

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Domenico Veneziano als Erzähler

Verfasserin

Gertrude Hofstötter

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.Phil.)

Wien, im Juni 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienkennzahl lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuer: Ao. Prof. Dr. Hans Aurenhammer

*ut pictura poesis: erit quae, si propius ste,
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes ;
haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,
iudicis argutum quae non formidat acumen ;
haec placuit semel, haec deciens repetita placebit.*

Horaz, De arte poetica

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	6
Der Lucia-Altar.....	7
Forschungslage.....	7
Auftraggeber und Datierung des Lucia-Altars.....	9
Die Kernaussage des Lucia-Altars.....	9
<i>Sacra Conversazione</i>	10
Ambivalenz von Fläche und Raum.....	13
Der Lucia-Altar im Vergleich mit Werken aus dem Umfeld Domenicos	
Fra Angelicos Annalena-Altar.....	14
Beziehungen zwischen Haupttafel und Predellen.....	16
Fra Angelicos Pala von San Marco.....	17
Die Pala für die Kapelle der Novizen in Santa Croce.....	21
Piero della Francescas Polyptychon von Sant’Antonio	23
Exkurs: Stilistische Ambivalenzen – ein Markenzeichen Domenicos?	24
Bedeutung der Sacra Conversazione.....	26
Die Predellen des Lucia-Altars – ein Mikrokosmos im Quattrocento	
<i>Die Stigmatisation des hl. Franziskus</i>	27
Giottos Stigmatisation des hl. Franziskus	29
Franziskusdarstellung des Gentile da Fabriano	29
Pesellinos Gestaltung der Stigmatisation.....	30
Naturphänomene in mystischem Glanz	31
Eine Stigmatisation im Werk Piero della Francescas	32

Eine Darstellung der Stigmatisation aus dem eyckischen Umkreis.....	32
Erzählung auf dem Weg zum lyrischen Stimmungsbild?	34
Die Berufung des hl. Johannes	35
Der Blick auf eine veränderte Landschaft.....	40
Epiphanie im Kontext einer politischen Botschaft?	42
Bildstruktur und Aussage anderer Darstellungen der Epiphanie	44
Die Verkündigung	47
Formale Strukturen in Verkündigungsdarstellungen.....	49
Die Inkarnation als zentrale Aussage der Verkündigung.....	52
Das Zenobiuswunder	56
Vergleichbare Formen der Emotion.....	59
Ist die Figur der Mutter eindeutig erkennbar?	59
Verbindung von Figuren und Architektur	61
Albertis Forderung an die <i>historia</i>	62
Ghibertis Zenobiusschrein.....	65
Benozzo Gozzolis Darstellungen des Wunders durch den hl. Zenobius.....	65
Wunderdarstellungen bei Piero della Francesca.....	67
Die Darstellung eines Wunders bei Filippo Lippi.....	68
Absichtliche Dissonanz?	69
Das Martyrium der hl. Lucia	70
Durch optisches Sehen zur geistigen Erkenntnis.....	71
Bildstruktur in der Lucia-Tafel.....	71
Domenicos Kompositionsschema im Vergleich.....	73
Piero della Francescas Geißelung.....	74
Lucia als Lichtgestalt.....	75
Martyriumsdarstellungen bei Masaccio.....	76

Ausgewogenheit in höchster Form.....	78
Der Lucia-Altar in seiner Gesamtheit.....	79
Conclusio.....	80
Anmerkungen.....	84
Abstract.....	94
Literaturverzeichnis.....	95
Abbildungsverzeichnis.....	99
Abbildungsnachweis.....	107
Abbildungen.....	109

Einleitung

Vasaris reizvolle Charakteristik beschreibt einen heiteren, friedliebenden Menschen, der in seinen Mußestunden das Lautenspiel und den Gesang zu pflegen wusste.¹

Domenico di Bartolo da Venezia, ein Maler venezianischer Herkunft, der vermutlich um 1410 geboren wurde und in den frühen 1420er Jahren seine künstlerische Ausbildung bei Gentile da Fabriano und Pisanello erhalten hat,² tritt uns als Künstlerpersönlichkeit zum ersten Mal in einem Brief vom 1. April 1438 entgegen, den er aus Perugia an Piero de' Medici mit der Bitte um Aufträge richtet.³

Bleibt Domenico Veneziano angeblich hinsichtlich der Raum- und Figurengestaltung durchaus „florentinisch“,⁴ so liegt seine künstlerische Bedeutung vor allem darin, Licht und Farbe aus der Verbindung der plastischen Form gelöst und als selbstständige bildnerische Kategorien eingesetzt zu haben. Diese zeigen sich vor allem in seinem Hauptwerk, dem so genannten *Lucia – Altar*, in überaus zartem Kolorit und großer Luminosität.

Im Bestreben, atmosphärisches Licht wiederzugeben, bleibt Domenico in Florenz der 1440er Jahre mit Ausnahme des Piero della Francesca, seines bedeutendsten Schülers und Mitarbeiters, singulär.⁵

Die Aufgabe meiner Arbeit besteht darin, narrative Elemente in Domenicos Bildstrukturen aufzuzeigen, sie als Ausdruck früher Florentiner Quattrocentokunst in einen kulturellen und sozialen Kontext zu stellen und einem Vergleich mit Darstellungen im zeitlichen Umfeld des Malers zu unterziehen.

Der *Berliner Tondo* mit der *Anbetung der Magier*, die *Sacra Conversazione* des *Lucia-Altars* und im Besonderen dessen *Predellen* bilden dafür die Grundlage, an der gezeigt werden soll, in welchem Maße Perspektive und Einheit von Figur und Ambiente unter Einbeziehung des Lichts von Domenico Veneziano in den Dienst der Bilderzählung genommen werden.

Der Lucia- Altar

Domenicos Meisterwerk (Abb.1) entstand für den Hochaltar der kleinen Florentiner Kirche *Santa Lucia de' Magnoli* und zeigte in seiner ursprünglichen Aufstellung eine Haupttafel, die der Bildformel der *Sacra Conversazione* entspricht, und fünf *Predellendarstellungen*. (Abb.2)

Die *Sacra Conversazione* stellt in einem Architekturambiente die Madonna mit dem Christuskind auf einem Thron dar. Diese wird in ungebrochener *Isokephalie* von den Heiligen *Franziskus*, *Johannes dem Täufer* sowie *Zenobius* und *Lucia* umgeben. Eine gemalte Inschrift in Gravurimitation, die den Altar als Werk Domenicos ausweist, verteilt sich auf beide Stufenbereiche und lautet:

AVE MARIA / OPUS DOMINICI VENETIIS / HO MATER DEI / MISERERE MEI / (ET)
DATUM EST.⁶

In zwei Predellentafeln auf der linken Seite wird jeweils in Gebirgslandschaften die *Stigmatisation des hl. Franziskus* (Abb.3) sowie die *Berufung des hl. Johannes* (Abb.4) dargestellt. Beide Tafeln befinden sich heute in der *Kress Collection* der *National Gallery of Art*⁷ in Washington. Das mittlere Predellenstück zeigt in einem symmetrisch angelegten Innenhof mit Säulenarchitektur das Thema der *Verkündigung*. (Abb.5) Auf der rechts angrenzenden Tafel wird der Schauplatz der Handlung von in die Tiefe fluchtenden Hausfassaden eingeengt. (Abb.6) Auf ihm ist der *hl. Zenobius* im Begriff, das Wunder der Wiedererweckung an einem toten Knaben zu vollziehen. Die *Verkündigung* und das so genannte *Zenobiuswunder* befinden sich heute im *Fitzwilliam Museum* in Cambridge.⁸ Den Abschluss bildet das Predellenstück, das das *Martyrium der hl. Lucia* (Abb.7) darstellt und heute zum Bestand der *Berliner Gemäldegalerie*⁹ gehört.

Forschungslage

In der 1550 erschienenen Ausgabe der „*Vita des Peselli*“ von Vasari wird der *Lucia- Altar* das erste Mal erwähnt, aber dem Francesco di Pesello zugeschrieben.¹⁰

1568 schreibt Vasari in der „*Vita des Domenico Veneziano und des Andrea del Castagno*“ den Altar Domenico zu, nennt die Heiligen aber in falscher Reihenfolge und bezeichnet irrtümlich den *hl. Zenobius* als *hl. Nikolaus*.¹¹

Rumohr erwähnt erstmals 1827 die Inschrift auf den Stufen zum Thron der Madonna, die Gravuren vortäuscht.¹² Durch die Signatur Domenicos war ein Bezugspunkt im Oeuvre des Künstlers gefunden.

Das Werk blieb im ursprünglichen Zustand bis ins späte 17. Jahrhundert in der Funktion eines Hauptaltars in der Kirche. Im Zuge verschiedener Restaurierungen, beginnend in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, gelangte die Haupttafel schließlich 1862 in die Uffizien, wo sie einer Reinigung und etlichen Retuschierungen unterzogen wurde, wodurch ihre farbliche Originalqualität verloren gegangen und einer kühlen Tonalität gewichen war. Die Predellentafeln waren zu diesem Zeitpunkt schon entfernt, der originale Rahmen der Altartafel war verloren gegangen.¹³

Die fünf Predellentafeln, die von der Forschung mit zeitlichen Verschiebungen allmählich mit dem Hauptstück in Verbindung gebracht wurden und schließlich an die bereits erwähnten Orte gelangten, sind heute laut Wohl, der sich in einer Monographie über Domenico Veneziano von 1980 eingehend mit dem Altarwerk beschäftigt hat, in unterschiedlichem Zustand.

Die Tafel der *Verkündigung* befindet sich in einem außergewöhnlich guten,¹⁴ der auf eine nur zweimalige schonende Reinigung zurückzuführen sein dürfte. Bei einer solchen dürften in der *Zenobiustafel* das Bodenpflaster, das den Anschein roh geschnittener Platten erweckte - wie in der Kreuzigungsdarstellung des hl. Petrus in Masaccios *Pisa-Altar* (Abb.8) und der rosafarbene Rahmen übermalt worden sein.¹⁵

Franziskus- und Johannestafel sind - von einigen Retuschierungen abgesehen - in relativ gutem Zustand.¹⁶ Die größten Restaurierungsschäden finden sich im Predellenstück, das das *Lucia-Martyrium* zeigt.¹⁷

Alle fünf Predellentafeln wurden erstmals 1930 in der Ausstellung „*Italienische Kunst*“ in London wieder gemeinsam gezeigt.¹⁸

Christiansen merkt an, dass 1992 alle Teilstücke gemeinsam mit der Haupttafel in den Uffizien zu sehen waren, was die Möglichkeit bot, die künstlerische Qualität des Altares in seiner Zusammenschau zu erkennen. Überdies konnte aber durch den Vergleich der Haupttafel, deren Erscheinungsbild seit der unglücklichen Reinigung von 1862 sehr gemindert ist, mit den Predellenbildern in ihren durchwegs reichen Farbtonalitäten ein

Eindruck vermittelt werden, was an Qualität in der *Sacra Conversazione* verloren gegangen ist.¹⁹

Auftraggeber und Datierung des Lucia-Altars

Bezüglich des Auftraggebers vertritt auch Wohl die Meinung der älteren Literatur, die besagt, dass über den Auftrag für den Lucia-Altar nichts bekannt sei.²⁰

Boskovits meint allerdings, dass zur Stiftung eines Altares eine Absicht von den Brüdern Agnolo und Niccolo di Giovanni da Uzzano bestanden habe, die bis 1417 Patrone der Hauptkapelle von *Santa Lucia de' Magnoli* waren. Mit dem Tod des Niccolo da Uzzano 1431 war die Möglichkeit für eine Auftragserteilung durch die Familie erloschen, was sich für Boskovits auch dadurch manifestiert, dass in der *Sacra Conversazione* weder die Schutzpatrone der Brüder Uzzano repräsentiert seien, noch der von Agnolos Tochter aufscheine. Die Heiligen *Johannes* und *Zenobius* sind Patrone der Stadt Florenz, Lucia stellt die Titularheilige der Kirche dar und *Franziskus* war in dieser Zeit der populärste Heilige in Italien. Hierin ist also keine Identität eines Auftraggebers zu finden; allerdings lassen die mönchischen Szenen in den beiden Predellentafeln die Vermutung zu, dass es Mönche waren, die den Künstler zu diesem Programm anregten, möglicherweise *Camaldulenser*, die im Kloster *Santa Maria degli Angeli* lebten und im Testament des Agnolo da Uzzano als Erben nach dem Erlöschen der Linie der Uzzano eingesetzt wurden.²¹

Datierungsvorschläge zum Werk konzentrieren sich in der Forschungsliteratur sowohl auf die frühen 1440er Jahre bis etwa 1445 als auch um den Zeitraum von 1448 bis etwa 1450.²²

Die Kernaussage des Lucia-Altars

Ein Spezifikum des Altares liegt darin, dass die Predellentafeln formal und thematisch mit der jeweiligen Figur der *Sacra Conversazione* in engem Zusammenhang stehen, was durch die Vertikalachsen in der Haupttafel verdeutlicht ist. Somit illustriert die Predella nicht nur ein Geschehen aus dem Leben der Figur, der sie zugehörig ist, sondern sie verstärkt auch deren

Bedeutung als Personifikation einer bestimmten Tugend oder eines Typus und verdichtet somit die Komplexität der Aussage.

Es scheint mir daher unerlässlich zu analysieren, wie sehr Domenico Veneziano durch inhaltliche und formale Aspekte, wie Einsatz der Perspektive und farbliche Verklammerung sowohl in der Architektur als auch in den Figuren, bereits die Narration im Ambiente der *Sacra Conversazione* vorbereitet und schließlich in den Predellenbildern noch verstärkt; ein Umstand, der gerade in diesem Altarwerk in einem außergewöhnlich hohen Maße erkennbar wird.²³

Sacra Conversazione

Man blickt in die Architektur eines loggiaähnlichen Raumes auf einem Stufenpodest, der drei Arkaden zeigt, die durch Säulen mit Kompositkapitellen (Abb.9) gegliedert sind und durch die gotischen Spitzbogen noch ansatzweise an ein *Triptychon* erinnern. Eine dahinter liegende Wand in fünfteiliger Gliederung gibt an beiden Seiten perspektivisch Rundbogendurchgänge frei, die eine gewisse Weitläufigkeit suggerieren. Bildparallel sind drei apsidenähnliche Nischen zu erkennen, von denen die zentrale den Hintergrund für die *Exedra* darstellt, auf der die *Madonna* mit dem *Christuskind* (Abb.10) thront. Oberhalb des Mauerabschlusses lassen sich Orangenbäume erkennen, deren Wipfel sich gegen das Blau des Himmels abzeichnen.

Auf einer schmalen Raumbühne vor dem Stufenpodest befindet sich die Gruppe der Heiligen auf einem Marmorboden, dessen perspektivisch verkürzte Elemente eines Sternenmusters von *Hexagonen* gebildet sind, das Wohl im Schema zeigt. (Abb.11) Der fließende Verlauf dieser vorderen Zone scheint den Betrachter förmlich ins Bild zu ziehen.

Nimmt man die Architektur genauer in Augenschein, so kann man eine ambivalente Raumdarstellung erkennen. Während die Säulen auf dem Podest wohl im Hintergrund ruhen müssen und dadurch Raumtiefe erzeugen, was nur auf einer Seite zu erkennen ist, finden die Bogenspitzen und die Zwickelfelder ihren Abschluss in der Bildfläche. Es wird auch nicht klar, welcher Abstand zwischen den hinteren Säulen und der Nische als Raum für die Gottesmutter besteht.

Liest man das Bildkonzept vom Boden aus, nimmt man zuerst die Zone des Marmorusters wahr, das über die Stufen zur Madonna führt, die von den Rundbogen der Nischen umgeben ist. Beginnt man das Architekturgebilde von oben zu ordnen, begegnet man den Gewölben der

Loggia und darüber hinaus den fünf Seiten der *Exedra*. Die Figuren können somit vor *und* unter der Säulenhalle gesehen werden. Sie stehen zwischen der Himmelskönigin mit dem Kind, das mit seiner Blickrichtung eine Verbindung zum Zeigegestus des *hl. Johannes* und den Gläubigen in der Kirche herstellt. Ebenso können sie aber auch der Raumzone der Gottesmutter angehören. Die dreiteilige *Loggia* und die polygonale *Exedra* tragen folglich dazu bei, den Figuren durch entsprechende Raumtiefe Dreidimensionalität zu geben. Gleichzeitig stellt sich vor allem durch die *Exedra* eine bildliche Verdichtung der Darstellung ein, denn die seitlichen Nischen „ziehen“ förmlich den *Täufer* sowie *Zenobius* mit *Maria* und dem *Kind* zusammen, während die angrenzenden Durchgänge auf beiden Seiten Raum schaffen, um die außen stehenden Heiligen, *Franziskus* und *Lucia* - beide im Profil gegeben - von der Mittelgruppe zu separieren, in der *Johannes* Blickkontakt mit dem Betrachter aufnimmt, *Zenobius*, die *Madonna* und das *Kind* aber im Dreiviertelprofil gegeben sind.

Ein erster Anklang einer Ambivalenz von Fläche und Raum ist hier bereits spürbar und dürfte möglicherweise ein Markenzeichen Domenico Venezianos sein, was noch zu zeigen sein wird.

Wohl hat sich ausführlich mit dem Perspektivschema in den Kompositionen beschäftigt und den Begriff einer „Oberflächengeometrie“ geprägt, für die ein so genanntes „Gradnetz“ (Abb. 12) wirksam wird, das in der Art eines Schleiers von 36 Quadraten die Bildfläche überzieht und laut Alberti eine Konstruktionshilfe darstellen sollte.²⁴ Arasse weist darauf hin, dass der Fluchtpunkt in der *Sacra Conversazione* weit unten im Faltenwurf des Stoffes (Abb.13) liege, der *Mariens* Beine verdeckt, und nicht in Augenhöhe, wie es Alberti empfehle.²⁵ Der unmittelbare Effekt, der dadurch erzielt werde, sei ein rhetorischer, der darin bestehe, die gemalte Architektur kleiner erscheinen zu lassen und durch die heruntergezogene Horizontlinie die Figuren hervorzuheben und näher an den Betrachter heranzurücken. Es gebe somit eine dialektische Rhetorik zwischen der fiktiven Tiefe des Raums und dem fiktiven Hervortreten der Figuren.²⁶

Domenicos Leistung bezüglich des Eindrucks der Vereinheitlichung beruht auch auf der Licht- und Farbwirkung, unter welcher Architektur und Protagonisten zu sehen sind.

Die *Sacra Conversazione* tritt uns als lichtdurchflutete Szene gegenüber. In ihr stehen die Figuren in einem Raum, der durch das von rechts oben hereindringende Sonnenlicht in einen helleren und einen dunkleren Bereich geteilt wird. Dadurch wirkt der Farbakord, der in der Architektur vorherrscht und im Wesentlichen von zarten Rosa- und Grüntönen bestimmt ist, einmal lichter und durchscheinender, einmal gedämpfter und matter auf den Betrachter.²⁷

Eine weitere Lichtquelle befindet sich zwischen dem rechten Rand des Bildes und der Säule hinter dem Mantel der hl. Lucia und auch vom vorderen Bildrand scheint Licht in die Komposition zu dringen, was in der Summe zu ausgewogenen Licht- und Schattenzonen führt, wobei Domenicos Schatten leicht und transparent wirken, wie bei *Zenobius* und *Lucia* zu sehen ist.

Grundsätzlich lässt sich behaupten, dass hier die Farbe für die Raumillusion von besonderer Bedeutung ist. Zu den bereits erwähnten Rosa- und Grüntönen treten solche in Blau und Ocker und bewirken einen Farbklang, der sich auch in den Predellentafeln manifestiert.

In der Figur der *Madonna* mit dem *Christuskind* und ihrem unmittelbaren Ambiente bietet sich eine Zusammenschau aller von Domenico bevorzugten Farben.

Die farblichen Abstufungen erzielen verschiedene Tonqualitäten und verstärken die Beziehung zwischen der Architektur und den Figuren. Farbnuancen in deren Kleidung, die reflektierendes Licht wiedergeben, zeigen changierende Qualitäten und setzen Akzente, die sowohl die Stofflichkeit verdeutlichen als auch die Funktion von Farbklammern leisten, was sich innerhalb der *Sacra Conversazione* zeigen lässt und auch in den Predellenbildern sichtbar wird.

So findet sich ein intensives Zinnoberrot²⁸ im Dreieckstuch des Oberkleides bei *Johannes* sowie am Innensaum seines Umhangs und im Schuh der hl. *Lucia*. Nuancierungen dieses Farbtons im Buch des hl. *Franziskus*, auf der Innenseite des Pluviale und in der Mitra des hl. *Zenobius* sowie im Dekor des Teppichs, der die oberste Stufe zur Exedra bedeckt, schaffen mit den Predellentafeln eine „Farbvernetzung“, deren Wirkung durch die Trennung des Altares in seine Bestandteile leider nicht mehr entsprechend wahrgenommen werden kann.²⁹

Die Anwendung der intensiven Farbe Rot übernimmt im *Berliner Tondo* (Abb.14), der die *Anbetung der Magier* zum Inhalt hat, einem früheren Werk Domenicos, von dem noch die Rede sein wird, die Aufgabe, die Wegrichtung zu verdeutlichen, die die Personen vom Mittelgrund heraus bis zu ihrem Ziel, der hl. Familie, nehmen.

