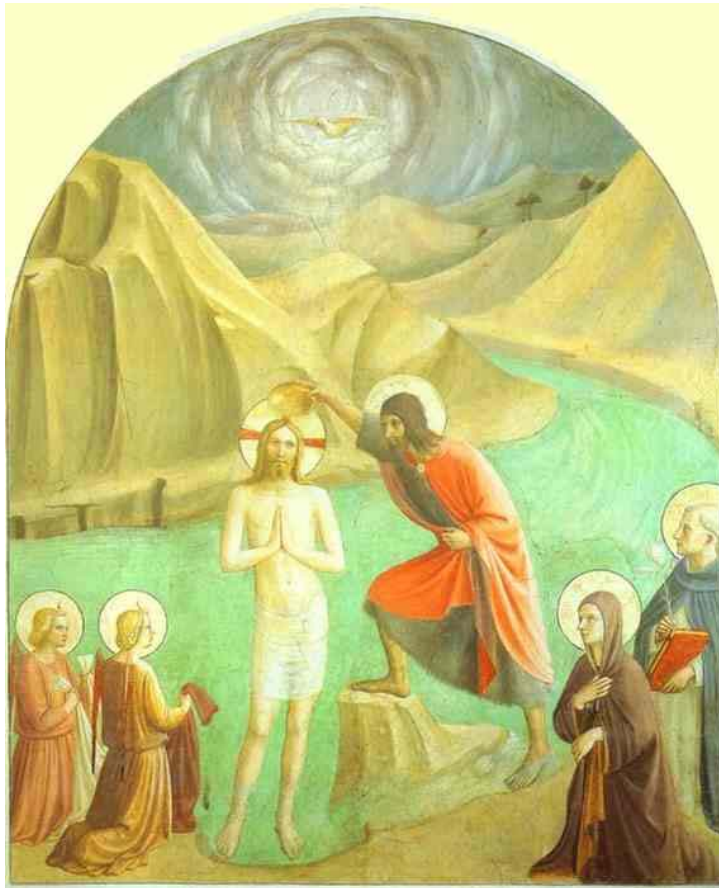


Abbildung 29:
Taufe Christi,
Zelle 24, Kloster
San Marco, Florenz



Abbildung 30: Masolino – Taufe Christi, Baptisterium, Castiglione Olona



Abbildung 31: Brüder Van Eyck, Turiner Stundenbuch, Taufe Christi



Abbildung 32:
Die Versuchung Christi,
Zelle 32A, Kloster
San Marco, Florenz



Abbildung 33:
Christus am Ölberg,
Zelle 34, Kloster
San Marco, Florenz



Abbildung 34: Anbetung der Könige, Zelle 29, Kloster San Marco, Florenz



Abbildung 35: Vertreibung und Steinigung des Heiligen Stephanus, Cappella Niccolina, Rom



Abbildung 36:
Steinigung des Heiligen Stephanus,
Cappella Niccolina, Rom



Abbildung 37:
Anbetung der Könige

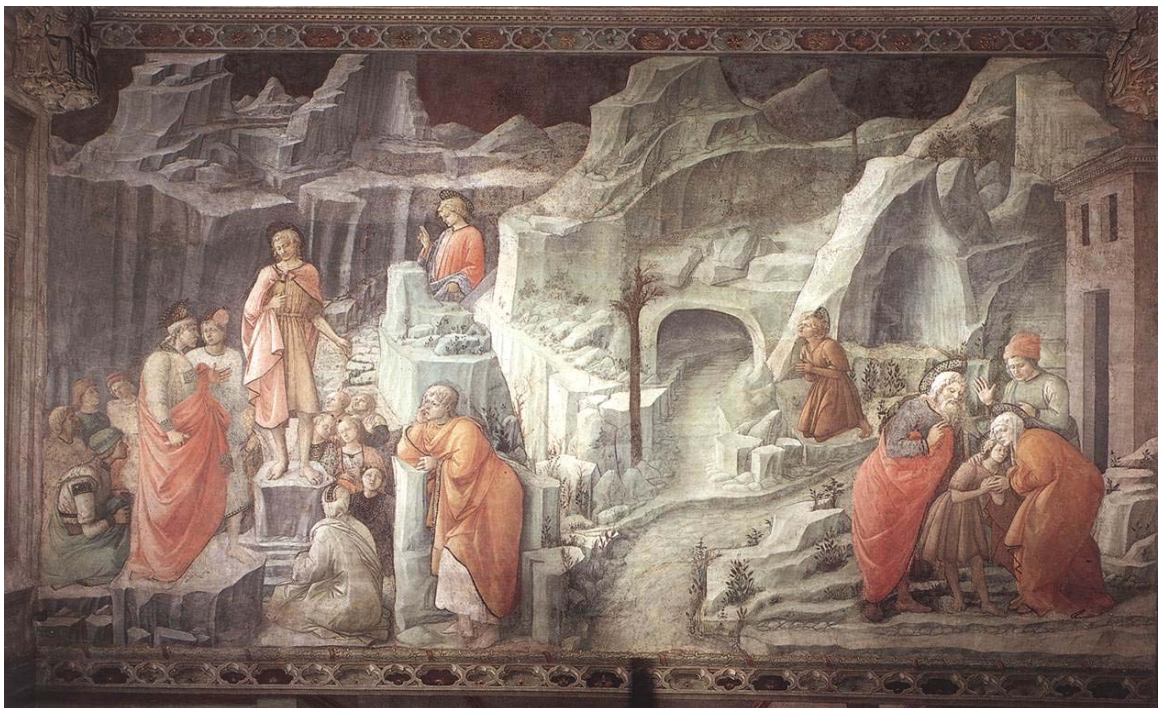


Abbildung 38: Filippo Lippi – Szenen aus dem Leben des Hl. Johannes, Dom, Prato

12. Abbildungsnachweis

Abbildungen 1, 2, 4, 7, 11, 13, 14, 15, 16, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, : Internet: <http://www.wga.hu/index1.html> (Stand: 27.4.2007);