Im Hinblick auf den Gesamtkolorit der Grün- und Rosatöne, innerhalb derer markante Punkte in Rot gesetzt werden, lässt sich der Lucia-Altar mit dem so genannten *Annalena-Altar* von Fra Angelico (Abb.15) sowohl im Hauptteil als auch in den Predellen vergleichen, wobei auffällt, dass Domenico die Farbe Rot sparsamer einsetzt, was in Verbindung mit seinem geringeren Figurenrepertoire in den Predellen einen ruhigeren Gesamteindruck vermittelt.

Dieser Umstand wird auch im Vergleich mit den Predellen des *Linaiuoli-Tabernakels* (Abb.16, 17, 18) und denen des *Triptychons von Perugia* (Abb.19) deutlich.

Ambivalenz von Fläche und Raum

Ich habe bezüglich des Architekturambientes auf ein Changieren zwischen Fläche und Raum verwiesen. Domenicos stilistische Qualitäten in der Gestaltung des Körper-Gewand-Verhältnisses bewegen sich zwischen einer Betonung des Konturs sowohl als Begrenzungslinie als auch als Binnenzeichnung einerseits und der Sensibilität für Modellierung des Körpers in der Art eines „Schale- Kern“- Bezuges“, wie er eigentlich nur aus dem Werkansatz für die Skulptur zu verstehen ist. Hier scheint der Maler sicher Anleihen bei Donatello genommen zu haben.³⁰ Der *hl. Johannes* in seiner körperlichen Präsenz trägt den blauen Umhang über einen anatomisch eindeutig lesbaren Körper. Der linke Arm „schält“ sich gleichsam logisch aus der Umhüllung des Stoffes, wie man diesen Umstand eben von Donatellos *hl. Ludwig von Toulouse* kennt oder von einer seiner Figuren vom *Orsan Michele*. Während das Kind in seiner spontanen Drehung zum *hl. Johannes* ähnliche Qualitäten zeigt, sodass man sich an einen *Putto* aus Donatellos *Cantoria* erinnert, lässt sich am Stil der Madonna ein Dualismus zwischen Abstraktion und Naturalismus erkennen: der lockere Fall des blauen Umhangs umspielt einen abstrakt wirkenden Oberkörper mit stereotyp gezeichneten Gewandfalten.

Die Kleidung des *hl. Franziskus* (Abb.20) verstärkt im Fall der vertikalen Falten seine Körperrichtung nach rechts, während die horizontale Stoffbahn seiner Kapuze den Vorwärtsschub des Kopfes in Beziehung zu den Schultern akzentuiert. Wie sein Körper anatomisch funktioniert, bleibt unklar. Auch in der Darstellung der *hl. Lucia* ist unschwer eine Nähe zu einer gotischen Gewandfigur (Abb.21b) zu erkennen, von deren Profilhaltung des Kopfes (Abb.21a) Pudelko meint, sie wäre im Stil Pisanellos empfunden und auf ein ghiberteskes Schönheitsideal übertragen.³¹ Wenn er weiters diesen Umstand als Unvermögen Domenicos bezüglich der Plastizität bezeichnet hat, ist das unrichtig und Wohl entgegen, dass die Florentiner Malerei der 1440er Jahre Haltung und Bewegung der Figuren erfolgreicher zum Ausdruck gebracht habe als ihre anatomische Struktur.³²

Wiederholt wurde angesichts der Wiedergabe der Stofflichkeit des Gewandes von *Zenobius* (Abb.22) auf Beispiele von Jan van Eyck (Abb.23) und mögliche Einflüsse der niederländischen Malerei verwiesen.³³

Der Lucia-Altar im Vergleich mit Werken aus dem Umfeld Domenicos

Fra Angelicos Annalena-Altar

Welcher Stellenwert kommt nun der formalen Gestaltung der Haupttafel von Domenico's *Lucia-Altar* zu, wenn man sie einem Vergleich mit Fra Angelicos Werk (Abb.15) aus den 1430er Jahren³⁴ unterzieht?

Das rechteckige Format verzichtet auf jegliche gotische Rahmung, wie das ebenfalls in der *Lucia-Tafel* manifestiert ist. Einen Anklang an Elemente der Gotik bewirken innerhalb der gemalten Architektur der *Annalena-Tafel* jedoch die mit einem Vorhang aus Goldbrokat verhängten Arkaden zu beiden Seiten des Madonnenthrons, dessen geschwungene Armlehnen und Fialen ebenfalls eine gotische Formsprache verraten, die in der *Lucia-Tafel* durch die Spitzbogen der Säulenhalle gegeben ist. Während sich Domenico's *Madonna* und das *Kind* auf einem Thron befinden, der sich auf der dritten Stufe eines Podests erhebt und von einer Muschelkonche hinterfangen wird, die zu beiden Seiten in die übrige Architektur integriert ist, steht der Thron in der *Annalena-Tafel* auf einem zweistufigen Podest und ist als vorspringender Mittelteil der Architektur durch ein rotes Gesims mit der Rückwand verkröpft, in der die Arkaden mit mehrfarbigem Marmor verschlossen erscheinen. Unter dem Gesims verläuft bandartig eine Girlande, die aus grünen Blättern besteht, die über dem Madonnenhaupt durch aufgesprungene Granatäpfel verdichtet sind. Unterhalb der Bogenansätze verdeckt ein Vorhang aus Goldstoff sowohl die Nische der *Madonna* als auch die Rückwand.

Dass es sich nicht um die raumlose Folie eines traditionellen Goldgrundes handelt, ist an den Ösen zu erkennen, mit denen der Stoff befestigt ist und die beiden Figurengruppen der Protagonisten hinterfängt, wobei er damit im Bereich ihrer Häupter – verstärkt durch ihre Goldnimben – und ihrer Oberkörper den Eindruck von collageartigen Flächenzonen entstehen lässt. In der Bodenzone, die einen starken Kontrast zwischen vegetativem Grün und einem

sehr hellen und stark aufsichtigen Steinboden bildet, können die Figuren durchaus Raum erschließen.

Handelt es sich um ein ähnliches Gleiten zwischen Fläche und Raum, das in der *Lucia-Tafel* besteht?

Blickt man noch einmal auf diese, so erkennt man im perspektivisch verkürzten Sternenmuster des Marmorbodens eine Wirkung, die Räumlichkeit suggeriert und den Betrachter kontinuierlich ins Bild zieht. Vor dessen Augen breitet sich ein harmonisches Wechselspiel von Gewölben, Säulen, apsidenähnlichen Nischen und durchlässigen Raumzonen aus, das einen überzeugenden Bezug zwischen den Protagonisten und der Architektur herstellt, die diesen genügend Raum zu geben scheint.

In Fra Angelicos *Annalena-Tafel* vermittelt die Architektur nur geringe Tiefenwirkung und übernimmt hauptsächlich die Aufgabe der Raumbegrenzung.

Die *Madonna* befindet sich in der Mittelachse der Bildfläche und hat den Blick auf das *Kind* gerichtet. Ihre rechte Hand ruht auffällig auf einer goldenen Mantelschließe, oberhalb derer sich auch die Rechte des *Christuskindes* befindet, das von der Mutter im linken Arm gehalten wird. Ein goldenes sternförmiges Ornament auf der rechten Schulter des Mantels bildet gemeinsam mit der Schließe und einem Granatapfel, den das Kind in seiner Linken hält, einen markanten Linienzug.

Die dargestellten Heiligen befinden sich in zwei Dreiergruppen zu beiden Seiten des Thrones. Zur Rechten der Madonna stehen auf dem unteren Podest die *hll. Cosmas und Damian* und am vorderen Bildrand der *hl. Petrus Martyr*, auf der rechten Seite sind der *Evangelist Johannes* und neben ihm der *hl. Laurentius* gegeben, während im Vordergrund auf dem grünen Boden der *hl. Franziskus von Assisi* ein Pendant zu *Petrus Martyr* darstellt.

Der Zeigegestus des *hl. Cosmas*, der auf das *Kind* weist, ist nur bedingt mit dem des *Johannes* in der *Lucia-Tafel* vergleichbar, da *Cosmas* nicht auf den Betrachter blickt sondern auf *Petrus Martyr*, wobei die Beziehungen der Gesten und Blicke der Heiligen laut Obergruber ihre Erklärung in der Bedeutung als Namenspatrone der Medici finden.³⁵

Eine andere Aussage vermittelt die Lucia-Tafel. Jede Figur in der *Sacra Conversazione* hat sozusagen einen völlig autonomen Auftrag, durch ihr Leben, beziehungsweise ihr Martyrium, eine bestimmte Tugend oder einen Typus im christlichen Heilsprogramm zu verdeutlichen.

Beziehungen zwischen Haupttafel und Predellen

Im Zusammenspiel der Haupttafel mit den Predellen ist im *Lucia-Altar* (Abb. 2) klar zu erkennen, dass diese ursprünglich um das Zentrum der *Verkündigung* als Mittelstück unter der thronenden Madonna zu beiden Seiten jeweils unter der Figur in der Haupttafel ihren Platz fanden, sodass eine Bewegungsrichtung sowohl von links als auch von rechts auf das Zentrum gegeben war. Natur- und Architekturambiente – gleichermaßen in der *Verkündigungstafel* vertreten – verschmelzen in dieser durch die Verbindung von Säulenhalle und Ausblick auf einen verschlossenen Garten und schaffen somit eine Parallele zur Haupttafel, in der die Wipfel der Orangenbäume hinter der Begrenzungsmauer sichtbar werden.

Sieht man von der so genannten *Zenobiustafel* ab, auf der sich neben den Hauptfiguren noch weitere Personen befinden, so steigert Domenico die Aussagekraft der jeweiligen Tafel auch dadurch, dass er das Ambiente um die Person gänzlich der Narration unterwirft.

Ein Blick auf die Predellentafeln im *Annalena-Altar* (Abb.24,25,26) zeigt einen kontinuierlichen Verlauf der sechs Tafeln, die der chronologischen Beschreibung in der *Legenda aurea* folgen und den Verlauf des Martyriums der *hll. Cosmas und Damian* sowie ihrer drei Brüder wiedergeben, wobei die Reihe mit der letzten Szene der *Heilung der Palladia* beginnt. Es folgen die Szenen vor dem *Präfekten Lysias*, der Versuch, die Brüder zu *ertränken*, auf dem *Scheiterhaufen zu verbrennen*, zu *erschießen* und zu *steinigen* und schließlich ihre *Enthauptung*.³⁶

Den einzelnen Darstellungen gemeinsam ist auch hier wie in der Haupttafel die Funktion der gemalten Architektur. Diese erscheint nur in Ansätzen perspektivisch, nimmt oft den Charakter von Versatzstücken an und schafft durch bildparallele Zonen teilweise schmale Raumbühnen, auf denen die Protagonisten gedrängt agieren.

Allerdings lassen sich bezüglich der Figurengestaltung erstaunlich raumgreifende Darstellungen erkennen; so etwa in den drei Randfiguren der *Szene mit dem Scheiterhaufen* oder der Schergen auf der linken Seite der Tafel mit der *Darstellung der versuchten Erschießung und Steinigung*, die durch expressive Gesten die Drastik der Handlung verstärken.

Baum- und Strauchwerk in den Predellen des *Annalena-Altars* – durchwegs den Bildhintergründen zugeordnet – vermitteln eher eine schematische Kleinteiligkeit, die mit der Nahtsicht des Betrachters rechnet.

Die Vegetation in den Predellentafeln des *Lucia-Altars*, die die *hll. Franziskus* (Abb.3) *Johannes den Täufer* (Abb.4) und *Lucia* (Abb.7) zeigen, weist einfache, stereotype Formen auf, die allerdings in der Verdichtung überzeugender wirken.

Die pflanzlichen Elemente in der *Verkündigung* besitzen wie jene in der Haupttafel einen höheren Grad an naturalistischer Wiedergabe.

Atmosphärische Gestaltung des Himmels findet sich ansatzweise in einigen Tafeln des Altars von Fra Angelico; Domenico hingegen erreicht darin in den beiden linken Predellentafeln des *Lucia-Altars* einen unglaublichen Grad an Perfektion.

Fra Angelicos Pala von San Marco

Die *Pala von San Marco* (Abb.27) weist eine Beziehung zu Domenico Veneziano auf, der sich in dem bereits erwähnten Brief von 1438 bei Cosimo de' Medici's Sohn Piero um einen Auftrag für „ein Altarbild von großer Pracht“ bewirbt und dabei die „trefflichen Meister Fra Filippo und Fra Giovanni, denen es an Arbeit nicht mangelt“ erwähnt.³⁷

Der Auftrag für die Tafel dürfte an Fra Angelico gegangen sein, der um diese Zeit mit der Konzeption begann, sodass das Altarbild zur feierlichen Kirchweihe am Dreikönigsfest 1443 im Beisein von Papst Eugen IV. aufgestellt werden konnte.³⁸

Ein Vergleich des bedeutendsten Altarbildes Fra Angelicos mit der Haupttafel des *Lucia-Altars* in ikonographischer wie formaler Hinsicht kann nicht unterlassen werden.

Im Zentrum des Bildes befindet sich die *Madonna* mit dem *Kind* auf einer Thronarchitektur, die auf einem dreistufigen Podest steht, das zu beiden Seiten von korinthischen Pilastern gesäumt und von einem Gesims abgeschlossen wird, das reichen profilierten Festonschmuck aufweist. Arm-, Rückenlehne und Thron Sitz bedeckt ein goldgemustertes Textil, das noch über die oberste Stufe reicht. An den Thron schließt beidseitig ein gemusterter Stoff in der Art eines Vorhanges an, der eine Trennung zum Vordergrund bewirkt und an den Bäumen des dahinter liegenden Waldes befestigt zu sein scheint. Zwischen dem Grün öffnet sich im

Stammbereich der Bäume eine ferne Landschaft mit See und Bergen; über den Baumkronen zeigt sich ein atmosphärischer Himmel. Wie ein Bühnenbild wird dieser Blick von zwei gerafften Vorhangteilen in gedämpftem Goldton freigegeben, an die Rosengirlanden anschließen.

Die *Madonna* hält den Kopf nach rechts gewendet und stützt das *Kind*, das auf ihrem linken Knie sitzt, mit ihrer linken Hand. Dieses präsentiert in seiner Linken die Weltkugel, während sein Blick und seine Rechte auf den Betrachter gerichtet sind. Zu beiden Seiten des Thrones sind Engel in beinahe symmetrischer Haltung gegeben.

Vor dem Thron breitet sich ein kunstvoller Teppich aus, dessen Motive aus Tiersymbolen und Ornamenten bestehen, die von einer goldgrundigen Borte mit roten Kugeln gesäumt werden.³⁹ Auf diesem nehmen zur Rechten der *Madonna* von innen nach außen die Evangelisten *Markus und Johannes* und der *hl. Laurentius* stehend ihren Platz ein, während der *hl. Cosmas* im Vordergrund kniet. Die *hll. Dominikus, Franziskus von Assisi und Petrus Martyr* befinden sich ebenfalls stehend auf der anderen Thronseite. Im Vordergrund ist der *hl. Damian* als Rückenfigur in verlorenem Profil gegeben. Die Heiligen sind durch ihre Kleidung und vor allem durch die Beschriftung in ihren Nimben zu identifizieren.⁴⁰ und stehen durch Gesten und Blicke zueinander in Beziehung.

Was ist nun an dem bedeutenden Altarbild *Fra Angelicos*, dessen Maloberfläche durch eine grobe Restaurierung ebenso gelitten hat⁴¹ wie die Haupttafel des *Lucia-Altars*, mit dieser vergleichbar?

Wohl weist nach, dass sich hinsichtlich der formalen Bildstruktur in *Fra Angelicos* Tafel ein so genanntes „Gradnetz“- bestehend aus 36 gleich großen Quadraten – feststellen lässt (Abb.28), das schon bezüglich der *Lucia-Tafel* erwähnt wurde.⁴²(Abb. 12) Im Zusammenhang zwischen dem Modul des Netzes und der Größe der Figuren lässt sich das Maß eines so genannten „Drei-Teile-Kanons“ entwickeln, der der Hälfte des Quadratnetzes entspricht und besonders deutlich in der Figur des Täuflers in der *Sacra Conversazione* nachprüfbar wird.⁴³

Die Seiten des Netzes sind in der *Pala von San Marco* nicht mit den Bildrändern ident, die vertikale Achse führt durch die Marienfigur und nimmt ihren weiteren Verlauf in der des *Christus der Kreuzigungsdarstellung*, die an der Basis der Tafel eingefügt ist.

Die Wirkung des Sternenmusters im Marmorboden als raumschaffender Tiefenzug in Domenicos Werk übernimmt im *Altar von San Marco* der Teppichdekor. Wohl entdeckt in den Linien des Musters die Orthogonalen, die sich auf der Brust *Mariens* zum Fluchtpunkt vereinigen. Dieser befindet sich somit in der Mitte der vierten Quadratreihe des Gradnetzes (Abb.29) und evoziert daher eine stärkere Aufsicht des Betrachters auf die Komposition als das in Domenicos Tafel erforderlich ist, in der der Fluchtpunkt im Faltenwurf des Mariengewandes, nämlich auf der Linie der zweiten Quadratreihe, liegt (Abb.13).

In der Tafel *Fra Angelicos* (Abb.27) ist es der *hl. Laurentius*, der den Blick auf den Betrachter richtet und seine linke Hand zum Segensgestus erhoben hat, den auch das *Kind* mit seiner rechten Hand ausführt. Aber die Person, die den Betrachter mit Blick und Geste auffordert, wie es Alberti empfiehlt, und gleichsam in das Bild einlädt, ist der *hl. Cosmas*. Er nimmt eine ähnliche Rolle ein wie *Johannes der Täufer* in Domenicos Tafel, der auf das *Kind* weist und dabei dessen Armhaltung aufgreift.

In der *Pala von San Marco* manifestiert sich durch die Rückenfigur des *hl. Damian* im verlorenen Profil eine interessante Gegenbewegung zu *Cosmas*, die die Aussage vermitteln kann, dass *Damian* dem Betrachter bereits gezeigt hat, wie er sich der *Madonna* und dem göttlichen *Kind* nähern solle.

Obergruber erwähnt die spannungsgeladene Dreieckskomposition und sieht gewissermaßen auch die „Brückenfunktion“, die *Damian* zwischen Betrachter und Thron leistet.⁴⁴

Er weist auch darauf hin, dass durch das geöffnete Evangelium in den Händen des *hl. Markus*, das das 6.Kapitel, Vers 2 -8 (.....*nur einigen Kranken legte er die Hände auf und heilte sie.....er rief die Zwölf zu sich und sandte sie aus, jeweils zwei zusammen.....*) zeigt, gleichsam die Ärzte *Cosmas und Damian* mit dem Auftrag des Wirkens für die Kranken beauftragt würden und somit das Thema des Heilens bereits in der Haupttafel angesprochen sei, das sich schließlich in Teilen der Predella wieder findet.⁴⁵

Ähnliches lässt sich von der Anlage des *Lucia-Altars* behaupten. Allerdings entsteht dadurch, dass einer Figur in der *Sacra Conversazione* eine ganz spezifische Szene im narrativen Predellenbereich gewidmet ist, ein ungleich stärkerer Eindruck.

Nimmt man noch einmal die kleine *Kreuzigungstafel* (Abb.30), die der *Pala von San Marco* gleichsam als Bild im Bild eingefügt ist, in Augenschein, so bemerkt man den Vertikalzug, der in der Thronarchitektur mit der *Madonna* beginnt und über den gekreuzigten *Christus* in

das Mittelstück der Predella führt, das die *Beweinung Christi* darstellt (Abb.31), die in der Hauptfigur ebenfalls den Vertikalzug aufnimmt.

Obergruber verweist auf die ungewöhnliche Beweinungsszene vor der Grabeshöhle, die den toten Christus frontal präsentiert.⁴⁶ Hood erkennt in dieser durchgehenden Vertikalen eine innovative Gestaltung eines dominikanischen Gedankens in der Art, dass Christus als „Brücke“ die Kluft zwischen Gott und den sündigen Menschen darstelle,⁴⁷ wobei Obergruber betont, dass diese Szene eigentlich sowohl narrativ als auch ikonenhaft gesehen werden könne. Die Handlung der Grablegung verbinde sich mit der Aufforderung zur *Compassio*, die durch Haltung und Gesten von *Maria* und *Johannes* evoziert werde.⁴⁸

Ich glaube, dass sich in dem erwähnten Aspekt, der sich im Gleiten zwischen Narration und Ikone manifestiert, ein weiterer Berührungspunkt zum *Lucia-Altar* feststellen lässt, der einerseits diese Ambivalenz aufzeigt, andererseits eine Aussage bezüglich einer Verbindung des Zentrums der *Sacra Conversazione* mit dem der Predellen deutlich vor Augen führt.

Es wurde schon darauf hingewiesen, dass die Madonna in ihrem kirchenähnlichen Architekturambiente auf Grund der Ambivalenz von Fläche und Raum sowohl als *Handlungsträgerin* innerhalb der *Sacra Conversazione* als auch als *Ikone* gesehen werden kann (Abb.10). Als solche ist sie der Inbegriff der Vollendung, des paradiesischen Zustandes, den auch die Wipfel der Orangenbäume versinnbildlichen.⁴⁹

Domenico stellt überdies die Architektur in den Dienst der Aussage. Die Nische, in der die *Madonna* und das *Kind* thronen, wird zu beiden Seiten von Säulen gerahmt. Eine Parallele dazu findet sich darunter, in der Predellentafel der *Verkündigung* (Abb.5), in der zwei Säulen zu beiden Seiten eine Maueröffnung in einiger Entfernung rahmen. Ebenso zeigt das Gebälk, das die seitlichen loggiaähnlichen Raumbereiche mit dem mittleren verbindet, im Wesentlichen einen ähnlichen Verlauf wie in der Haupttafel.

Ist dort die *Gottesmutter* das Zentrum, so führen in der Predella alle Blicke zum Tor, das als Begrenzung eines Gartens fungiert. Sieht man in ihm den *hortus conclusus*, symbolisiert er *Maria* in ihrer einzigartigen Unversehrtheit und schafft gleichsam eine „Zweite Präsenz“.

Legt man den Schwerpunkt auf die Bedeutung des Tores, so wird der Symbolgehalt in Bezug auf *Christus* klar – Johannes 10, 9 (*Ich bin die Tür; wer durch mich hindurchgeht, wird gerettet werden;...*) - und die Zinnen der den Eingang umgebenden Mauer verdeutlichen das himmlische Jerusalem und stellen im Paradiesessymbol wieder eine Parallele zum Zentrum der *Sacra Conversazione* dar.

Überdies gibt die horizontale Erzählachse zwischen *Maria* und dem *Engel* auf begrenzterem Raum die Verbindungslinie wieder, die in der Haupttafel zwischen dem *hl. Franziskus* und der *hl. Lucia* besteht. (Abb.1)

Betrachtet man die Position der beiden Heiligen als Randfiguren, so stellen sie die Eckpunkte eines Dreiecks dar, dessen Linien vom Boden über ihre Hände zu den Köpfen von *Madonna* und *Kind* führt. Ähnliches lässt sich von den Figuren in der *Verkündigung* in Bezug auf das Tor feststellen, wobei auffällt, dass die Zentralachse der Komposition in der Haupttafel durch die rechte Hand des *Christuskindes* und die linke der *Muttergottes* führt und schließlich in der Predella der *Verkündigung* ihre Fortsetzung im Tor findet. (Abb.2)

Es scheint sich also im durchgehenden Mittelbereich des Altares die Aussage zu verstärken, dass erst durch *Maria* und die wunderbare Menschwerdung *Christi*, dessen Göttlichkeit über allem steht, die Möglichkeit für Phänomene der Nachfolge, der Annahme und des Martyriums geschaffen wird.

Die Pala für die Kapelle der Novizen in Santa Croce

Die Tafel, die sich heute in den Uffizien befindet (Abb.32) und von Filippo Lippi vermutlich in zeitlicher Nähe zu Domenicos *Lucia-Altar* geschaffen wurde, soll ebenfalls zu einem Vergleich mit diesem herangezogen werden.⁵⁰

Die gemalte Architektur zeigt eine Abfolge von Nischen, die an beiden Seiten von den Bildrändern überschritten werden, wobei die Ädikula, in der die *Madonna* und das *Kind* thronen, deutlich in den Bildvordergrund tritt, sodass die Stufen zum Thron bis zur vorderen Bildkante reichen und somit im Gegensatz zu Domenicos Tafel die Madonnenfigur nahe an den Betrachter heranrücken. Halbsäulen, die korinthische Kapitelle aufweisen, rahmen die Ädikula der *Madonna*, die durch das Tonnengewölbe mehr Raumtiefe vermuten lässt als das in der *Lucia-Tafel* der Fall ist. Sie gliedern überdies die seitlichen Nischen, deren Muschelkonchen ebenfalls überzeugende Räumlichkeit aufweisen. Ein profiliertes Gebälk, das von einem goldgrundigen Band mit roten Palle unterbrochen ist, schließt die Architektur nach oben ab. Innerhalb dieser wird der Eindruck kostbarer Materialien, wie grüner und vielfarbiger Marmor, vermittelt.

Die *Madonna* befindet sich in einer eigenartigen Haltung, in der ihr Oberkörper der rechten Seite zugewandt ist, ihre Beine aber nach der anderen Seite weisen. Sie hält die Augen gesenkt, ist aber damit beschäftigt, das *Kind*, das den Betrachter anblickt, zu stützen. Dieses steht mit seinem linken Fuß auf dem Oberschenkel der Mutter, wobei seine Hände an die linke Brust Mariens gelegt sind.

Zu beiden Seiten werden Mutter und Kind von je zwei Heiligen flankiert, die auf einem niedrigeren Podest sitzend gegeben sind. Rechts der *Madonna* befinden sich die *hll. Franziskus und Damian*, auf der linken Seite die *hll. Antonius von Padua und Cosmas*. Sie sind überdies durch Inschriften an der Vorderseite des Podests, auf dem sich die Thronarchitektur erhebt, bezeichnet.⁵¹

Die beiden Außenfiguren scheinen schon allein durch ihre braunen Ordenskuten zu korrespondieren, während *Cosmas und Damian* durch das leuchtende Rot ihrer Überkleidung eine starke optische Verbindung zur *Madonna* herstellen, deren Kleid unter dem blauen Mantel den gleichen Farbton aufweist.

Erscheinen die Ordensheiligen in Meditation versunken - ähnlich dem *hl. Franziskus* in der *Lucia-Tafel* - so übernimmt *Damian* in Blick und Geste seiner linken Hand, die auf die Architektur weist, den Part, den Betrachter ins Bild einzuladen.⁵²

Die Aussage, die *Johannes der Täufer* in der *Sacra Conversazione* des Domenico vermittelt, ist eindeutig. Er verkörpert den Verkünder und *Wegbereiter Christi* im Bußgewand.

In Domenicos Tafel besteht eine größere Distanz zwischen der *Madonna* und den Heiligen als dies bei Filippo Lippi der Fall ist. Ungewöhnlich erscheint aber in dessen Darstellung der Umstand, dass die Heiligen in Gegenwart der *Madonna* und des *Christuskindes* sitzend gegeben sind.

Der Predellenbereich zu Filippo Lippis *Sacra Conversazione* bestand ursprünglich aus fünf Tafeln, die von Francesco Pesellino gemalt wurden. Ihre Reihenfolge ergibt sich aus der Anordnung der Figuren in der Haupttafel, wie das auch in Domenicos Werk festzustellen ist.⁵³

Formal entsteht durch die Haltung der *Franziskusfigur* (Abb.33) in der ersten Tafel und durch die Geste des *Antonius* (Abb.34) in der letzten ein beidseitiger Zug zur Mitte der Komposition, wie er in Domenicos Predellenreihe durch *Franziskus* und den Präfekten in der *Lucia-Tafel* ähnlich erscheint.

Es wird noch Gelegenheit sein, einzelne Teile der Predella zu Vergleichen mit solchen des *Lucia-Altars* heranzuziehen.

Piero della Francescas Polyptychon von Sant'Antonio

Es lohnt sich, an dieser Stelle noch einen Blick auf einen Altar zu werfen, der um 1460 für das Kloster *Sant'Antonio* in Perugia begonnen worden sein dürfte.⁵⁴

Das Werk verbindet in ungewöhnlicher Weise die Bildformel einer *Sacra Conversazione* mit einer *Verkündigungsdarstellung* im Giebelbereich und einem Predellenteil, der in zwei übereinander liegenden Zonen verläuft (Abb.35)⁵⁵

Eine Zusammenarbeit, die zwischen Domenico Veneziano und Piero della Francesca in den Jahren 1439 bis 41 an den Fresken von *San Egidio* in Florenz und möglicherweise auch noch im Sommer 1447 in Loreto bestanden hat,⁵⁶ macht es nicht uninteressant, vor allem in der *Verkündigungsdarstellung* und in der Anlage der unteren drei Predellentafeln des *Polyptychons* Vergleiche zum *Lucia-Altar* zu ziehen, wozu noch zu einem späteren Zeitpunkt Gelegenheit sein wird.

Verweilen wir zuerst bei der *Sacra Conversazione*, dem Mittelteil des Altares. Hier überrascht die Heterogenität, die aus dem Zusammenspiel renaissancehafter Architekturelemente mit der herkömmlichen Anordnung eines goldgrundigen, gotischen *Polyptychons* entsteht.

Die *Madonna* thront mit dem *Christuskind*, das die rechte Hand zum Segensgestus erhoben hat und den Blick des Betrachters sucht, vor einer Ädikula, die sich auf einem Podest befindet. Die Wandbereiche in der Nische imitieren Marmor, die kassettenartigen Felder in der Konche erinnern mit ihrem Rosettenschmuck an die Apsis von Pieros *Montefeltro – Altar*.⁵⁷

Auf der rechten Seite der *Madonna* stehen *Johannes der Täufer* und der *hl. Antonius von Padua*, auf der linken sind die *hll. Franziskus* und *Elisabeth von Ungarn* gegeben.

Den Protagonisten um die *Madonna* steht eine relativ breite Raumbühne zur Verfügung, die sie durchaus mit dem Anteil der Architektur in Beziehung setzt. Laskowski merkt an, dass die trennenden Gipssäulen erst zu einem späteren Zeitpunkt angebracht wurden und verweist auf die Spiegelung der Figurenköpfe in den Heiligenscheinen.⁵⁸

Mir offenbart sich in der Physiognomie der *Johannesfigur* durchaus ein „Bruder“ der gleichnamigen Gestalt in der *Lucia-Tafel*, Gewand und Körperhaltung zeigen allerdings – ähnlich der Figur im *Montefeltro-Altar* – weniger Expression.

Der Zeigegestus, der in Domenicos Tafel durch den sichtbaren Arm und die unproportional große Hand überdeutlich artikuliert wird und den Stab überschneidet, bleibt bei Pieros *Johannes* verhalten und richtet sich zuerst auf sein Attribut und schließlich auf das Christuskind.

Exkurs: Stilistische Ambivalenzen – ein Markenzeichen Domenico Venezianos?

Ein Changieren zwischen Fläche und Raum – vor allem auf die *Sacra Conversazione* bezogen - wurde von mir bereits angesprochen. Die erwähnten Ambivalenzen zeigten sich sowohl innerhalb der Mittelgruppe, die aus Madonna und Kind besteht, als auch in der Beziehung zu den übrigen Protagonisten.

Es bietet sich daher an, innerhalb der künstlerischen Entwicklung Domenicos einen Blick auf einige Beispiele zu werfen, die in so genannten *Mutter-Kind-Ensembles* ähnliche Phänomene anschaulich machen.

Die Darstellung von *Madonna* und *Kind* aus dem so genannten *Carnesecchi-Tabernakel* (Abb.36), ursprünglich ein Fresko, das auf Leinwand übertragen wurde, sich heute in der *National Gallery* in London befindet und in die Dreißigerjahre des 15. Jahrhunderts datiert wird (1432- 37), lässt durchaus erkennen, dass Domenico mit den Zeitphänomenen der Florentiner Kunst- wie Perspektive und dem Vermögen für die Herstellung eines *Körper-Raum- Bezuges* - bestens vertraut war.⁵⁹

Laut Wohl ist Domenico 1422 / 23 in der Werkstatt des Gentile da Fabriano in Florenz und nachgewiesenermaßen mit Gentile ab 1427 in Rom, wo er gemeinsam mit Pisanello und Jacopo Bellini die Möglichkeit findet, griechisch- römische Sarkophage zu studieren, was möglicherweise einen Niederschlag in der Predellentafel des *hl. Johannes* gefunden hat. Nach Gentiles Tod ist Domenico Mitarbeiter Pisanellos, was sich stilistisch im offenen Pinselstrich und in der Wiedergabe des Lichts äußert. Es ist auch gut vorstellbar, dass Domenico während seines Romaufenthalts Werke von Masaccio, Masolino und Ucello studiert hat.⁶⁰

Eine andere Mariendarstellung, die so genannte *Berenson- Madodonna* (Abb.37), deren Entstehung laut Wohl ebenso in die Dreißigerjahre des 15. Jahrhunderts fallen dürfte,⁶¹ in der Boskovits allerdings ein Spätwerk sieht,⁶² zeigt meiner Meinung nach bereits das Changieren des Malers zwischen Fläche und Kontur einerseits und Raum andererseits. Die *Madonna* in vornehmer höfischer Kleidung, mit der gleichen Borte am Ausschnitt des Kleides wie in der *Sacra Conversazione* des *Lucia-Altars*, hält das auf einem Polster sitzende *Kind*, das im Reliefeffekt der Körpermodellierung an einen *Putto* aus Luca della Robbias *Cantoria* (Abb.38) erinnert. Dieser Umstand, ergänzt um die verkürzt wieder gegebenen Heiligenscheine und die platzgreifende Pose des Kinderfußes sowie die Beziehung zum Sitzkissen, bildet einen Gegensatz zum Brokatstoff im Hintergrund, der nahezu jede Räumlichkeit ausschließt. Raum zwischen Mutter und Kind ist durch die Haltung ihrer Hände ebenso gegeben. Ähnliches zeigt sich diesbezüglich in der *Madonna* und dem Kind der *Sacra Conversazione*.

Die dunkle satte Farbqualität ist eher derjenigen in der Darstellung der *Anbetung der Magier* (Abb.14), einem *Tondo*, ähnlich, von dem noch die Rede sein wird.

Zieht man noch eine *Madonna-Kind-Darstellung* Domenicos zum Vergleich heran, die so genannte *Kress-Madonna* (Abb.39), ein Werk, das vermutlich in den späten 40er Jahren oder 1450 entstanden ist,⁶³ so erinnern zwar die Farbwerte an die der *Madonna* im *Lucia-Altar*, das Auge bleibt aber eher an den fließenden Formen der Oberfläche hängen, als dass es eine dreidimensionale Modellierung vorfindet. Die Bewegungslinien von Mutter und Kind werden zu einem Konturfluss, der die Formen zu einem Muster in der Fläche verbindet. Beide sind durch die schräge Kopfhaltung gefühlsmäßig mehr verbunden als Domenicos andere *Madonnen*. Wohl erinnert an Reliefs des Desiderio da Settignano (Abb.40).⁶⁴

Ich meine, dass hier die Blumenhecke im Hintergrund durch den natürlichen Wechsel von Blüten und Blättern innerhalb leerer Zonen Raum suggeriert, eigentlich eine kontrapunktuelle Anlage zur *Berenson-Madonna*.

Hinsichtlich der stilistischen Qualitäten, die sich innerhalb Domenico Venezianos Werk in einem lebendigen Wechselspiel von Fläche und Räumlichkeit zeigen, glaube ich, dass man in gewisser Weise doch von zeitlich bedingten Phänomenen sprechen kann, die sich auch im künstlerischen Umfeld des Malers erkennen lassen. Das wird gegen Ende der Arbeit noch deutlicher vorgestellt werden können.

Bedeutung der Sacra Conversazione

Ich kehre zum *Lucia-Altar* zurück und möchte darauf hinweisen, inwieweit durch die spezielle Darstellung der Heiligen in der *Sacra Conversazione* die narrative Struktur, die in den Predellentafeln zur Gänze in den Dienst der Aussage gestellt ist, bereits angesprochen wird.

Die *Madonna mit dem Kind* im Zentrum der Komposition befindet sich in einem Architekturambiente, das an den Innenraum einer Kirche denken lässt. Ich habe schon an einer früheren Stelle darauf hingewiesen, dass sie sowohl als *Ikone* als auch als *handelnde Person* innerhalb der *Sacra Conversazione* wahr genommen werden kann, d.h. sie kann nah oder fern gesehen werden. Eine *Kreuzigungsdarstellung* aus dem eyckischen Umfeld (Abb. 41) kann diesen Umstand auch in diesem Fall verdeutlichen. Belting spricht von einer Komposition, die die Mitte zwischen „*ikonischer Präsenz*“ und Erzählung bildet.⁶⁵

Auch in der Haupttafel kann meiner Meinung nach von dem genannten Phänomen gesprochen werden, da die Körper der Heiligen durch ihre Gewandmassen zum „Greifen“ nahe sind und der Architektur nicht unbedingt bedürfen würden. Narration wird vor allem durch den Zeigegestus des *Johannes* auf das *Christuskind* und seinen Blick auf den Betrachter (Abb.42) ins Bild gebracht, was ein Begreifen der Göttlichkeit des Kindes evoziert.

Gleichzeitig verkörpert er damit die Rolle, die Alberti einer Person innerhalb einer idealen Darstellung zuschreibt und folgendermaßen bezeichnet: „*Jemand in der Historia, der dem Betrachter vermittelt, was passiert, und ihn durch die Handbewegung auffordert, zu schauen...*“⁶⁶ (Abb.43) Die Bedeutung der Rolle des *hl. Johannes* wird angesichts der Tatsache, dass er der Patron der Stadt Florenz und der Titularheilige des *Baptisteriums* ist, noch verstärkt. Eine Anspielung darauf ist im Oktogon der Architektur sowie in der ornamentalen Gestaltung der Gewölbezwinkel der *Loggia* gegeben.⁶⁷

Aber nicht nur die Geste des *Täufers* ist bemerkenswert und eindringlich. Es sind hier speziell die Hände, die in besonderer Weise Verbindungen herstellen und Aussagen treffen.

So berührt die linke Hand der *Madonna* den linken Fuß des *Kindes*, während der rechte Arm des *Kindes* - gleichsam in einer Gegenbewegung – zur *Mutter* führt, was die *Mutter-Kind-Form* gänzlich geschlossen erscheinen lässt. Unschwer wird dadurch die enge Verbindung

zwischen der Göttlichkeit und dem Menschsein erkennbar, ein Motiv, das im darunter liegenden Predellenbereich erneut anklingt.

Die rechte Hand des *hl. Zenobius* ist zum Segensgestus geformt. Kraft seines Bischofsamtes und seiner Heiligkeit erlebt er in der Predella mit erhobenen Händen die Auferweckung eines toten Knaben.⁶⁸

Das Buch, das der *hl. Franziskus* meditierend in seiner linken Hand hält, erscheint auch in der Predella. Von ihm ausgehend verläuft eine Horizontalachse zur *hl. Lucia*, die in ihrer rechten Hand die Märtyrerpalme (Abb.44) wie eine Feder hält und damit auf ihre Augen zeigt, auf die sie der Legende nach verzichtet hat.

So könnte man, um im Sinne Beltings zu vergleichen, auch hier von „Handlungsrelikten“ sprechen, die in charakteristischer Weise die Aussage der jeweiligen Figur – losgelöst von jeder zeitlichen Dimension – dem Betrachter nahe bringen.

Von den äußersten Rändern des Altares her wird eigentlich eine Synthese zwischen den Phänomenen des optischen Sehens als Wahrnehmung der Sinne und der geistigen Erkenntnis im geschriebenen Wort der heiligen Schrift hergestellt, die Kernaussage der *Sacra Conversazione*, die ihre volle Bedeutung erst durch das Geschehen in den Predellen entfaltet.

Die Predellen des Lucia-Altares – ein Mikrokosmos im Quattrocento

Die Stigmatisation des hl. Franziskus

Die beiden Tafeln, die ursprünglich links der Mitte waren, führen in Berglandschaften (Abb.45), die von kegelförmigen Hügelketten geprägt sind und in scharfen, kristallin wirkenden, zungenartigen Facetten die Blickrichtung des Auges von links nach rechts vorgeben. Es scheint sich jeweils um ein Hochplateau zu handeln, das – besonders in der Tafel der Berufung des *hl. Johannes* – außer dem kahlen Stein nur spärliches Strauchwerk und den Verlauf eines tief in den Felsen eingeschnittenen Baches am rechten Bildrand zeigt. In der Darstellung der *Stigmatisation des hl. Franziskus* (Abb.3) ist das Terrain, das den Heiligen und seinen Gefährten umgibt, von wiesenähnlicher Beschaffenheit und ebenfalls von Wasserläufen an zwei Stellen durchzogen. Gleichsam als Gegengewicht zur Felsformation am rechten Rand lenken fünf Zypressen zum linken Rand der Tafel. *Franziskus* ist in der linken

Bildhälfte tief im Raum in einer knienden Pose gegeben, den Blick und die ausgebreiteten Arme auf die Himmelserscheinung gerichtet, die aus dem Kopf eines Seraphs und leuchtenden Flügeln besteht, von denen die Strahlen ausgehen, durch welche die Stigmata in den Körper des *Franziskus* geprägt werden. Domenico scheint hier eine genaue Illustration des Textes des *hl. Bonaventura* gegeben zu haben.⁶⁹

Als er nun eines Morgens um das Fest Kreuzerhöhung am Bergeshang betete, sah er einen Seraph mit sechs feurigen, leuchtenden Flügeln von des Himmels Höhen herabschweben. Da er in blitzschnellem Fluge dem Orte nahe gekommen war, wo der Gottesmann betete, schaute Franziskus zwischen den Flügeln die Gestalt eines Gekreuzigten, dessen Hände und Füße zur Kreuzesgestalt ausgestreckt und ans Kreuz geheftet waren. Zwei Flügel waren über dem Haupte ausgespannt, zwei zum Fluge ausgebreitet, und zwei verhüllten den ganzen Körper. Bei diesem Anblick war Franziskus sehr bestürzt; Freud und Trauer zugleich erfüllten sein Herz. Die liebevolle Erscheinung, bei der er Christi Blick auf sich ruhen sah, durchströmte ihn mit Freude; doch der Anblick seines Kreuzleidens durchbohrte seine Seele mit dem Schwert schmerzlichen Mitleidens⁷⁰.