Abbildung 3: Santiago Alcolea BLANCH, *Prado*, DuMont, Köln, 2002;

Abbildungen 6: ARGAN, 1955 (siehe Anm. 5);

Abbildungen 5, 10: Internet: <http://www.abcgallery.com/A/angelico/angelico-2.html> (Stand: 27.4.2007);

Abbildung 8: Gabriele BARZT, *Der Boucicaut-Meister, ein unbekanntes Stundenbuch*, Tenschert, Ramsen 1999;

Abbildung 9, 17: CAZELLES, 1988 (siehe Anm. 22);

Abbildung 18: Internet: <http://www.christusrex.org/www2/art/tributo.htm> (Stand: 1.9.2007);

Abbildungen 21, 28, 36: SPIKE, 1997 (siehe Anm. 10);

Abbildung 27: HOOD, 1986 (siehe Anm. 116);

Abbildung 30: Internet: <http://arengario.net/momenti/momenti20.html> (Stand: 27.4.2007);

Zusammenfassung

„Zu Ausgang des 14. Jahrhunderts war die Florentiner Malerei in eine verfahrenere Situation geraten. Die Überzeugung, der große, wenn auch längst verstorbene Giotto di Bondone sei das Maß aller Dinge, er habe die Maximen gesetzt, denen alle Malerei nachzueifern habe und die allein für künstlerische Qualität garantiert, hatte die Florentiner Maler für das ganze 14. Jahrhundert, vor allem aber für dessen zweite Hälfte in Bann geschlagen, ja geradezu gefesselt.“¹

Meine Arbeit, welche sich mit dem Thema der „Landschaftsdarstellung bei Fra Angelico“ befasste, sollte aufzeigen, wie das Quattrocento versuchte, sich von den trecentesken Formen zu lösen und dadurch neue Formen der Darstellung von Landschaften entwickelte. Anfang des 15. Jahrhunderts waren den Künstlern Giottos innovative Fresken in der Arenakapelle noch sehr präsent, und jeder versuchte, ihn auf seine Art und Weise zu kopieren.

Fra Angelico gehört zu den ersten Künstlern der Frührenaissance. Wie der Titel der Arbeit schon verrät, wird von Fra Angelico ausgehend die Frührenaissance in Bezug auf die Landschaftsdarstellung beleuchtet. Hauptaugenmerk wurde dabei auf jene Werke gelegt, welche Angelico in den 1430er Jahren schuf.

Fra Angelico und sein künstlerischer Umkreis waren zu Beginn des Jahrhunderts noch am stärksten der trecentesken Tradition verpflichtet. Im Zuge meiner Arbeit wurde untersucht, ob sich diese Tradition in den 30er Jahren des Quattrocento änderte. Es stellten sich dadurch folgende Fragen: Gab es Weiterentwicklungen in den Werken der damaligen Künstler? Ab wann kann man eine derartige Entwicklung beobachten? Hat die flämische Malerei Einfluss auf die Änderungen in der Florentiner Kunst?

Natürlich konnte ich mich nicht nur auf die Jahre zwischen 1430 und 1440 beschränken. Es wurde auch die Frage gestellt, welche Voraussetzungen, Vorstufen und Weiterentwicklungen es gab.

Zusammenfassend könnte man die Problemstellung der Diplomarbeit nun folgendermaßen festhalten: Es wurde ausgehend von den Werken Fra Angelicos eine Beziehung zu trecentesken und flämischen Traditionen der Landschaftsdarstellung untersucht. Vor allem aber wurden Unterschiede beziehungsweise Weiterentwicklungen beobachtet.

¹ Werner Jacobsen, Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance, Dt. Kunstverlag 2001. Seite 206

Lebenslauf

Nach meiner Matura, welche ich 2001 im Realgymnasium Freistadt ablegte, inskribierte ich Kunstgeschichte und Theaterwissenschaften an der Universität Wien. Nach dem ersten Semester entschied ich mich, Kunstgeschichte als Hauptfach zu studieren und Theaterwissenschaft, Geschichte und Völkerkunde als Wahlfächer zu belegen.

Die italienische Malerei des 15. Jahrhunderts und die Barockarchitektur Österreichs wurden im Laufe des ersten Studienabschnittes zu meinen Spezialgebieten, weshalb ich auch darauf bedacht war, meinen zweiten Studienabschnitt weitestgehend aus diesen beiden Themen aufzubauen.

Es war mir immer wichtig Theorie und Praxis zu verbinden. In Form von Praktika, die ich im Ars Electronica Center in Linz sowie in bei der Vereinigung der Bildenden Künstlerinnen in Wien antrat, hatte ich die Möglichkeit mir Kenntnisse in den Bereichen Veranstaltungsmanagement, Presse- und Öffentlichkeitsarbeit zu erwerben.

Während meines Studiums habe ich im Kunsthistorischen Museum in Wien als Museumsaufsicht gearbeitet. Diese spezielle Form von Beobachtungen und gleichzeitiger Kommunikation mit den Museumsbesuchern, hat mir Einblick in die Anforderungen und Wünsche der Menschen gegeben.