Der Gefährte, der fast zur Gänze in das Felsambiente am rechten Rand integriert ist, erscheint in einer Pose, die in Bein- und Armhaltung als Gegenbewegung zum *hl. Franziskus* gesehen werden kann, wobei der Gewandverlauf seiner linken Armes und des angewinkelten Beines sich ganz dem Kontur des Wiesenterrains angleicht, sodass das geschlossene Buch in auffallendem Rot vor seiner Hand einen markanten Punkt darstellt, der den Blick zum rot leuchtenden Seraphim hinauf lenkt. Geblendet vom überirdischen Licht (Abb.46) schützt er mit seiner rechten Hand seine Augen. Dass es sich um solches handeln müsse, kann daraus abgeleitet werden, dass die Gestalt des Heiligen, vor allem Gesicht und Hände, illuminiert ist, er selbst aber keinen Schatten wirft. In der *Sacra Conversazione* wurde bezüglich des *hl. Franziskus* von der geistigen Erkenntnis des Wortes Gottes als Form des Sehens gesprochen.

Wenn dieses hier zutrifft, dann könnte die Geste des Begleiters von *Franziskus* der des *Aposkopein* entsprechen, eines Ausdrucks für das Begreifen oder Erkennen eines übersinnlichen Phänomens.⁷¹ Die Strahlen, die von dem rot leuchtenden Seraphim ausgehen und den Körper des *Heiligen* berühren, erzeugen noch einmal die das Stigma kennzeichnende Farbe in der Innenfläche der rechten Hand und bieten dem Betrachter somit auffällige Punkte innerhalb der Landschaft, in der matte Grüntöne - changierend nach Gelb und Graubraun -

gemeinsam mit Felsen in opalähnlichen Rosa- bis Lilatönen vorherrschen. Ein atmosphärischer Himmel, von zarten weißen Wolkenformationen durchzogen, findet sich hier und mit großer Ähnlichkeit auch in der Tafel, die die Berufung des *hl. Johannes* zeigt.

Es ist sicher hilfreich, kurz auf das Kompositionsschema Giotto innerhalb der gleichen Ikonographie einzugehen, sowie Darstellungen des Gentile da Fabriano und Pisanello zu vergleichen, um mögliche Einflüsse der beiden in Domenicos Arbeiten aufzeigen zu können.⁷²

Giotto's Stigmatisation des hl. Franziskus

In Giotto's bekanntem *Fresco in Assisi* (Abb.47) ist eine Beziehung zwischen dem *hl. Franziskus* und der Erscheinung eines *Christus-Seraphs* dargestellt, die in geringer Distanz zum *Heiligen* das obere rechte Bildviertel einnimmt. Ihr hell leuchtender Farbton in Rosa, der sich in der versatzartigen Architektur am linken Bildrand wiederholt, bewirkt ein Leuchten, das sich hauptsächlich über die Felsfolie aber nicht so sehr über die Gestalt des *Heiligen* ausbreitet.

Sein Gefährte sitzt mit aufgeschlagenem Buch - ganz in den Text der Heiligen Schrift vertieft - an der unteren Bildgrenze vor einer kirchenartigen Architektur.

Es scheint so, als hätte Giotto ein Moment dargestellt, in dem der Begleiter des *Heiligen* offenbar noch keine Notiz von der himmlischen Erscheinung genommen hat.⁷³

Franziskusdarstellung des Gentile da Fabriano

Wirft man nun einen Blick auf Gentile da Fabriano's Darstellung des Geschehens (Abb.48), die um 1410 entstanden sein dürfte, so fallen andere Züge innerhalb der Komposition auf. In der bergigen Landschaft ist der *Heilige* im Dreiviertelprofil ganz an der unteren Bildgrenze gegeben, den Blick auf die *Christusgestalt* im Gewand des Seraphs gerichtet, wobei die Stigmata im Bereich der Hände und der Brust überdeutlich erkennbar sind.

Sein Begleiter hockt in Rückenansicht auf dem Boden, der vom Terrainbereich des *Heiligen* getrennt ist, und hält die Hand wie zum Schutz vor dem Licht über seine Augen. Seine raumgreifende Haltung kontrastiert mit der bildparallel gegebenen Gestalt des *Heiligen*.

Spärliche Vegetation zwischen steilen Felsen, die nicht so scharf gezeichnet erscheinen wie in Domenicos Tafel, und eine kleine Architektur bilden die Hintergrundfolien der Figuren, die gemeinsam mit der Himmelserscheinung eine dreipolige Komposition auf äußerst gedrängtem Raum ergeben, in der das Licht hauptsächlich die Gewänder in rhythmische Hell-Dunkel-Zonen taucht, das Antlitz des *Heiligen* aber nicht sehr verändert.

Wesentlich stärker in das Ambiente der Landschaft integriert sind Domenicos Protagonisten, wenngleich sie im Bereich ihrer Füße den Anschein erwecken, schwerelose Folien zu sein. Dieser Eindruck wird vermutlich durch die einheitliche Farbe des Grasbodens verstärkt.

Pesellinos Gestaltung der Stigmatisation

Pesellino zeigt in einer Predellendarstellung um 1442 zum gleichnamigen Thema (Abb.33), die sich im Louvre befindet, eine ähnliche Komposition in einem anderen Bildformat, die einen großen Gegensatz zwischen der Gestaltung der Raumbühne für die Protagonisten und der des Hintergrundes aufweist. Die beiden Gestalten, vor allem der Gefährte, zeigen annähernd die gleiche Körperstellung wie diejenigen in Gentiles Darstellung, wobei die raumgreifende Haltung des Gefährten in Pesellinos Darstellung beinahe spiegelbildlich zu der in Gentiles Szene erscheint. Eine Einbeziehung des Betrachters in das Geschehen, wie sie der Gefährte in Domenicos Tafel statuiert, ist damit nicht gegeben. Die starre Schroffheit der Felsen, die die beiden hinterfangen, erweckt den Eindruck von geschnitztem Holz, was sich auch teilweise in der Gewandbehandlung zu wiederholen scheint.

Eine Raumleere im Vordergrund, der durch das ungewöhnliche Bildformat mit den abgeschrägten Ecken noch enger wirkt, liegt vor dem Betrachter ausgebreitet. Überraschenderweise geben aber die Felsen zu beiden Seiten einen interessanten Landschaftsausblick frei, der Bäume mit feiner Gliederung in der Vegetation der Kronen zeigt und Hügel, die am verblauenden Horizont in einen atmosphärischen Himmel mit Wolkenstreifen überleiten, wie er in Domenicos *Stigmatisation* ähnlich erscheint.

Naturphänomene in mystischem Glanz

Welche Aussage vermittelt nun Domenico mit seiner Komposition des mystischen Geschehens?

Vielleicht bietet der bereits erwähnte Hinweis, dass Domenico Veneziano eine genaue Illustration des Textes des *hl. Bonaventura* gegeben hat, von einer bestimmten Stelle aus eine Erklärung für die Konzeption der Darstellung. *Bonaventura* nennt den *hl. Franziskus von Assisi* den „*Engel des sechsten Siegels*“, von dem Johannes in der *Geheimen Offenbarung* (7, 2) sagt, „*er sah einen anderen Engel vom Aufgang der Sonne aufsteigen, der das Zeichen des lebendigen Gottes trägt.*“ Dieses sei ihm eingeprägt worden, als ihm auf dem Berg La Verna ein Seraph erschien.⁷⁴

Domenico schafft nun eine völlige Einheit von Figuren und Landschaft bei Verzicht auf jegliche Architektur. Beide Gestalten sind von Raum umgeben und verschmelzen durch das überirdische Licht teilweise mit ihm. Dieses berührt auch den Gefährten, erfasst aber besonders *Franziskus* und bewirkt an seiner Gestalt ein Leuchten von innen, das sich in den rosa Schattierungen der Berge zu wiederholen scheint. Im Zusammenhang mit dem atmosphärischen Himmelslicht stellt sich hier die Empfindung eines heiteren Tages ein.⁷⁵ Der Verzicht auf Schatten, die man eigentlich erwarten würde, scheint durch die hellen, streifenartigen Zonen im grünen Wiesenterrain, die man als vibrierende Lichtzungen wahrnimmt, kompensiert zu sein.

Domenico weicht in der Darstellung der himmlischen Erscheinung vom bisher überlieferten Bildschema ab. Er folgt auch hier wieder *Bonaventuras* Text, indem er nur den Seraph mit sechs Flügeln zeigt, nicht aber das Bild *Christi*, das der Heilige gesehen hat.⁷⁶

Wohl meint, die goldenen Strahlen, die der Seraph aussendet und die Stigmata bewirkt, seien ein Zeichen dafür, dass nur jene Menschen die Fähigkeit des geistigen Sehens besäßen, denen es gegeben sei, die Mysterien des Gottesreiches zu erkennen und somit die Fülle der Vision erfahren zu haben. Hier würden sich die Gesetze der Optik, mit denen die Vision dargestellt sei, mit der mystischen Natur des Ereignisses verbinden.⁷⁷

Bruder Leo, der Gefährte, der – neben dem geschlossenen Buch sitzend – ebenso vom Licht der Erscheinung berührt worden ist, vermittele die Botschaft, dass Gott in der Natur gegenwärtig sei und seine Gnade alles Leben illuminiere. Der Bruder müsse aber auch als Zeuge für das Ereignis angesehen werden, gleichsam als Bindeglied zwischen dem Wunder und der Kongregation. Nicht zuletzt könne er durch sein dramatisch erhelltes Gesicht und

seine auffällige Geste als Kommentator in der Erzählung verstanden werden, der die Handlung erläutere.⁷⁸

Eine Stigmatisation im Werk Piero della Francescas

Eine Predellentafel mit dem Thema der *Stigmatisation des Franziskus* sollte nicht unerwähnt bleiben. Sie gehört zu Piero della Francescas *Polyptychon von Sant'Antonio* in Perugia, dessen Haupttafel schon vorgestellt wurde. (Abb. 49)⁷⁹

Piero führt dem Betrachter eine tiefe Raumbühne vor Augen, die dem Heiligen und seinem Gefährten im Vordergrund Platz bietet. Schemenhaft rahmen im Halbrund Berge bzw. Hügel und einzelne Bäume die monochrom gehaltene Szene, die in einen dunklen Nachthimmel übergeht, der von der mystischen Erscheinung, die hier fast nur mehr einer schwebenden Christusfigur gleicht, unterbrochen wird. Der *hl. Franziskus* erweckt den Anschein, als wäre er von der Himmelserscheinung nur in geringem Ausmaß betroffen. So sind seine Hände zwar maßvoll erhoben, lassen aber im Vergleich mit Domenicos Darstellung jede ekstatische Geste vermissen. Der Gefährte richtet sein unverdecktes Antlitz zwar nach oben, wirkt aber in seiner gefassten Ruhe nicht so, als ob ihn eine Lichterscheinung erschreckt oder ergriffen hätte. Fast ist man geneigt zu meinen, die mystische Gestalt werde von ihm gar nicht wahrgenommen. Mit Domenicos Darstellung verglichen, ist in Pieros Version jede Expression einer neutralen Verhaltenheit gewichen. Einzig die streifenartigen Zonen im Terrain, die schon in Domenicos Predella erwähnt wurden, kehren hier wieder, gleichen aber undefinierbaren Schatten, die Elemente der Bewegung schaffen.

Eine Darstellung der Stigmatisation aus dem eyckischen Umkreis

Wie sehr Domenico in seinem Franziskusbild Farbe, Licht und Bewegung in den Dienst seiner Erzählweise stellt, um das Übersinnliche der Vision zu vermitteln, wird im Vergleich mit einer Darstellung aus dem Umkreis des Jan van Eyck (Abb.50) erkennbar, den Belting angestellt hat. Für Belting sind im Franziskusbild eyckische Phänomene erkennbar, die er folgendermaßen erläutert:

Die Figuren im Vordergrund sind zum Greifen nahe, was besonders durch die Anlage der Gewandbahnen nachvollziehbar wird, sodass auch hier der Begriff der „*ikonischen Präsenz*“ einzusetzen wäre, wie das schon für die *Berliner Kreuzigung* formuliert wurde. Ein Hintergrundausschnitt gibt bei hohem Horizont den Blick auf detailreiche Stadtarchitekturen vor einer fernen Hügelkette frei. Belting sieht diese Hintergrundszenerie als Träger einer „romantischen“ Stimmung, die eine Verbindung zu den ikonischen Figuren herstellt.⁸⁰

Franziskus empfängt die Stigmata von einem *Gekreuzigten*, der an einer Felswand angeheftet zu sein scheint und eher einem Bildwerk als einer Erscheinung gleicht, was Belting als verdinglichte Vision bezeichnet. Der Vorgang scheint von zeitloser Dauer zu sein, was durch den Schlaf des Begleiters noch verstärkt werde, sodass statt einer Handlungsbewegung Zeit im Schauplatz konserviert erscheine. Dieser könne aber portraithaft genau als der felsige Ort *La Verna* angesehen werden, an den sich der Heilige begeben hat. Die Wertigkeit der Landschaft im Bild sei daher genau so groß wie die der Figuren.⁸¹

Domenicos Berge erscheinen hingegen, als wären sie aus Pappmache gefertigt und wirken austauschbar. Diesen Unterschied sieht Belting im Ansatz zweier verschiedener Kunstschohlen begründet. Der Hintergrund in der eyckischen Darstellung ist ein in Stufen und Schichten entwickeltes Raumkontinuum mit Fluss, Stadt und abschließender Gebirgskette, das man seit den frühen Landschaftsformulierungen der niederländischen Malerei kennt. Während in Domenicos Tafel alles Ekstase und Bewegung ist, scheint die eyckische gar nicht oder ganz anders zu erzählen.⁸²

Die Stadtansicht im Hintergrund lässt eine gewisse Nähe zu menschlichem Leben erkennen, während Domenicos Tafel klarlegt, dass sich der hochgelegene Platz in seiner Abgeschiedenheit deutlich von einem Boden abhebt, auf dem Menschen leben und agieren, und somit den außergewöhnlichen Aspekt der Szene betont.

Liegt vielleicht im Phänomen der angedeuteten Stadt im eyckischen Bild doch noch eine versteckte Bildaussage?

Es erscheint mir so, als habe sich Franziskus vom urbanen Ort abgewendet, vom Zentrum allen Hergangs im sozialen Gefüge des menschlichen Lebens, gleichsam die *vita activa* verlassen und sein Dasein der *vita contemplativa* untergeordnet. Dieser Unstand wäre vor allem für die getroffene Entscheidung des Franziskus dadurch bemerkenswert, dass der Weg zurück ins urbane Leben zwar nicht leicht zu bewältigen aber möglich wäre.

Für den Heiligen in Domenicos Tafel bietet sich auf Grund der mächtigen Felsformationen, die jeden Weg nach hinten versperren, diese Möglichkeit nicht.

Wirft man jedoch abermals einen Blick auf die Biographie des *Franziskus*, so findet sich sowohl vor als auch nach dem Empfang der Stigmata in vielen seiner Handlungen die Stadt als Ort seines wohlthätigen Wirkens, seiner Predigten und auch seiner Wunderzeichen.

Der „formelhafte“ und für den eyckischen Kreis typische Hintergrundausblick könnte also mehr Narration ins Bild bringen, als man ihm auf den ersten Blick zutrauen würde.

Erzählung auf dem Weg zum lyrischen Stimmungsbild?

Abschließend erscheint es mir noch wichtig, auf Giovanni Bellini zu verweisen.⁸³ Eine Predellentafel aus dem so genannten Pesaro- Altar hat die *Stigmatisation des Franziskus* zum Inhalt. (Abb. 51)

Bellini zeigt *Franziskus* - in einer dem Betrachter zugewandten Körperhaltung - und seinen Begleiter meditierend vor einer wuchtigen Felsformation, die eine Kulissenfunktion ausübt und durchaus mit der Architektur am rechten Bildrand zu kommunizieren scheint. Wenn auch Vegetation, die an die aufgetürmten Felsen anschließt, den Platz hinter dem Heiligen gleichsam verschließt, so impliziert der gewundene Pfad, der in einem Stadttor sein Ende findet, die Möglichkeit einer Rückkehr ins Sozialgefüge. Die kniende Haltung des Heiligen, die aber hier in der rechten Bildhälfte beinahe dem Betrachter zugewandt ist, spiegelt die herkömmliche Ikonographie des Stigmatisationsgeschehens wider. Die mystische Erscheinung ist auf eine Kreuzesform reduziert und völlig in die Architektur integriert.

Wie sehr dieser „lyrische Anflug“ eine Weiterentwicklung erleben kann, soll abschließend ein anderes Franziskusbild von Giovanni Bellini zeigen. In der *Stigmatisation*, die sich heute in der Frick Collection befindet (Abb.52), setzt der Maler Akzente in der Darstellung, die völlig neu sind. Pächt spricht von „*poetischen Lizenzen*“, die sich der Maler gestattet habe. Franziskus erlebt die Vision ohne Gefährten nur für sein Auge sichtbar und scheint ihr mit ausgebreiteten Armen entgegen zu schreiten. Man könne angesichts dieser Haltung eher an den *Hymnus an die Sonne* denken als an die Stigmatisation.

Sein unmittelbares Ambiente wirkt eher einladend denn asketisch und setzt sich in einer ungemein reichhaltigen und detaillierten Schilderung einer belebten Natur fort, die in Harmonie zur unbelebten steht.

Für Pächt manifestiert sich hier eine Autonomie der Landschaft als zentraler Bildgegenstand, wobei die menschliche Figur in den Kosmos integriert ist, und er spricht von einer typisch venezianischen Verbindung von Objektiv- Räumlichem mit Subjektiv- Optischem.⁸⁴

Ein Versuch, diese Darstellung bezüglich ihrer Aussage in die Nähe der Tafel Domenicos zu bringen, muss auf den ersten Blick ohne Erfolg bleiben. Es könnte aber die Behauptung aufgestellt werden, dass Qualitäten des optischen Schauens in ihrer totalen Perfektion ein Synonym für Sehen im Sinn geistiger Erkenntnis bedeuten.

Die Berufung des hl. Johannes

Der Figur des *hl. Johannes* in der *Sacra Conversazione* entspricht die Predellentafel, die die Berufung des Heiligen (Abb.4), einer ikonographisch eher seltenen Darstellung, zum Inhalt hat und sich – wie bereits besprochen - in einer einsamen Bergwelt vollzieht.

Die jugendliche Gestalt des *Heiligen* in klassischem Kontrapost steht schattenlos tief im Raum und scheint in die Landschaft integriert zu sein, was am deutlichsten in der Aktionsbewegung des linken Armes zu erkennen ist, der sich völlig dem Verlauf der Felsformation angleicht. Während *Johannes* – den Kopf im Profil nach links gewandt – mit dem erhobenen rechten Arm über der Schulter ein Kamelfell festhält, das sich bereits seitlich um seinen Körper gelegt hat, lässt er mit der linken Hand seine Kleider – eines davon in auffälligem Rot – zu Boden gleiten. Das Strauchwerk am rechten Bildrand in Verbindung mit dem gewundenen Verlauf des Baches zeichnet die Bewegung der Figur noch einmal nach, verstärkt um die Steine entlang des Uferrandes.

Was soll durch die Pose des *jugendlichen Heiligen* zum Ausdruck gebracht werden?

Johannes verzichtet auf ein standesgemäßes Leben in dieser Welt und entscheidet sich für Entsagung, Buße und Meditation.

Die Textquelle für diese Darstellung wurde von Lavin in einer anonymen *Vita des hl. Johannes* aus dem 14. Jh. identifiziert, die so beginnt:

„And when the time came, that his clothes were so worn out that they fell to the ground... as God wishes, one day (St. John) found a camel's skin; and I cannot imagine how this could have happened if it were not that God had it prepared for him by His angels.....John, seeing this skin, immediately thought about putting it on.....and began to thank God who had it prepared for him; and he clothed himself in the garment.⁸⁵

Wohl verweist auf ein Fresko von Masolino im *Baptisterium von Castiglione d' Olona* (Abb.53), das der Tafel Domenicos ähnelt und möglicherweise von einem verlorenen Fresko des Pisanello in *San Giovanni in Lateran* abgeleitet ist, auf dem auch noch zwei Engel dargestellt waren, die den *Heiligen* umgeben haben, wobei einer ihm- gemäß dem Text- ein Kamelfell reichte und der andere ihm beim Ankleiden desselben half.⁸⁶

Eine Vorstellung kann ein *Fresko* aus dem Umkreis des Pisanello geben, das die gleiche Thematik beinhaltet. (Abb.54) Auch ein weiteres frühes Werk Pisanellos, das den *hl. Benedikt* in einer kahlen Felslandschaft zeigt (Abb.55), liefert eine Vorstellung von der *Berufung des Johannes* in San Giovanni in Lateran, wobei für Wohl die Nähe zum genannten Fresko eine sichere Beweislage darstellt, dass Domenico um 1426 in Rom Mitarbeiter von Gentile da Fabriano und Pisanello war.⁸⁷

Roettgen merkt an, dass an der Nordwand des Chores des *Baptisteriums von Castiglione d'Olona* die Darstellung der *Predigt des Täufers in der Wüste* zu sehen ist. Darüber war die nackte Gestalt des *Johannes* dargestellt, dem Engel ein Fellgewand reichten. Die kaum mehr erkennbare Szene, die als *Berufung* interpretiert wird, ist in eine Felslandschaft integriert. Roettgen sieht bezüglich der Figur und der Landschaft in der Darstellung des *Johannes* bei Domenico eine Wiederaufnahme der Komposition Masolinos. Sie vergleicht die Figur des *Täufers* mit denen in der Szene der arbeitenden *Ureltern* auf der Südwand des Chorraumes.⁸⁸

Für die Darstellung der Figur des *Johannes* bei Domenico muss auch der Umstand in Erwägung gezogen werden, dass der Maler in Rom Gelegenheit hatte, Antikengestaltung am Studium griechisch-römischer Sarkophoge zu betreiben.⁸⁹

Wohl bekräftigt, dass die Figur des *Täufers* in Aktion gegeben sei und vergleicht sie mit einer *Herkulesfigur*, deren Körperhaltung bis zur Fußstellung Domenicos *Johannes* ähnelt, allerdings den Eindruck eines physischen Kampfes vermittele. (Abb.56)

Dieser Kontext in den antiken Herkulesdarstellungen sei im Spätmittelalter und in der Renaissance wiederbelebt worden, was auch auf Siegeln zu sehen gewesen sei, von denen allerdings kein Beispiel überlebt habe.

Domenicos *Johannes* gehöre zu einer hellenistischen Phase im Quattrocentobild des klassischen Nackten und wirke in seiner Körperlichkeit weicher und strahlender als beispielsweise der muskulöse *Herkules*, der von einer römischen Skulptur inspiriert sei und sich auf der *Porta della Mandorla* befindet.

Er könne auch mit kleinen Skulpturen aus den 1430er Jahren verglichen werden, wie mit der *Samsondarstellung* von der *Paradiestür* des *Florentiner Baptisteriums* (Abb.57) oder einem *Putto* von Maso di Bartolomeo von der *Außenkanzel in Prato* (Abb.58)⁹⁰

Versucht man sich noch einen möglichen Ideenaustausch Domenicos mit Jacopo Bellini⁹¹ vorzustellen, so könnte auch ein Blatt aus dessen Pariser Skizzenbuch im Wesentlichen eine Anregung für die Figur des *Täufers* dargestellt haben (Abb.59), wie sich das ebenso von den facettierten Berglandschaften im Londoner Skizzenbuch Bellinis als Beispiele für Domenicos Felsambiente vermuten lassen kann. (Abb.60,61)

Was lässt sich nun hinsichtlich der narrativen Struktur der Darstellung des *Johannes* aus dem Lucia-Altar entnehmen?

Folgt man der Bewegungsrichtung von links nach rechts, die zum Standard für unsere Sehgewohnheiten geworden ist, so scheint in der Szene sowohl Raum als auch Zeit integriert, es gibt ein *Vorher* und ein *Nachher*. Man kann nun behaupten, dass die Richtung gegenläufig sei, wenn man annimmt, dass *Johannes* zuerst seine Kleider fallen gelassen und anschließend das Kamelfell um seine Schultern gehängt habe. Sieht man jedoch in diesem ein wichtiges Indiz für das zukünftige Leben des *Heiligen*, so kann es in Übereinstimmung mit der Frontalpose des rechten Fußes seines Standbeines als Bekräftigung seines Entschlusses gesehen werden. Der linke Fuß seines Spielbeines, der nur im Bereich des Ballens den Boden zu berühren scheint, dient gemeinsam mit der Geste des linken Armes der Bewegung des Fallenlassens, in der sich Zeit manifestiert, wenn man bedenkt, dass der weiße Gewandteil bereits auf dem Boden liegt.

Domenico betont in der Darstellung der Haltung des *jugendlichen Heiligen*, die ein „zeitschaffendes“ Moment andeutet, die physische Stärke und Gewandtheit in makelloser Form, einem Athleten gleich, verdeutlicht aber gleichzeitig mit Hilfe dieser glaubhaft den Entschluss zur Annahme der Berufung.

Die sehr knabenhaft wirkenden Gesichtszüge des *Täufers* sollten noch einer näheren Betrachtung unterzogen werden, da sie sich doch entscheidend von denen der gleichnamigen Figur in der Haupttafel unterscheiden. Es wäre vorstellbar, dass Domenico in seiner Johannesdarstellung auf ein Florentiner Zeitphänomen bezüglich des gesellschaftlichen Stellenwerts von Kindern und Jugendlichen anspielte, dessen Entwicklung schon am Beginn des Quattrocento einsetzte.⁹²

Während Boskovits die kleinere Proportion des *Heiligen* in Bezug zu den zwei Figuren der angrenzenden Franziskustafel als Ungereimtheit sieht,⁹³ findet Wohl die Figur des *Johannes* in der Predellentafel ästhetisch beispielhaft sowohl in der Proportion - wie der *Täufer* in der *Sacra Conversazione* - als auch in der Gestaltung des Körpers. Dieser sei in seiner makellosen Schönheit eine Metapher für spirituelle Perfektion und transportiere religiöse Botschaften auf drei Ebenen:

Erstens gebe er eine Illustration einer Episode aus der *Vita des Täufers* aus dem 14. Jh., zweitens sei er eine Personifikation der christlichen Tugend und drittens stelle er ein frühes Beispiel des neuplatonischen Glaubens dar, dass nämlich physische Schönheit den Geist zur Betrachtung der spirituellen Schönheit lenke, die die Spur menschlichen Ursprungs in Gott sei.⁹⁴

Noch mehr als dies in der angrenzenden Tafel der Fall ist, scheint die Figur des *Täufers* von dieser kahlen, hochgelegenen Felslandschaft umgeben zu sein, über die sich blendendes Licht von rechts ergießt. Die zungenartigen Steinfacetten zerfallen in unruhig flirrende Licht- und Schattenzonen. Die Figur des *Täufers* suggeriert darin Stabilität und bringt durch die maßvolle Bewegung Ruhe in das Zentrum der Komposition. Belting würde hier von einem „Zustandsbild“ sprechen.⁹⁵ Qualitäten einer „greifbaren“ Präsenz von Licht, Raum und Atmosphäre scheinen – verglichen mit der Franziskustafel – in einem höheren Grad vorhanden zu sein.

Der gewundene Wasserlauf, wohl eine Allusion auf den Jordan, gibt gemeinsam mit dem von Steinen gesäumten Ufer die Richtung des Pfades vor, den *Johannes* beschreiten wird. (Matthäus 3,9: „Denn ich sage euch: Gott kann aus diesen Steinen Kinder Abrahams machen.“)

Die strauchähnliche Vegetation erscheint übergangslos und wie auf den kahlen Felsboden hingestreut, während sie in der Franziskustafel aus Bäumen und Strauchwerk besteht und in den wiesenartigen Boden integriert ist. Welche Bedeutung kann sie für den Täufer haben?

Bei Matthäus 3/4 heißt es: „....*Heuschrecken und wilder Honig waren seine Nahrung.*“

Wohl verweist bezüglich des starken Zusammenspiels von Figur und Landschaft auf ein Reliefbeispiel von Ghiberti, das Bestandteil der Osttür des *Baptisteriums* ist und das Geschehen zwischen *Kain und Abel* darstellt. Der Effekt, der bei Ghiberti durch das natürliche Licht erzielt werde, das auf die Reliefformen trifft, werde von Domenico durch die Farbnuancen erreicht.⁹⁶

Vergleicht man abschließend Domenicos Tafel mit einem Bild gleichen Themas von Giovanni di Paolo um 1450, das in simultaner Darstellung *Johannes den Täufer* zeigt (Abb.62), der sich anschickt, sich in die Einsamkeit einer Felslandschaft zurückzuziehen, so wird die klare Stringenz der Aussage in Domenicos Werk noch deutlicher.

In fast puppenhafter Manier tritt in Giovanni di Paolos Darstellung der kindliche *Heilige* zuerst aus einem geöffneten Tor eines versatzartigen Gebäudes und findet sich abermals, indem er einen steinigen Weg inmitten einer kulissenartigen Berglandschaft beschreitet, deren Gipfel sich in stark gewundenen Kurven gegen den Himmel abzeichnen, sodass sie beinahe ihre Materialbeschaffenheit verleugnen. Dieser und die verblauenden Hügel am Horizont sind das Einzige, das eine annähernde Ähnlichkeit zu Domenicos Tafel erkennen lässt.

Die Hauptfigur - in zweimaliger Darstellung - vermittelt in beiden Phasen der Erzählung die Unbefangenheit eines Kindes, das sich inmitten einer stilisiert gegebenen Natur, in der kleine Architekturen fast wie Spielzeug eingestreut sind, auf eine Wanderung begibt.

Qualitäten des Lichts, die Domenico in der Gestaltung der Felslandschaft und schließlich auch in der Figur des Heiligen in überaus großer Perfektion einsetzt, spielen in der Darstellung des Giovanni di Paolo keine Rolle.

Dieses Licht in Domenicos Darstellung ist zugleich auch Vermittler von formalen Gegenpolen: So verbindet es die scharf gezeichneten Linien der kantigen Felsen mit den harmonischen Rundungen eines anatomisch perfekt gegebenen Körpers, der als Idealgestalt einer antiken Welt physische Makellosigkeit manifestiert, jedoch durch den Heiligenschein zu einem Symbol für spirituelle Schönheit wird, die durch die Bereitschaft zu einem Leben in Askese noch heller erstrahlt.

Der Blick auf eine veränderte Landschaft

Nach der Betrachtung der beiden Predellentafeln, in denen die Landschaft eine wichtige Rolle spielt, sollte der Blick auf ein Werk Domenicos gelenkt werden, das ein völlig anderes Naturambiente bietet, einen *Tondo* (Abb.14), der die *Anbetung der Magier* zum Thema hat. Das Werk besitzt einen Durchmesser von 84 cm, ist weder signiert noch dokumentiert und befindet sich heute in Berlin.⁹⁷

Möglicherweise wurde es nach Domenicos Rückkehr von Perugia nach Florenz für ein Mitglied aus dem Hause Medici gemalt. Diese Annahme führte immer wieder zu spekulativen Verbindungen zwischen dem *Tondo* und Domenicos Brief von 1438 an Piero de' Medici, in dem sich Domenico um einen Auftrag bewarb.⁹⁸

Von einem möglichen Zusammenhang der Ikonographie des *Tondos* und dem Konzil von Florenz im Jahre 1439 wird später noch die Rede sein.

In den *Tondo*, der wie ein offenes Fenster wirkt, ist die Gruppe der Magier – umgeben von ihrem Tross – als isokephaler Figurenblock eingeschrieben, dessen Ziel die *hl. Familie* am rechten Bildrand (Abb.63) darstellt. Auf das Rund des Bildträgers nimmt die Komposition keine Rücksicht. Der Figurenzug beschreibt am linken Tondorand eine Kurve nach hinten und verschwindet zwischen den Hügeln des Mittelgrundes, der als solcher nicht genau definiert zu sein scheint. So erhebt sich über den letzten noch sichtbaren Köpfen der Figuren die Landschaft als eine Art Bühne, die allerdings durch die Auflösung einzelner Silhouetten und atmosphärische Farbanwendung einen Tiefenraum suggeriert, der in der Florentiner Malerei dieser Zeit kaum Vergleichsbeispiele findet. Der hoch aufragende Nadelbaum lässt die Landschaft noch tiefer erscheinen. Wohl vergleicht die Hintergrundlandschaft mit der der Geburtsszene des Meisters von Flemalle aus Dijon (Abb.64) und sieht in ihr eine Auseinandersetzung mit der flämischen Malerei manifestiert.⁹⁹

Man blickt auf eine für die Florentiner Malerei völlig unübliche malerische Landschaft mit einer Fülle von Details, die sich kontinuierlich unter Zuhilfenahme der Farbperspektive bis zum verblauenden Horizont in den Hintergrund ausbreitet, der von einem atmosphärischen Himmel überwölbt wird. Architekturen und Lebewesen erscheinen im richtigen Maßstab wiedergegeben, so genannte „Gebirgsmassenmodelle“¹⁰⁰ sucht man hier vergeblich.

Ich denke, dass Domenico Veneziano bezüglich der Struktur seiner Landschaftsdarstellung auch Kenntnis von Miniaturen in Stundenbüchern verrät.

Den Abschluss auf der rechten Seite bildet eine einfache Stallkonstruktion aus Holz, vor der *Maria* und das *Christuskind* sitzen. Ochs und Esel ruhen unter dem Dach und dahinter sind zwei Kamele zu erkennen, von denen auf einem ein Reiter mit dunkler Hautfarbe sitzt. Auf dem Giebel des Daches thront ein Pfau, farblich fast zur Gänze in das Felsgebirge des Hintergrundes integriert.

Die genannten Tiere bilden mit dem braunen Pferdekörper, der auf der linken Seite vom Bildrand überschritten ist, eine großflächige Verklammerung der Farbe. Die Farbe Rot findet im Figurenblock häufig Verwendung und leuchtet bis in den Mittelgrund punktiert auf, worauf schon an früherer Stelle hingewiesen wurde. Der untere Abschnitt des *Tondos*, auf dem links ein Hund liegt und noch drei weitere Tiere zu erkennen sind, zeigt Erd- und Vegetationsschichten, die am untersten Rand Streublumen in der Art aufweisen, wie man sie in Darstellungen Fra Angelicos kennt.

Die vorderen Figuren bilden eine völlig geschlossene Kette, die wenig Raum gewährt, sodass eher der Eindruck von Flächenmustern entsteht. So stellt sich beispielsweise für das Auge des Betrachters die enge Verbindung zwischen dem Haupthaar der *Muttergottes* und dem Gewand des dahinter stehenden *Josef* durch den geringen Farbunterschied als hoch aufragende Kopfbedeckung *Mariens* dar. Das eher körperlose Aneinandergefügtsein der Gewänder des ältesten Königs, dessen Haltung schon zur Formel geworden ist, an das Kleid der *Gottesmutter*, darf noch als Zeichen des internationalen Stils gewertet werden.

Pudelko sieht in der Gestaltung der überaus detailreichen Kleidung hauptsächlich Pisanellos Erbe, während er die Figurenbildung und ihre blockartige Komposition dem Einfluss von Masaccio zuschreibt. So vergleicht er die bildeinwärts gewandte Figur auf dem *Tondo* mit der Gestalt des Zöllners auf dem *Zinsgroschen- Fresko*, entkräftet den Vergleich aber selbst, indem er dem Fresko größere räumliche Differenzierung konzidiert. Die kontrapostische Haltung der Zöllners, seine Armbewegungen und sein Kopf im verlorenen Profil schaffen echte räumliche Präsenz, die in der vorderen Figurenkette des *Tondo* keinesfalls gegeben ist. Pudelkos Feststellung bezüglich einer Ähnlichkeit zwischen den Gesichtstypen im *Tondo* mit einigen in der Predella des Lucia-Altars ist überzeugend.¹⁰¹

Besonders deutlich zu erkennen ist dieser Umstand in der Ähnlichkeit der *Muttergottes* im *Tondo* mit der gleichnamigen Figur in der *Verkündigung*. Die Gruppe der Personen in

unmittelbarer Nähe der hl. Familie lässt scharf gezeichnete Gesichter erkennen, denen wir auch in den beiden Figurenensembles im *Zenobiuswunder* wieder begegnen. Die auffällige Form der roten Kopfbedeckungen, wie sie im *Tondo* einige Male aufscheint, kehrt ebenso beim Vollstrecker im *Lucia-Martyrium* in schwarzer Farbe wieder.

Die Zeitdimension, die Domenico in den Handlungsablauf setzt, ist im Bereich des göttlichen Kindes dadurch nachvollziehbar, dass der älteste König bereits in Anbetung vor ihm liegt, während die beiden anderen auf ihren Auftritt zu warten scheinen. Je weiter die übrigen Protagonisten vom Kind entfernt sind, desto weniger scheinen sie von ihm Notiz zu nehmen, was Blickrichtung und Gesten verraten. Eigentlich überwiegt der profane Charakter einer höfischen Zeremonie in der Art eines Festzuges, bei der die Anbetung des Kindes eine eher untergeordnete Rolle spielt.

Epiphanie im Kontext einer politischen Botschaft?

Es stellt sich nun die Frage, welchen Inhalt Domenico mit seiner Darstellung der *Anbetung der Magier* vermitteln wollte oder musste. Phänomene, die im Umfeld der Epiphanie liegen, müssen näher beleuchtet und zu anderen Beispielen in Beziehung gesetzt werden.

Obergruber hat sich ausführlich mit dem Dreikönigskult in Florenz in Verbindung mit der Herrschaft der Medici beschäftigt.

Die *compagnia de'magi*, eine Bruderschaft im Florenz des 15. Jahrhunderts mit Sitz in San Marco, war ab 1417 mit der Organisation und der Durchführung der *festa de'magi* betraut, an denen eine Vielzahl von Reitern in prächtigen Kostümen teilnahm. Darunter befanden sich regelmäßig Mitglieder der Familie Medici, in deren Interessensbereich die *compagnia de'magi* seit der zweiten Hälfte der 1430er Jahre geraten war.¹⁰²

Bezüglich der biblischen Quellen der *Anbetung des Kindes* ist bei Matthäus 2,1-12 zu lesen, dass Sterndeuter aus dem Osten erscheinen, um dem neugeborenen König zu huldigen.

Eine weitere wichtige Stelle ist der *Legenda aurea* zu entnehmen. Der Textbeginn enthält den Vermerk, dass der Tag der *Epiphanie* „mit vier Namen bzw. Zeichen“ geziert sei, von denen die beiden ersten, die *Anbetung des Kindes* durch die Weisen und die *Taufe Christi* durch *Johannes den Täufer*, jeweils an einem 6. Jänner stattgefunden haben sollen.¹⁰³

Obergruber stellt einen Zusammenhang zwischen den Magiern und dem Schutzheiligen der Stadt Florenz her und bemerkt, dass zunächst am Johannestag, dem 24. Juni, die schauspielerische Darstellung der *Drei Könige* Bestandteil des Festumzuges war.¹⁰⁴

Es ist nachvollziehbar, dass es bezüglich des *Tondo* in der Forschung Bemühungen gab, in verschiedenen Figuren zeitgenössische Portraits zu vermuten, die auch im Zusammenhang des bereits erwähnten Konzils von Florenz gesehen werden müssen.¹⁰⁵ Überdies würde sich dadurch in Verbindung mit den stilistischen Phänomenen eine Datierung des *Tondo* ergeben.

Ames-Lewis identifiziert den Kopf, der sich im Mittelpunkt des Tondos befindet, als den des byzantinischen Kaisers *Johannes VIII. Palaiologos*, den Patriarchen von Konstantinopel. Ein Mann dahinter in violetter Gewand und schwarzem Hut trage die Züge von *Cosimo de' Medici*, neben dem sein zweiter Sohn *Giovanni* zu vermuten wäre. Seinen älteren Sohn und vermutlich Auftraggeber des *Tondo*, *Piero*, sieht Ames-Lewis in dem Mann, der hinter der Rückenfigur steht und einen roten Hut in auffälliger Dreiteiligkeit trägt.¹⁰⁶

Wohl dürfte allerdings überzeugender argumentieren, wenn er den Mann im schwarz-weißen Rock, der einen Falken hält und den Blickkontakt zum Betrachter herstellt, auf Grund des ausgeprägten Kiefers und der Nase als *Piero* identifiziert. Der Falke in seiner Hand, von Wohl und Obergruber-Boerner als persönliches Emblem gedeutet, werde hier als Symbol der Treue verstanden, was im Hinblick auf das *Konzil von Florenz* die Rolle der *Medici* als Personifikation der treuen Anhängerschaft implizieren solle. Ein Falkner – im gleichen Gewand wie *Piero* – auf einem braunen Pferd am linken Bildrand könne durchaus den Eindruck vermitteln, mit seinem linken Arm in *Pieros* Richtung zu weisen, und diesen somit – stellvertretend für die Familie der *Medici* – als Hüter und Bewahrer des Konzils zu apostrophieren.¹⁰⁷

Der Gesichtsausdruck des Letztgenannten wirkt herablassend und lässt das Gefühl aufkommen, dass er am Geschehen um die hl. Familie nicht wirklich interessiert sei, während hingegen die Person neben ihm, die die Krone des ältesten Königs hält, ihre Augen auf den Vorgang gerichtet hat. Wohl und Obergruber sehen in dem jungen Mann ein Abbild *Giovannis*, des jüngeren Sohnes *Cosimos*.

Obergruber verstärkt mit seiner Aussage zusätzlich die Prominenz *Pieros* im *Tondo*, indem er auf die vertikale Achse anspielt, die dieser mit der gleichsam aus seinem Rücken „herauswachsenden“ Tanne oder Zeder bildet. Seine Dominanz unter den übrigen Protagonisten könne in der Rolle des Auftraggebers begründet sein und lasse die Überlegung

zu, dass der Dreikönigskult, der eigentlich im Zusammenhang mit *Cosimo* stehe, im speziellen Interesse Pieros liege.¹⁰⁸

Verschiedene Inschriften im *Tondo*, die schon Wohl anführt,¹⁰⁹ deutet Obergruber als Devisen, die sich auf die Unionsbemühungen des Konzils beziehen.¹¹⁰

Bildstruktur und Aussage anderer Darstellungen der Epiphanie

Unter den früheren Beispielen, die die *Anbetung der Könige* zum Inhalt haben, sind Lorenzo Monacos Altarbild für die Kirche *Santa Maria Nuova* (Abb.65) aus den 1420er Jahren und die Darstellung von Gentile da Fabriano zu nennen, die 1423 für den Altar der *Sakristei von Santa Trinita* (Abb.66) entstand, die zugleich Grabkapelle der Strozzi war.¹¹¹

Ein Vergleich dieser beiden Werke mit Domenicos *Tondo* zeigt dessen Meisterschaft und lässt deutlich erkennen, in welcher Art er handlungsbedingte Motive innerhalb seiner Darstellung zu einer Bildaussage verdichtet.

Lorenzo Monacos *Anbetung* zeigt eine geschlossene bildparallele Figurengruppe, die von rechts kommend auf Maria und das Kind gerichtet ist. Während Domenico die Könige zur Gänze in die Schar der Begleiter integriert, bilden sie bei Monaco gemeinsam mit dem *hl. Josef* eine eigene Gruppe, die dem Betrachter den Eindruck vermittelt, dass Raum in der linken vorderen Zone von ihnen eingenommen wird. Gleichzeitig zeichnet sich durch die verschieden ausgebreiteten Gewandsäume ein differenzierter Verlauf auf dem Boden des Vordergrundes ab. Eigentümlicherweise erscheint der *hl. Josef* durch eine halbrunde Steinbarriere, die zwischen ihm und der *Gottesmutter* sichtbar wird, vom eigentlichen Vorgang isoliert. Die Könige zeigen ein hohes Maß an Ehrerbietung, was sich auch daran erkennen lässt, dass alle drei ihre Kronen bereits abgenommen haben, was im *Tondo* nicht der Fall ist.

Die Figuren in der Gruppe, die verschiedene Herkunft verraten und teilweise seltsame Kopfbedeckungen tragen, scheinen wie auf einer Folie raumlos hintereinander geklebt zu sein. Dieses Phänomen der flächigen Anordnung kann teilweise auch im Figurenzug Domenicos konstatiert werden. Die Gesichter von Monacos überlängten Figuren erinnern an Giotto's Protagonisten. Sie sind gleichsam von Felsmassen umgeben, die am rechten Bildrand

aufragen und über den Köpfen der Personen zwei Drittel des Bildes parallel abschließen, sodass der Weg, den der Zug genommen hat, nicht weiter verfolgt werden kann.

Das Interesse am Geschehen lässt sich in Monacos Anbetung auch an den begleitenden Figuren feststellen und durchmisst eigentlich die ganze Bildbreite. Ein Mann am rechten Rand weist mit dem linken Arm auf das Licht, das in unmittelbarer Nähe von *Mutter und Kind* auf der Wand einer Architektur von einem sternähnlichen Gebilde ausgeht, das drei engelsgleiche Wesen zackenartig umgibt. Die nebenstehende Figur, die in Bein- und Rumpfhaltung genau dem Kontur des Pferdekörpers folgt, hält die Hand des erhobenen rechten Arms wie erschrocken vor das Gesicht und verstärkt somit die Narration.

Wie schon an früherer Stelle erwähnt wurde, scheint im *Tondo* Domenicos die Konzentration auf das *Kind* nur an wenigen Figuren erkennbar zu sein. Ein Gesicht, das hinter der Gestalt, in der Piero de'Medici vermutet wird, hervorblickt, verrät das angestrenzte Bemühen zu sehen, was hier zu sehen ist. Man wird den momenthaften Zügen einer Figur mit ähnlicher Intention in der Predella, die das *Zenobiuswunder* zeigt, begegnen.

Domenico stellt seine Szene in das helle Licht eines Frühlings- oder Sommertages und verzichtet auf mystische Elemente,¹¹² wie sie Lorenzo Monaco durch das Leuchten dieses „Sternbildes“ betont.

Auch in der *Anbetung* des Gentile da Fabriano erhellt das Licht eines goldenen Sternes das Nachtdunkel, durch das in simultaner Manier die einzelnen Reiseetappen des Trosses der Könige vom oberen Bildrand bis in den unmittelbaren Vordergrund vor dem Auge des Betrachters ausgebreitet werden.

Am linken Bildrand nimmt die *hl. Familie* die Huldigung des ältesten Königs entgegen, dessen Haltung sich der des vor dem Kind liegenden Königs im *Tondo* Domenicos annähert. Der *hl. Josef* ist hier in das Geschehen integriert, in dem die Figurengruppe - erweitert um zwei Frauen hinter *Maria* - eine Einheit bildet, von der der älteste König die Verbindung zur Gruppe im rechten Vordergrund herstellt.

Die augenscheinlich intime Beziehung, die zwischen dem *Kind*, seiner *Mutter*, *Josef* und dem König besteht und gleichzeitig dem Betrachter geboten wird, könnte in der Darstellung der Hauptfiguren im Dreiviertelprofil begründet sein, während im *Tondo* Domenicos dieser Eindruck durch die Wiedergabe im Profil nicht aufkommt. Der zweite König scheint noch großen Anteil am Geschehen zu nehmen, während der junge mit versonnenem Blick eher die Darstellung der eleganten höfischen Figur liefert, die ganz in der Tradition des Internationalen Stils steht. Detailreichtum in Kleidung und Kopfschmuck zeichnen ihn und seinen Nachbarn aus.

Die Dreiergruppe der Figuren und ein Mann davor, die am rechten Bildrand bis zur Brust verdeckt gegeben sind, erwecken zwar den Eindruck, etwas am Himmel zu beobachten, lassen aber in Blick und Geste einen Bezug zum eigentlichen Geschehen vermissen.

Momenthafte Züge liegen in der Haltung der gebückten Figur im blauen Gewand, die sich an den Füßen des jungen Königs zu schaffen macht, um vermutlich die Sporen zu lösen, und in der Gestalt des Falkners hinter dem jungen König.

Ein *Tondo* mit dem gleichen Thema muss noch zum Vergleich herangezogen werden. Er dürfte um 1435 entstanden, von Fra Angelico begonnen und von Filippo Lippi vollendet worden sein. (Abb.67)¹¹³

Ganz anders als in Domenicos *Anbetung* orientiert sich hier die Komposition an dem Rund des Tondo. Gleichsam um einen zentralen Kern legen sich ringförmige Schichten.

Die Landschaft durchdringt von allen Seiten Figuren und Architektur, unterscheidet sich aber wesentlich von Domenicos fernsichtigem Ausblick. Alle Bildelemente wirken wie Hintergrundkulissen für die Anbetungsszene, die auf einer leicht schrägen Ebene im rechten Tondobereich vollzogen wird.

Die drei Weisen - der älteste voran - haben sich bereits dem göttlichen *Kind* und seiner *Mutter* genähert, wobei einige Personen unmittelbar hinter ihnen dem Vorgang mit erkennbarer Ehrfurcht beiwohnen. Aus der großen Menge der Begleitfiguren zieht ein bärtiger Mann in rotem Gewand die Aufmerksamkeit auf sich. Mit erhobenen Händen blickt er zum Himmel, wo vermutlich der besagte Stern von Bethlehem sein Ziel sein wird. Gleichzeitig lädt er auch den Betrachter zum Aufblicken ein. Dahinter strömt eine große Menschenmenge durch eine rundbogenartige Toröffnung nach vorne. Eine schroffe Felswand versperrt den Ausblick in einen Hintergrund. Am rechten oberen Rand des *Tondo* ziehen Menschen entlang einfacher Architekturen bildeinwärts. Man kann nicht genau feststellen, ob es sich um eine simultane Darstellung der Könige handelt.

Für Obergruber entsteht in dieser Komposition der Eindruck einer Weltkarte, die die Erde als Scheibe mit Bethlehem als Zentrum wiedergibt. Der narrative Charakter trete durch symbolisch zu deutende Details eher in den Hintergrund. So würden die nackten Gestalten auf der Ruine des Palastes laut Ruda¹¹⁴ ein Hinweis auf die am Tag der *Epiphanie* erfolgte Taufe Christi sein.¹¹⁵

Aus meiner Sicht lassen sich dennoch Details ausmachen, die narrativ interpretiert werden können, wie das geschäftige Versorgen der Pferde im hinteren Stallbereich und an der Mauer

und das offensichtliche Heraustreten und Kontaktnehmen einiger Bewohner bei der Ankunft des Zuges im oberen seitlichen Tondobereich.

Eigenartig mutet die Parallelhaltung des *hl. Josef* mit dem dahinter stehenden Hirten an, der durch seine schadhafte Beinkleidung sein beschwerliches Leben zur Schau stellt.

Eine Ähnlichkeit zwischen den beiden Tondi besteht in der Bodenvegetation mit Streublüten und dem Motiv des Hundes.

Im so genannten *Cook-Tondo* fällt eine häufige Anwendung der Farbe Blau auf, im *Berliner Tondo* ist sie fast ausschließlich dem Mantel der *Muttergottes* vorbehalten.

Ein *Resume* für den Tondo Domenicos kann nach dem Vergleich mit verschiedenen Anbetungsdarstellungen folgendermaßen lauten:

Die Handlung um die *Anbetung des göttlichen Kindes* wird nur in einem sehr kleinen Ambiente wahrgenommen, in dessen Nachbarschaft emotionsloses, portraithaftes Posieren dominiert. Beinahe entsteht der Eindruck, die Anbetung wäre nur ein Vorwand für die äußere Prachtentfaltung im Umkreis des Auftraggebers und ein willkommener Anlass, dem Betrachter eine vielfältige Landschaft mit beeindruckendem Tiefenraum vor Augen zu führen. Während im *Cook-Tondo* eine theologische Auseinandersetzung mit dem Motiv der *Epiphanie* gegeben ist,¹¹⁶ scheint ein Symbolgehalt in Domenicos *Tondo* - von profaner Schau überlagert - wesentlich verborgener und vermehrt auf das Umfeld des Auftraggebers bezogen zu sein.

Eine Datierung des Werkes in den Zeitraum zwischen 1439 und 41 hat in der Forschung eine breite Zustimmung gefunden.¹¹⁷

Die Verkündigung (Abb.5)

Das Mittelstück der Predella, die Tafel, die das Geschehen der *Verkündigung* darstellt – ein Motiv ungeheurer Vielfalt an formalen Ausprägungen – zeigt bei Domenico Veneziano eine vollkommene Ausgewogenheit in der Konstruktion der Architektur, verbunden mit perspektivischer Tiefenraumwirkung, die überdies eine innovative Lösungsart des Darstellungsproblems der Inkarnation in sich birgt.

Die Szene führt in eine Architektur, die durch konsequente Symmetrie gekennzeichnet ist.¹¹⁸ Beidseitig tragen vier schlanke Säulen mit Basen auf einem erhöhten Bodenniveau über

Kompositkapitellen ein Gebälk, das sich in der bildparallelen Wand fortsetzt. Diese wird von einer bogenförmigen Öffnung in der Mitte unterbrochen, die von zwei Säulen – ähnlich den seitlichen – gerahmt ist. Die seitlichen Säulenreihen schaffen mit dem vorspringenden Gebälk jeweils loggiaähnliche Räume. Das mittlere Feld der schmalen Raumbühne liegt auf einem tieferen Bodenniveau.

Zwischen den beiden Hauptfiguren besteht eine große Wegdistanz, wodurch ein deutlich asymmetrischer Kontrapunkt zur Architektur geschaffen wird. Der *Erzengel Gabriel* kniet eher im Zentrum der Komposition in Profilstellung mit Flügeln, die als scharfer Kontur in die Fläche gesetzt sind und durch den schrägen Verlauf ihrer äußeren Begrenzung – verstärkt durch den Nimbus des *Engels* – den Blick des Betrachters unwillkürlich zum bogenförmigen Durchgang lenken, der den Bewegungszug des gleitenden Auges aufnimmt.

Gabriels rechte Hand, die fast bis zum Gelenk eine Parallele zur Säule bildet, ist zum Zeigegestus geformt, der entlang dieser den Blick nach oben lenkt. In seiner Linken hält der *Engel* eine weiße Lilie, deren Blütenenden die bogenförmige Öffnung des Hintergrundes überschneiden und teilweise in die Vegetation seitlich des Weges eintauchen. Dieser Blütenstamm reiht sich ebenso in den „*Gleichklang*“ der Bewegungsrichtung der Flügel und des Unterarms des Engels ein.

Die Erzählachse verläuft von links nach rechts, wo *Maria* hinter der Säulenstellung auf erhöhtem Boden ganz rechts steht, den Blick gesenkt und ihre Arme vor der Brust überkreuzt hält. Ihr Kopf ist im Profil, der Körper in Dreiviertelansicht gegeben. Die Neigung ihres Kopfes entspricht annähernd dem Verlauf eines Gesimses, das den oberen Abschluss einer Tür bildet, die im unteren Bereich vom Körper *Mariens* verdeckt wird. Ein Teil ihres Rocksäumens liegt noch auf einer Wandbank hinter ihr und lässt den Eindruck aufkommen, sie hätte sich eben beim Erscheinen des *Engels* erhoben. Gleichfalls befindet sich das äußerste Saumende des Engelsgewandes noch auf erhöhtem Boden und vermittelt die Vorstellung, *Gabriel* könnte zwischen erster und zweiter Säule in den Mittelraum getreten sein. Hinter der Säulenarchitektur der linken Seite ist ein vom Rand überschrittenes Möbel in der Art eines Sessels oder Betschemels auszunehmen.

Die Farben der Kleidung des *Engels* und *Mariens*, die sich in Boden und Gebälk wiederholen, verstärken die Verbindung der beiden.

Zwei annähernd gleiche Bereiche innerhalb der Architektur, von denen einer bis auf eine Mauerbank leer bleibt, zeigen schwarze quadratische Fensteröffnungen. Eine hat ihren Platz direkt über dem Haupt des *Engels* und scheint die Botschaft über den Hof zur *Jungfrau* zu führen, wobei beide dem Tiefenzug des Mittelbereichs entgegenwirken, indem sie das Tor am

Ende des Gartens als Fläche akzentuieren. Die helle Mauer bildet eine Lichtfolie für den *Engel*. Durch die bogenförmige Öffnung, die eine schräge Schattenzone erkennen lässt, setzt sich das Bodenmuster der parallelen Steinplatten aus dem Vordergrund kontinuierlich in einem Gartenweg fort, der beiderseits von strauch- und blütenartiger Vegetation gesäumt ist und sein Ende in einer einfachen Holztür findet, die in eine zinnenbekrönte Mauer integriert ist und von bogenförmig sich rankendem Laubwerk gerahmt wird. Die Zinnen ragen – ähnlich dem Laub der Orangenbäume in der *Sacra Conversazione* – in den Himmel.

Der starke Tiefenzug der Komposition, der vor allem durch die Bogenöffnung und das Spaliergitter unmittelbar in Türnähe entsteht, findet den Fluchtpunkt in einem einfachen Holzriegel, der als Verschluss fungieren soll.¹¹⁹

Die Darstellung der *Verkündigung*, die ihre theologische Basis im Lukasevangelium 1,26-38 hat (*Im sechsten Monat wurde der Engel Gabriel von Gott in eine Stadt namens Nazaret zu einer Jungfrau gesandt. Sie war mit einem Mann namens Josef verlobt, der aus dem Haus David stammte. Der Name der Jungfrau war Maria.....*), und das damit verbundene Problem der Inkarnation blickt in der Malerei auf eine lange Tradition zurück.

Formale Strukturen in Verkündigungsdarstellungen

Um die innovative Bedeutung der *Verkündigungsdarstellung* Domenicos auf der kleinen Predella des *Lucia-Altars* klarer erkennen zu können, ist es hilfreich, sich auf die Spuren Spencers zu begeben, der eine Entwicklung hinsichtlich der räumlichen Komposition seit dem *Trecento* aufgezeichnet und auf neue Wege bzw. Kombinationen aus unterschiedlichen Motiven hingewiesen hat. In Verbindung damit steht das Sichtbarwerden der verschiedensten Momente der Narration innerhalb des Geschehens.¹²⁰

Die Bedeutung des Datums für das Fest der *Verkündigung* am 25. März, gleichzeitig der Beginn des Kalenderjahres,¹²¹ verbunden mit der Prominenz der Kirche *Santissima Annunziata* steht im Zusammenhang mit einer Vielzahl von Verkündigungsdarstellungen speziell im Florenz des 15. Jahrhunderts.¹²²

Vergleicht man nun Lorenzo Monacos *Verkündigung* um 1420 aus *Santa Trinita* in Florenz (Abb.68), so fällt ein Raumambiente auf, das im Wesentlichen von Sieneser Trecentodarstellungen - auch bei Simone Martini – herrührt¹²³ und *Maria* unter einer baldachinartigen Architektur sitzend und vom Buch aufblickend wiedergibt. Monacos Bildgefüge besteht aus nebeneinander gestellten Räumen, wobei der angedeutete Garten, der die Entwicklung zu einem Tiefenraum anklingen lässt, allerdings keine Fortsetzung des Zimmers darstellt, in dem sich *Maria* befindet, sondern eine bloße Angrenzung. Die *Jungfrau* erscheint überdies beinahe abgeschirmt und trotz räumlicher Nähe in gewisser Weise von *Gabriel* isoliert.

In Fra Angelicos *Verkündigung von Cortona* (Abb.69) sieht Spencer bereits einen weiteren Schritt zur Vereinheitlichung der Architektur in der Art, dass sich nun beide Protagonisten innerhalb eines einheitlichen perspektivischen Ambientes befinden, das vermutlich ein Schlafgemach zeigt, wobei auch ein Ausblick in einen abgeschlossenen Garten in der Art eines *hortus conclusus* auf der linken Seite des Bildes zu erkennen ist.¹²⁴ In diesem kann man am oberen Rand in den kleinen Gestalten *Adam und Eva* erkennen, die im Begriff sind, das Bild zu verlassen.

Arasse sieht im Motiv der Ureltern, die aus dem Paradies vertrieben werden und in eine öde Welt gehen, eine Zusammenführung zweier Ereignisse, von denen das der Vertreibung durch das Herabsteigen des *Heiligen Geistes* in Gestalt der Taube zu *Maria* gleichsam neutralisiert werde und den Verlust des Paradieses aufhebe. Diese Aussage stehe allerdings unter dem Gesichtspunkt einer theologischen Darstellung, in der realer Raum nicht existiere, die aber – durch die Perspektive komplettiert – die außerordentliche Vollkommenheit *Mariens* symbolisiere.¹²⁵

Eine neue Kompositionsformel, innerhalb derer auch Domenicos *Verkündigung* mehrere Jahrzehnte Standard in der Florentiner Malerei der Frührenaissance gewesen sein dürfte, ist vermutlich von Masaccio 1425 für die Kirche von *San Niccolo oltr'Arno* entwickelt worden, die Domenico gekannt haben könnte. Sie ist heute verloren.

Trotz genauer Beschreibungen von Vasari, die Spencer erwähnt,¹²⁶ und späterer Nachahmungen, die auf dieses Schema des ursprünglichen Modells Bezug nahmen, bedauert Arasse, dass niemals festgestellt werden könne, was in der Mitte der perspektivischen Darstellung in Masaccios *Verkündigung* zu sehen war.¹²⁷

Eine Vorstellung davon gibt die *Verkündigung* von Masolino da Panicale um 1428 in der Basilika *San Clemente in Rom* (Abb.70), in der Masaccio bis zu seinem Tod gearbeitet hat.¹²⁸

Zwischen dem *Engel* und *Maria*, die beide in einer Architektur pavillonartiger Hallen, die nicht symmetrisch gestaltet sind, in großer Entfernung zueinander stehen, befindet sich die Darstellung *Gottvaters* in einem Tondo. *Maria* kniet vor einem Betpult in einer quadratischen Halle, die nach allen Seiten offen ist, während der *Engel* von außen eintritt. Roettgen sieht in dieser diffizil inszenierten Asymmetrie ein Mittel, die unterschiedliche räumliche Position zu verdeutlichen.¹²⁹ Die Tatsache, dass beide Protagonisten gleichsam von einem ihnen zugehörigen Raum „beschirmt“ werden, lässt sich in Domenicos Predellentafel in Bezug auf *Maria* nur mehr abgeschwächt erkennen. Spencer sieht in der Isolierung der *Jungfrau* einen Rest des früheren traditionellen Kompositionsschemas.¹³⁰

Vergleicht man eine *Verkündigungsszene* Fra Angelicos nach 1445 auf einer Tafel des *Armadio degli Argenti* von San Marco (Abb.71), so begegnen *Gabriel* und *Maria* einander von Angesicht zu Angesicht in einem Hof, der beidseitig von Arkaden gesäumt ist und durch eine zentrale Türöffnung in einen Garten überleitet, dessen Anlage ebenso wie die Architektur mit Symmetrie und Perspektive spielt. Durch die größere Nähe zwischen den beiden Figuren, die kniend gegeben und nur durch einen einfachen Holzchemel voneinander getrennt sind, herrscht eine gewisse Form der Intimität.¹³¹

Diese Nähe zwischen den beiden, die den Eindruck eines Dialoges vermittelt, lässt im Betrachter den Eindruck aufkommen, dass sich das Geschehen bereits über das Anfangsstadium der Begrüßung weiterentwickelt habe.¹³²

Für Spencer erfüllt die Komposition Fra Angelicos in stärkerer Weise Albertis Forderungen, die bezüglich der Figuren zueinander und zum Betrachter vom Maler verlangt werden, als Domenicos *Verkündigungsdarstellung* dies zeigt, obwohl er einräumt, dass die Entfernung zwischen den beiden Protagonisten auf einen bewussten Verzicht auf Symmetrie abzielt.¹³³

Gabriel scheint in Domenicos Tafel nach erfolgter Begrüßung seinen Auftrag an *Maria* zu richten, die aber in sich verharrend auf ihrem Platz verweilt und noch nicht auf die Bitte des *Engels* Bezug zu nehmen scheint, was durch das bereits erwähnte Faktum ihres isolierten Standortes natürlich verstärkt wird.

Gleichsam als Referenz an Domenico kann Piero della Francescas *Verkündigung* im Giebelaufsatz des *Polyptychons von Sant'Antonio in Perugia* (Abb.72) gesehen werden.

Ein weiter, offener Platz bietet dem knienden *Engel* und *Maria*, deren Demutsgeste gleich der des *Engels* ist, Raum für die Begegnung, deren momenthafter Charakter im Buch der *Jungfrau* offenkundig wird, das diese durch den eingeschobenen Zeigefinger ihrer rechten Hand nicht gänzlich geschlossen zu haben scheint, so als wäre sie im Lesen unterbrochen worden. Zwischen den beiden befindet sich ein Kreuzgang mit Doppelsäulen, der ähnlich wie der Gartenweg bei Domenico in die Tiefe fluchtet, die bei Piero mit einer Marmorplatte abschließt, wobei der extrem präzise Blickpunkt so gewählt ist, dass der Fluchtpunkt sich dicht an der rechten Säulenreihe befindet. Ein Schattenstreifen auf dem Boden des Mittelganges suggeriert wie bei Domenico Sonnenlicht, das vom Gartenbereich hinter *Gabriel* bzw. dem Himmel oberhalb seinen Ausgang zu nehmen scheint, während die „schwarze Folie“, vor der die Jungfrau sich befindet, wohl als Innengemach zu deuten ist.

Nimmt man den Standort *Mariens* genauer in Augenschein, so fällt auf, dass sich hier für den Betrachter ein Changieren zwischen Fläche und Raum einstellt, wie das schon in der *Sacra Conversazione* des *Lucia-Altars* bemerkt wurde. Betrachtet man *Maria* von oben, so scheint sie außerhalb der Bogenlaibung zu stehen, was dann bewirkt, dass sich die vorderste Doppelsäule zwischen ihr und dem *Engel* befindet. Sieht man die Gestalt der *Jungfrau* von unten, so vermittelt sie den Eindruck, unter der Bogenlaibung zu stehen.

Diese Ambivalenz möchte ich zu einem späteren Zeitpunkt mit einem ähnlichen Phänomen, das im Zusammenhang mit Verkündigungsdarstellungen gesehen werden kann, vergleichen.

Die Inkarnation als zentrale Aussage der Verkündigung

Das Problem der Sichtbarmachung der *Inkarnation*, des zentralen Inhalts jedes Verkündigungsbildes, hat zu einer Vielzahl unterschiedlichster Metaphern geführt, die oft Allusionen auf alttestamentliche Weissagungen sind, was in Domenicos Tafel am Beispiel der Tür aufgezeigt werden kann.

In der Vision des Propheten Ezechiel (43,4 -5) steht die *porta clausa* für die Tür des mystischen Tempels und es heißt: „Die Herrlichkeit des Herrn zog in den Tempel ein und durch das Tor, das im Osten lag.“ Im Johannesevangelium (10,9) spricht Jesus: „Ich bin die Tür, wer durch mich hindurchgeht, wird gerettet.“ Somit stellt die Tür auch die Verkörperung des Paradiesgartens dar. Gleichzeitig beinhaltet sie den Symbolgehalt des *hortus conclusus*,

der für die unbefleckte Empfängnis *Mariens* steht so wie die Lilie für die Reinheit der *Jungfrau*.¹³⁴

Im Motiv der Tür zeigt Arasse eine so genannte Mikrostruktur auf, die in den Dienst genommen wird, um die Undarstellbarkeit des Moments der Inkarnation zu verkörpern. Inmitten der vollkommenen Proportion der Architektur, die für sich schon eine Metapher für die Perfektion und Makellosigkeit des Körpers *Mariens* bedeute, werde der Garten von einer Pforte abgeschlossen, deren Verschluss nicht mit ihrer Dimension übereinstimme; handle es sich dabei doch um einen Riegel, der sich eher als Verschluss eines Wandschranks deuten lasse, was die Proportion störe. Arasse folgert nun weiter, dass diese Disproportion innerhalb des neuen Raumkonzepts der *Verkündigung* angesichts Domenicos Meisterschaft bezüglich der Perspektive nicht ohne Absicht formuliert worden sei, da sich das wichtige Bildelement der Pforte im Zentrum der Komposition befinde. Eine Erklärung sieht er in der besonderen Weise des Umgangs mit einem ikonographischen Motiv. Die Pforte stehe figurativ gleichzeitig für *Maria* und *Christus* und könne somit die Inkarnation selbst verkörpern.¹³⁵

Mit Hilfe eines Textes, in dem der Franziskanerprediger Bernhardin von Siena¹³⁶ den paradoxen Charakter der *Inkarnation* als großes Mysterium durch eine Anhäufung gegensätzlicher Formeln definiert, kann diese Interpretation noch verdeutlicht werden.

Für Bernhardin ist die *Inkarnation* jener Moment, in dem Gott in den Menschen, die Ewigkeit in die Zeit, das Leben in den Tod, aber auch die Unermesslichkeit ins Maß und Unfigurierbares in die Figur eingehe.¹³⁷

Domenicos Pforte in ihrer fast unmerklichen Anomalie inmitten der vollkommenen Proportion repräsentiere nicht die Ankunft Gottes in der Welt, sondern zeige figurativ das Eingehen der Unermesslichkeit ins Maß.¹³⁸

Kemp, der sich ebenfalls mit Domenicos Tafel auseinander gesetzt hat, merkt an, dass das Intervall zwischen dem *Engel* und *Maria* ohne Versatzstücke, wie Vasen, Blumen oder Schemel bleibe, und somit die Achse der Narration verdeutliche. Diese werde nur vom zentralen Sehstrahl gekreuzt, der durch den Mittelgang in die Tiefe bzw. in die Unendlichkeit gleite und somit bewirke, dass Perspektive sinnstiftend werde. Indem die Sehachse die Kommunikation zwischen Gott und Mensch durchschneide, bilde sie an der Stelle einen Chiasmus, wo das Unsagbare gesagt und das Undarstellbare darstellbar werde. Kemps Überlegungen münden ebenfalls in Definitionen, mit denen Bernhardin von Siena das Mysterium der Inkarnation umschreibt.

Die Perspektive, die den Raum schaffe, in dem das Geheimnis Gestalt annimmt, punktiere diesen zugleich im Hinblick auf die Unendlichkeit. Die Tiefenlinien konvergieren im Türriegel, der das Geheimnis dahinter verberge und somit seine Proportion beeinflusse, sodass er nach den Gesetzen der Perspektive dem Betrachter entgegenzukommen scheine. Letztlich manifestiert sich für Kemp die Bedeutung des Tores in doppelter Funktion: als traditionelles *symbolisches Motiv* und als *Siegel dieser Bildkomposition*.¹³⁹

Kruse sieht das Motiv der Tür in Domenico Venezianos *Verkündigung* noch in einem anderen Zusammenhang. Die Tür erweckt für sie den Anschein, als ob das Bild an dieser Stelle nicht bemalt wäre, sodass das Holz, gleichsam der Urgrund des Gemäldes, zu sehen wäre. Sie stellt eine Parallele zwischen dem *Fleischwerden* und dem *Bildwerden* fest, also die Intention, den Vorgang der *Inkarnation* als *ungemalte Gestalt* oder als noch nicht gemaltes Bild darzustellen.

Das Stück Holz verweise auf die Flächigkeit des Bildträgers, den die Malerei mit Hilfe der Perspektive wie durch ein Mysterium in einen Raum verwandle. Der Prozess des Bildwerdens könne schrittweise aufgezeigt werden: Auf die Kreidegrundierung der Tafel, die den weißen Hintergrund darstellt, folgt schließlich der Farbauftrag. Der Prozess der Bildwerdung führe also von der Fläche in die Bildtiefe zu den Figuren.¹⁴⁰

Innerhalb Kruses Exkurs über die pikturale Allegorie des Bildwerdens nimmt die marmorierte Wand am Ende des Säulenganges der *Verkündigung* von Piero della Francesca eine vergleichbare Stelle zur Holztür in Domenicos Tafel ein. Die fingierte Marmorfläche, deren aufsteigende Wolkenstruktur einen Gegenzug zu den Lichtstrahlen bildet, die die Taube umgeben, weist Farbtöne auf, die allesamt im Boden, in den Architekturteilen und im Gewand der Figuren – mit Ausnahme der roten Farbe des Marienkleides – enthalten sind.

Nun sieht Kruse in dem amorphen Farbgemisch gleichsam das Bild vor dem Bild, das erst einer Ordnung bedürfe, um zur Gestalt zu werden. Die Farbe Rot, die Blut und Leben symbolisiere und dem Kleid *Mariens* vorbehalten sei, gewinne für Kruse eine besondere Bedeutung.

Der rote Stoff des Kleides in seiner einfachen, nur von einigen Falten strukturierten Fläche sei sozusagen der Schleier, unter dem sich die Menschwerdung vollziehe, wobei die amorphe Marmortafel im Zentrum der Verkündigung eine Parallele zur Gestaltwerdung darstelle.¹⁴¹

Arasse sieht durch das Faktum der Marmorplatte am Ende einer korrekt perspektivisch gemalten Architektur die konstruierte Tiefe wieder dadurch verringert, dass die Adern des

Marmors die Wirkung entstehen ließen, als wären sie von der Nähe gesehen und würden dadurch in den Vordergrund rücken. Er setzt die Marmorplatte mit der Pforte in Domenicos *Verkündigung* gleich, indem er auf den symbolischen Gehalt beider anspielt, eine traditionelle „Figur“ für Christus zu bilden.¹⁴²

Für Arasse zeigt Piero della Francesca durch seine Darstellung, dass sich die *Inkarnation* im Mittelpunkt der *Verkündigung* unmöglich darstellen lasse. Überdies bemerkt er im Bezug auf den Standort der *Jungfrau* in Beziehung zu den vorderen Doppelsäulen, die sich je nach Gesichtspunkt in verschiedener Position zu *Maria* befinden, sowohl für den *Engel* als auch für den Betrachter eine Spannung im Bildaufbau, die sich zwischen dem sinnlichen und dem geistigen Auge abspiele. Die traditionelle symbolische Bedeutung der Säule könne für *Christus* und - bzw. oder - die *Gottheit* stehen. Wenn nun dem *Engel* die *Jungfrau* durch eine Doppelsäule verborgen gegenüberstehe, sei es gerade der Maler, der das Paradoxe des Unsichtbaren in der Figur der sichtbaren Säule darstelle.¹⁴³

Dieses Wechselspiel zwischen Fläche und Raum, das bezüglich des Standortes *Mariens* von mir bereits in Domenicos *Sacra Conversazione* erwähnt wurde, zielt, wie ich meine, in die gleiche Richtung, die Arasse - durch die Beziehung zwischen Figur und Doppelsäule bedingt - in Pieros *Verkündigung* festgestellt hat.

Ich möchte diesem Umstand noch ein Phänomen beifügen, das auch als Metapher für die Darstellung des Paradoxon der *Inkarnation* gesehen werden könnte.

Michaela Krieger hat in ihrem Aufsatz über die *Kunst der Grisaille* im Zusammenhang mit der *Grünwaldausstellung*¹⁴⁴ auf die Vorreiterrolle der niederländischen Tafelmalerei bezüglich der Skulpturen - und Steinmalerei, besonders in den *Verkündigungsdarstellungen* des Jan van Eyck in Dresden und Madrid hingewiesen. Sie sieht in der Weiterentwicklung vor allem der niederländischen Arbeiten das Spiel mit dem fingierten Materialcharakter, der die Wiedergabe von Kostbarem evoziere, Kunstfertigkeit demonstriere und auch den Wettstreit der Künste anklingen lasse.

Weiters räumt sie ein, dass aktuelle Deutungsversuche diese *monochrome Malerei* keineswegs nur auf die künstlerische Fertigkeit reduzieren, sondern in ihr einen wesentlichen Aspekt der Bildinterpretation sehen würden.

Verkündigungsdarstellungen, die in Steinfarbe wiedergegeben sind, würden durch *partielle Farbigkeit* – beispielsweise von Inkarnat und Haar – atypische Beweglichkeit und Details, die

nicht steingerecht sind, und schließlich einen „Schwebezustand“ zwischen starrer Skulptur und lebendigem Wesen hervorrufen, der seinerseits eine *Analogie* zum Phänomen der *Inkarnation* bilde, gleichsam eine Ambivalenz zwischen Gott und Mensch.¹⁴⁵

Ich möchte den Terminus des „Schwebezustandes“ in Kriegers Betrachtung noch einmal aufgreifen und ihn für besonders geeignet erachten, um den ambivalenten Zustand, das diffizile Gleiten zwischen Fläche und Raum, sowohl in Pieros *Verkündigung* als auch im *Lucia-Altar* zu benennen.

In Domenicos *Sacra Conversazione* trifft dieses Phänomen auf die thronende *Muttergottes* und das *Kind* zu. Durch die vertikale Verbindung mit dem Predellenzentrum, das die *Verkündigung* vor Augen stellt, stehen die Altarteile nicht nur zueinander prominent in Beziehung, sondern die Aussage einer untrennbaren Verbindung von *Göttlichkeit* und *Menschsein* leuchtet in völliger Klarheit auf.

Das Zenobiuswunder

Die Predellentafel, die ursprünglich unter der Figur des *hl. Zenobius* aus der Haupttafel ihren Platz hatte,¹⁴⁶ zeigt eine Szene mit dem Heiligen (Abb.6), der vom Jahre 337 bis 417 als Bischof in Florenz wirkte.¹⁴⁷

Entgegen der Bezeichnung der Tafel, nämlich *Zenobiuswunder* bzw. *Der hl. Zenobius erweckt einen toten Knaben*, scheint das Wunder hier noch nicht vollzogen zu sein.

Mazza merkt zwei Begebenheiten an, in denen *Zenobius* einen toten Knaben zum Leben erweckt haben soll. Ich möchte die erste Textquelle genauer wiedergeben, weil sie möglicherweise den Bildinhalt klarer macht.

Eine adelige fränkische Dame kam mit einem beträchtlichen Tross nach Florenz, um eine Pilgerreise nach Rom zu vollenden. In Florenz überließ sie ihren einzigen Sohn, der durch die lange Reise schon krank und erschöpft war, der Obhut des Heiligen. Sie kehrte am Tag der Apostel Petrus und Paulus zurück, an dem Zenobius mit einer Prozession zur Kirche San Pier Maggiore gegangen war, um die Messe zu feiern. Als sie erkennen musste, dass ihr Sohn auf Grund der Krankheit, mit der sie ihn zurückgelassen hatte, oder durch ein später hinzugekommenes Unheil aus dem Leben geschieden war, brach sie in Wehklagen über den

Tod des Kindes und die Abwesenheit des Heiligen aus, löste ihr Haar und klagte gleichsam mit den Worten der Schwestern des Lazarus: „ Domine, si fuisses hic, filius meus non esset mortuus“. Mit ihrem toten Sohn im Arm brach sie auf, um den Heiligen zu finden. An dem Ort, wo heute im Borgo degli Albizzi eine Inschrift auf einer Marmortafel an das Geschehen erinnert, legte sie dem Heiligen ihren toten Sohn zu Füßen und klagte in Trauerkleidung mit aufgelöstem Haar, blassen Wangen und schriller Stimme dem hl. Zenobius ihren Schmerz.

Und weiter heißt es:.....Er beugte seine Knie gegen Osten und erhob mit gefalteten Händen seine Augen zum Himmel, seinen Geist fest auf Gott gerichtet; die überreiche Gnade Gottes strömte herab auf den toten Sohn, den Zenobius mit beiden Händen lebend von der Erde aufhob und der getrösteten Mutter zurückgab.....¹⁴⁸

Ein anderes Erweckungswunder wird ebenfalls von Mazza vermerkt und hat den Tod eines etwa fünfjährigen Buben zum Inhalt, der vom Rad eines Ochsenkarrens zerquetscht wurde.¹⁴⁹

Wohl vermutet, dass Domenico beide Ereignisse verwoben haben könnte, was am Blut um den Kopf des Kindes zu erkennen sei.¹⁵⁰

Domenicos Bilderzählung führt in eine Straße, die zu beiden Seiten von mittelalterlichen Häusern gesäumt ist, die vom gemalten Rand des Bildes überschritten sind, kontinuierlich in die Tiefe zur Kirche *San Pier Maggiore* führen und den Blick auf Berge freigeben, die über der Stadtarchitektur im Hintergrund fast zu nahsichtig erscheinen. Gleichzeitig stellen sie aber eine Verbindung zu den Gebirgslandschaften in den Predellentafeln der linken Seite her.

Die stark verkürzten Häuserfronten weisen anfangs relativ klare tektonische Formen auf, die aber mit zunehmender Ferne dichter und komplexer werden. Der Typus der Bauformen unterscheidet sich kaum von dem, der auch in Masaccios Darstellungen anzutreffen ist. Es handelt sich um mehrgeschossige Bauten mit weit vorspringenden Dächern und Fenstern, deren oberer Rand größtenteils rundbogig abschließt. Ploder spricht von einem homogenisierten Bildraum, der optisch als Raum strukturiert sei und der Erzählhandlung diene.¹⁵¹

Zu beiden Seiten finden sich Figurengruppen in einiger Entfernung vom unteren Bildrand auf dem mit unregelmäßigen Steinplatten belegten Boden wie er in der Tafel von Masaccios Pisa-Altar erscheint, die die Kreuzigung Petri darstellt. In Domenicos Tafel ist er übermalt worden.¹⁵² Auf der rechten Seite, die nur aus männlichen Protagonisten besteht, kniet der *hl. Zenobius*, die Hände zum Gebet erhoben, an der Spitze der Prozessionspilger, die in Dreiviertelansicht bzw. im Profil gegeben sind. Während sich diese durchwegs mit gesenkten Köpfen in Gebetshaltung befinden und eine stille Gruppe bilden, „spricht“ der Mann mit der

schwarzen Kopfbedeckung in Blick und Geste gleichsam in der Funktion eines Kommentators zum nebenstehenden Pilger, dessen Haltung eine Mischung aus unterbrochener Andacht und Zweifel erkennen lässt, und schließlich zum Betrachter. (Abb.73)

Die Figurengruppe auf der linken Seite, die aus Frauen besteht (Abb.74), wird von der angeblichen Mutter des Kindes angeführt, deren extreme Oberkörperhaltung ihren Schmerz in ungeheurer Dramatik zum Ausdruck bringt. Der flatternde Stoffteil ihrer Kopfbedeckung, vielleicht ein Synonym für gelöstes Haar, findet eine Parallele in den starr nach hinten gespreizten Fingern. Das Auge des Betrachters wird auf das strenge Profil des vor Schmerz erstarrten Gesichts und den geöffneten Mund der Frauenfigur fixiert, dessen Kontur sich in den hellen Straßengrund gleichsam einkerbt, wobei die rechte Linie des Bodenverlaufs hart gegen das Antlitz der Figur stößt, sodass diese zwischen zwei gegensätzlichen Kräften eingespannt zu sein scheint.

Dieses Phänomen höchster Expression gestaltet der Maler in solcher Intensität zum Zentrum, dass der eigentliche Fluchtpunkt der Bildarchitektur seine Wirkung erst auf den zweiten Blick entfaltet. Der Klageschrei der Frau ist fast hörbar, findet sein Echo in der blauen bogenförmigen Öffnung über dem Balkon und scheint sich in den Fensterausnehmungen zu wiederholen.

Eine Frauenfigur seitlich hinter der Mutter trägt das gleiche Gewand wie diese, sodass man bei erster Betrachtung versucht sein könnte, in dieser Darstellung den *simultanen Narrationstypus* zu erkennen, der sich besonders in *Auferweckungs- oder Wunderszenen* oft der *Sequenzierung* bedient, in der ein Protagonist innerhalb eines Bildgefüges mehrfach auftreten kann, wie das im *Trecento* beispielsweise in Darstellungen des *Simone Martini* zu bemerken ist. Man denke nur an den *Altar des seligen Agostino Novello* (Abb.75) aus den 1320er Jahren.¹⁵³

Die Gesichtszüge der stehenden Frau scheinen allerdings auf eine ältere Person zu deuten.

Für mich stellt sich hier die Frage: Warum schafft der Maler diese starke äußere Ähnlichkeit in Bezug auf die dominierende Figur?

Es wird an späterer Stelle noch Gelegenheit sein, über eine mögliche Identität der Frauengestalt im Bildkontext Vermutungen aufzuzeigen.

Vergleichbare Formen der Emotion

Pudelko sieht sich angesichts des Schmerzes, den die Frauenfigur zum Ausdruck bringt, an die Gestalt der *Magdalena* in Masaccios *Kreuzigung in Neapel* erinnert, räumt aber ein, dass in dieser Darstellung ein großes plastisches Volumen die bildeinwärts gerichtete und verkürzt gegebene Gestalt prägt, während Domenico seine Trauernde als überlängte Silhouette in die Fläche streckt.¹⁵⁴

Wohl verweist auf Giottos *Johannesfigur in der Arenakapelle* (Abb.76), die den toten Christus betrauert.¹⁵⁵ Allerdings wirkt der Trauergestus hier durch die Parallelstellung zur vorderen Figur und durch die gemäßigte Armhaltung in Verbindung mit dem Rücken weniger expressiv, schafft aber im „Konzert“ der Frauen, die an Christi Haupt und Füßen trauern, einen Dreiklang unterschiedlich starker Emotionen.

Das Motiv des starr nach vorne gestreckten Körpers sowie der hochgerissenen Arme seien bereits in der Antike als Ausdruck des Schmerzes besonders bei den *Klagefrauen* verwendet worden, erwähnt Wohl und bemerkt, dass Domenico während seines Aufenthalts in Rom die Gelegenheit hatte, griechisch-römische Sarkophage zu studieren. Eine trauernde Gestalt auf dem so genannten *Meleager-Sarkophag* lässt einen ähnlichen Ausdruck erkennen, wie er mit Domenicos Figur vergleichbar ist. (Abb.77)¹⁵⁶

Ist die Figur der Mutter eindeutig erkennbar?

Auf der linken Seite steht eine vornehm erscheinende Frau im roten Kleid, die in Profilstellung und ohne sichtbare Emotion an das Figurenrepertoire des Piero della Francesca erinnert, der zwischen 1439 und 41 mit Domenico Veneziano an den *Fresken von San Egidio* gearbeitet hat und möglicherweise auch im Sommer 1447 an einer Zusammenarbeit in *Loreto* beteiligt war.¹⁵⁷

Nimmt man die zuvor erwähnte Frau genauer in Augenschein, so könnte sie meiner Meinung nach durchaus *Hauptprotagonistin* in der Gruppe der Frauen sein und vielleicht auch in der Darstellung des Geschehens. Prinz erwähnt innerhalb seiner Abhandlung über Gesten als Mittel der Bilderzählung das Festhalten des eigenen Handgelenks oder der Hand bei

Trauernden und sieht darin einen Gegensatz zu ekstatischen Klagegebärden, der Verhaltenheit und Würde in der Trauer ausdrückt.¹⁵⁸ Obwohl nur die rechte Hand der besagten Person im Bild sichtbar ist, könnte dieser Gestus gemeint sein. Überdies richten zwei dahinter stehende Frauen ihre interessierten Blicke auf die Besprochene. Die Funktion der Gestalt im verlorenen Profil am linken Rand, die fast ein Zitat einer Figur aus Fra Angelicos *Kreuzabnahme aus Santa Trinita* darstellt (Abb.78), ist ebenso rätselhaft. Sie bedingt trotz des sehr flächig wirkenden Körper- Gewand- Verhältnisses, das durch die Farbe Schwarz unterstützt wird, und durch ihre Position am Bildrand kompositionell ein Moment der Statik, bewirkt zugleich aber einen Tiefenschub in das Bildinnere wie die sitzende Figur in *Giottos Beweinung*. Gleichzeitig vermittelt sie eine Einladung an den Betrachter, am Geschehen emotional teilzunehmen.

Ähnliche Funktionen könnten in Piero della Francescas *Taufe Christi* (Abb.79) der Engel im rot-blauen Gewand, im *Traum des Konstantin* der Leibwächter am linken Bildrand (Abb.80) und in der *Geißelung* (Abb.81) der Beobachter, der einen Turban trägt, einnehmen. Auch Mantegnas händeringender *Johannes* der *Kreuzigungsdarstellung* in der Predella des *San Zeno-Altars* (Abb.82) könnte in erwähnter Weise als Beispiel gelten.

Sowohl die Randfigur in der *Zenobiustafel* als auch diejenige in der *Kreuzabnahme* evozieren nicht zuletzt durch ihre unmittelbare Nähe zum Bildrand und somit zum Betrachter in hohem Maß eine Aufforderung zur *compassio* am Geschehen in der Art, indem es diesem ermöglicht werden kann, an ihre Stelle zu treten.

Hinter der vornehmen Frauengestalt erscheint ausschnitthaft ein weibliches Gesicht, das auf den Betrachter gerichtet ist und den momenthaften Charakter des Geschehens betont, wie das in Masaccios *Anbetung* durch eine Figur gegeben ist, die bemüht scheint, zwischen zwei Pferdeköpfen aus dem Bild zu blicken (Abb.83) und in Domenicos *Tondo* durch die Gestalt, die hinter dem vermuteten *Piero de' Medici* den Blick mit großem Nachdruck auf das Geschehen um die Heilige Familie richtet.

Ich möchte die Haltung der Frau im roten Kleid, deren Körper vom Schwarz der drei angrenzenden Figuren gleichsam umhüllt wird, genauer in Augenschein nehmen. Versucht man eine Deutung dahingehend, dass es sich bei ihr um die Mutter des toten Knaben handeln könnte, so müsste man ins Treffen führen, dass sie in verhaltener Trauer gleichsam erstarrt und teilnahmslos auf das Geschehen im Bildzentrum blickt, während zwei Klagefrauen in unterschiedlicher Intensität die Trauer zum Ausdruck bringen, wobei es sich unter diesem

Aspekt bei der schwarz gekleideten Randfigur vielleicht um die *Personifikation* der Trauer handeln könnte.

Im Zusammenhang mit Giotto's *Grablegung* wurde schon auf die Motivik der klagenden Frauen hingewiesen und auch in Donatello's *Relief vom Paduaner Hochaltar* (Abb.84) ist Ähnliches festzustellen.¹⁵⁹

Noch ein Gedankengang bezüglich einer möglichen Identifikation der Mutter des toten Kindes sollte überlegt werden. Wenn diese mit der vornehm gekleideten Frau, die emotionslos gegeben scheint, gemeint wäre, sollte ein Blick auf das Leben der Kinder in der Toskana des 14. und 15. Jahrhunderts und im Speziellen auf die Institution des *baliato* geworfen werden.

Die Funktion der Amme in Simone Martinis Darstellung eines *Wunders an einem toten Knaben* (Abb.75) lässt einen deutlichen Abstand zur Mutter erkennen und endet in simultaner Erzählmanier damit, dass das wiedererweckte Kind in Mönchstracht einem neuen Elternhaus, nämlich der Kirche dargebracht wird, was als sanktionierte Form des Weggebens akzeptiert erscheint.¹⁶⁰

In diesem Sinne könnten die beiden Frauen in gleicher Kleidung auch in der Funktion von Ammen oder Bezugspersonen zum toten Kind gesehen werden. Es wäre denkbar, dass Domenico Veneziano ein alltägliches Phänomen der Sozialgeschichte seiner Zeit mit der Narration des schicksalhaften Ereignisses verwoben haben könnte, was allerdings ohne Beweise bleiben muss.

Diese beiden Interpretationsversuche scheinen schließlich angesichts der Textquellen, in denen mit Nachdruck die Mutter des toten Kindes in ihrem expressiv zur Schau gestellten Schmerz erwähnt wird, entkräftet.

Verbindung von Figuren und Architektur

Es besteht ein offensichtlicher Kontrast zwischen dem starken Tiefenzug der Architektur und der relativen Flächigkeit der Figurengruppen, die im Körperverslauf beinahe ohne Raum auszukommen scheinen und deren Flächen wie Glieder einer Kette verbunden sind, angeführt von der Mutter und dem *hl. Zenobius*, von dem das tote Kind - wie seinem Gewand angefügt - schräg in den Raum die Verbindung zur Mutter in puzzleähnlicher Manier aufnimmt. Das Kind ist die einzige Gestalt, die sowohl Anteil an der Fläche hat als auch durch seine

raumgreifende Lage den „logischen“ Mittelpunkt der Komposition verdichtet, in dem das Knie des rechten, blau gewandeten Beines genau unterhalb des geöffneten Mundes der Mutter zu liegen kommt und sich in der blauen Bogenöffnung des Hintergrunds zu wiederholen scheint. Aber der tote Knabe schafft auch Raum in Richtung des vorderen Bilbrandes, indem die Spuren des vermeintlichen Blutes seiner Kopfverletzung in zart gemalter Manier – eher an Blütenblätter erinnernd – in rötlichen bis grünlichen Farbnuancen das Kinderhaupt umgeben. Es ist bemerkenswert, dass sich die Farben seiner Kleidungsstücke in denen des *Zenobius* wiederholen, was die Intention nahe legt, dass sich der tote Knabe bereits ganz in der Fülle der wundertätigen Kraft des Heiligen befinde und seine Auferweckung erwarte. Kemp würde darin – analog zum Beispiel der *Wunderheilung* bei Simone Martini - möglicherweise eine „Übereignung des Knaben an den Seligen“ (Heiligen) erkennen.¹⁶¹

Die Hände, deren vielfältige Haltungen bereits bei den Figuren innerhalb der *Sacra Conversazione* eine besondere Rolle einnehmen, bilden in der *Zenobiustafel* eine kontinuierliche Bewegungskette, die alle Facetten des Ausdrucks – von erklärend über zögernd, reglos auf dem Boden liegend, krampfartig erstarrt, abwartend zurückhaltend bis zu flehentlich betend – in die Bilderzählung integriert, wobei der *Heilige* und die Frauengestalt hinter der Mutter die gefalteten Hände auf gleicher Höhe halten, was die Idee einer gemeinsamen Aktion flehentlichen Bittens impliziert, deren nächstes Moment eben das Wiedererwachen des toten Kindes sein müsse.

Albertis Forderung an die *historia*¹⁶²

Hier ist ein kleiner Exkurs angebracht, der veranschaulichen soll, in welchem Ausmaß in der *Zenobiustafel* Maxime aufscheinen, die in Albertis Theorie eine Rolle spielen. Die grundsätzlichen Bedingungen, die Alberti für die *historia* aufzeigt, zielen darauf ab, dass seelische Bewegtheit auch an den Bewegungen des Körpers zu erkennen sein solle, was bedeute, dass diese sowohl auf den Vorgang im Bild als auch nach außen zum Betrachter gerichtet sein müssen. Bewegungen der Körper sollen nach allen Richtungen im Raum erfolgen und gleichsam Gefäße der *invenzione* sein, die den Inhalt vermittle und aus allen Bewegungsrichtungen narrative Elemente erzeuge.¹⁶³

Innerhalb dieses Konzepts komme dem so genannten *festaiuolo* eine wichtige Rolle als einer Art Mittlerfigur zu, die auf der Handlungsbühne präsent sei und zwischen Geschehen und Betrachter vermittele.¹⁶⁴ Gerade diese führt uns in der Gestalt des Johannes zu einem Werk Mantegnas, dem Kupferstich, der die *Grablegung Christi* zeigt (Abb. 85). Immer wieder wurde versucht, dem Blatt, das sein Vorbild in einem antiken Sarkophag - Fragment hat und die *Grablegung des Meleager* darstellt, eine Schlüsselrolle bezüglich der Ausführungen Albertis über die *historia* zuzuordnen, obwohl eine reichhaltige ikonographische Tradition dieses Motivs die These entkräftet.¹⁶⁵

Die dramatische Handlung wird durch zehn Personen¹⁶⁶ aufgeführt, die in aller Gegensätzlichkeit auftreten. Körperliche Anstrengung, die für zwei athletische Träger durch das Gewicht des toten *Christus* erforderlich wird, erfährt durch die Klagefrauen eine Steigerung, während die Gruppe auf der rechten Seite erstarrte Ruhe vermittelt, innerhalb derer die ohnmächtige Gottesmutter ihrem toten Sohn gleicht.

Eine besondere Funktion kommt eben der Profilfigur des *Johannes* zu, der mit schmerzverzerrtem Gesicht die Hände ringt. Er verkörpert gleichsam, ohne aus dem Bild heraus zu „*sprechen*“, die Leitfigur, aus deren Blickwinkel der Betrachter animiert werden soll, sich in das Bild und somit in das Geschehen zu begeben.¹⁶⁷

Wie lassen sich nun Albertis Forderungen bezüglich einer *historia* an Domenicos *Zenobiuswunder*, dem einzigen Predellenstück mit einem größeren Figurenrepertoire, aufzeigen? Oder lässt sich, ohne Alberti zu bemühen, einfach ein variantenreiches Zusammenspiel gegensätzlicher Körperhaltungen und Gemütszustände aufzeigen, das innerhalb stilistischer Gegebenheiten Malern verschiedenster Epochen schon immer eine primäres Anliegen war, wenn es galt, eine Handlung zu erzählen.

Der Blick des Betrachters bleibt im Zentrum des Bildes haften, wo sich der augenscheinlichste Gegensatz manifestiert:

Der *Frauenfigur*, die in die Fläche gestoßen erscheint, konzidiert man, dass sie rasend vor Schmerz den Tod des Kindes beklagt, das – um wieder Alberti zu nennen – an all seinen Körperteilen die Leblosigkeit vor Augen führe.¹⁶⁸ In diesem Sinne ist die *Frauengestalt* ein Pendant zur *Johannesfigur* bei Mantegna, die innerbildlich das Geschehen in Beziehung setzt und beim Betrachter, ohne ihn anzublicken, eine nachvollziehbare Emotion evoziert.

Die Vielfalt des Ausdrucks bezüglich der Handhaltungen wurde bereits erwähnt. Dass sie überdies kontrapunktisch in gegensätzliche Richtungen weisen, sei noch angemerkt. Hinsichtlich der Blickrichtungen besteht in den beiden Gruppen ein Unterschied. Der *hl. Zenobius* hat die Augen erhoben, während die Prozessionsteilnehmer hinter ihm – mit Ausnahme des kommentierenden Mannes – ihre Blicke gesenkt halten. In der Gruppe der Frauen sind die Blickrichtungen vielfältiger und reichen von neugierigem Beobachten, Herausblicken und zu Boden schauen bis zu emotionslosem vor sich Hinstarren.

In der Wahl der *invenzione*, wie sie Alberti verlangt, führt Domenico dem Betrachter sein „*Figuren-Ensemble*“ in einem öffentlichen Raum vor Augen, der vom Platz im Vordergrund, den die Protagonisten um das Kind bildparallel in Anspruch nehmen, rasch in einen perspektivisch fluchtenden Straßenzug nach hinten überleitet. Dieses Faktum lässt die vorragende Gestalt der Mutter völlig eingekeilt und somit auf ihren emotionalen Zustand reduziert erscheinen, wobei die parallelen Vertikallinien in den Hausarchitekturen eine zusätzliche Dissonanz zu ihrer schrägen Körperhaltung darstellen, die Statik der anderen Figuren jedoch eher verstärken.

Die Häuser der linken Straßenseite, deren Fassaden stärker gegliedert sind, scheinen im Sonnenlicht zu liegen was an der Schattenzone unter dem Dachvorsprung des vordersten Gebäudes zu sehen ist. Mit wenigen Ausnahmen zeigt der Lichteinfall auf den Gewändern und Gesichtern der Gruppe der Frauen keine Wirkung. Durch den hohen Anteil der Farbe Schwarz herrscht ein eher düsteres Gesamtkolorit vor, innerhalb dessen hauptsächlich ein Blau und ein gedämpftes Rot sowie ein stumpfes Ocker Figuren und Architekturen verklammern.

Erlaubt nun die Tatsache, dass sich die Handlung im *Zenobiuswunder* inmitten einer Stadtarchitektur vollzieht, eine Bildaussage von allgemeinerer Gültigkeit?

Arasse sieht in der Perspektive die Basis, einen urbanen Ort konstruieren zu können und gleichsam ein Synonym für Architektur, innerhalb derer sich auf gepflasterten Plätzen eine Geschichte entwickeln könne. Wenn dabei der Eindruck eines „*Hergangs*“ erweckt werde, so meint er weiter, sei damit nicht der Begriff des *Tumults* gemeint, der in Florenz seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts seine besondere Bedeutung habe.¹⁶⁹ Für Arasse liegt im Begriff der Perspektive eine Auffassung von „*Agieren*“ auf einem öffentlichen Platz in der Stadt, der zum Ort des Handelns innerhalb eines Sozialgefüges werde.¹⁷⁰

Ghibertis Zenobiusschrein

Bezüglich der Komposition ist unschwer zu erkennen, dass sich Domenico an Ghibertis *Zenobiusschrein* (Abb.86) aus dem Florentiner Dom orientiert, der um 1432 entstanden ist. In Ghibertis Werk sind die Betrachter von den Protagonisten distanziert und das Mirakelhafte rückt durch die Simultanerzählung in den Vordergrund. Die Architektur umgibt die Figuren nicht, sondern ist weit in die Ferne gerückt, während sie in Domenicos Tafel als Handlungsraum der Protagonisten angesehen werden kann. Im Schrein ist überdies ein Zeitverlauf von links nach rechts zu bemerken. Während die Anwesenden auf der linken Seite, allen voran die Mutter, noch den Tod des Kindes beklagen, erkennen die Personen auf der rechten Seite bereits dadurch, dass sich der auferweckte Knabe ihnen zuwendet, das vollzogene Wunder.

Domenicos Erzählung erscheint dagegen rau und realistisch durch die überproportional große Gestalt der Mutter in höchster Expression, welche über die Figuren auf beiden Seiten bis zu den Bildrändern allmählich zu verebben scheint. Vergleicht man die Szene Domenicos mit einer Reliefdarstellung Donatellos, dem *Hostienwunder* (Abb.87u.88), so herrscht hier eine gegenläufige Bewegung vor: Eine Fülle von pulsierenden Reizen, hervorgerufen durch die verschiedenen Aktionen der Personen, mündet allmählich zum Zentrum hin in eine ruhige Form.¹⁷¹

Benozzo Gozzolis Darstellungen des Wunders durch den hl. Zenobius

Ich möchte noch zwei Predellentafeln von Benozzo Gozzoli, die ebenfalls dieses Thema zum Inhalt haben, zu einem Vergleich bezüglich der Erzählweise heranziehen. Ein Teilstück eines *Retabels* (Abb.89) - heute in der Berliner Gemäldegalerie - war laut Lacher vermutlich 1461/62 als Auftrag einer religiösen Bruderschaft, der *Compagnia di Santa Maria della Purificazione e di San Zanobi*, entstanden. In dieser Darstellung dürfte es sich um ein drittes Mirakel handeln, das sich in der Nähe von San Lorenzo abgespielt haben soll. Ein Leichenzug, bei dem ein junger Florentiner unbekannten Alters zu Grabe getragen wurde, begegnete *Zenobius* und die Bürger baten ihn, den Toten zum Leben zu erwecken, wie er es beim Sohn der fränkischen Pilgerin getan habe. Als *Zenobius* sah, dass er sich dieser Aufgabe

nicht entziehen konnte, kniete er inmitten des Volkes nieder, begann das *Kyrie eleison* zu singen und richtete Arme und Augen gegen den Himmel, worauf der Knabe sich erhob. Die Darstellung der Auferweckung eines toten Knaben könnte durch die Tatsache, dass es sich bei den Mitgliedern der *Compagnia* durchwegs um Jugendliche handelte, zur Identifikation beigetragen haben.¹⁷²

Den Mittelpunkt bildet die Figur des *Knaben*, einmal tot auf einer Bahre liegend und schließlich daneben auferweckt. Die Menschenmenge der Trauergemeinde verteilt sich symmetrisch auf beide Seiten, wobei die Trauernden auf der linken Seite dem *Heiligen* so nahe kommen, dass der Mann im Vordergrund sein Gewand raffen muss, um es nicht über das Pluviale des *Bischofs* gleiten zu lassen. Die *Mutter* auf der rechten Seite im Vordergrund richtet ihre Augen flehend auf den *Heiligen*, während die Frau neben ihr mit vor der Brust gekreuzten Armen in einem typischen Demutsgestus gegeben ist, der das „*Kyrie eleison*“ zum Ausdruck bringen könnte. Bei Gozzoli wirken die Gesten der geöffneten Hände, die das Erkennen des vollzogenen Wunders ausdrücken sollen, fast manieriert.

In dieser Darstellung scheint der Zeitverlauf von vorne nach hinten gestaffelt zu sein. Während die beiden *Frauen* in ihrem Flehen sich noch auf den Zustand des toten *Knaben* beziehen, scheinen die Personen weiter hinten eben durch ihre Gesten das vollzogene Wunder zu beweisen.

In Domenicos Tafel hingegen dominiert durch dessen Verzicht auf die Simultandarstellung des Kindes und durch die straffere Anordnung einer geringeren Personenzahl das *Momenthafte*, das die Narration pointierter erscheinen lässt.

Einen weitere Predellentafel des Benozzo Gozzoli, ein Teilstück des *Alessandri-Altars* (Abb.90) - heute im Metropolitan Museum of Art - dürfte wieder das Mirakel in der Version der vorher besprochenen Tafel zeigen, allerdings finden sich am Rande der Bahre und am Kopf des toten *Kindes*, der wie auf einem riesigen Kürbis zu ruhen scheint, Blutspuren, die auch hier eine Verbindung mit der Legende vom Ochsenkarren¹⁷³ vermuten lassen oder einfach ein Detail zeigen, das vom Maler unreflektiert übernommen wurde. Hier sind nur der *hl. Zenobius*, dessen Wundertat von einer Person hinter ihm mit einem Zeigegestus bestätigt wird, und der auferweckte *Knabe* in Gebetshaltung gegeben, während die *Mutter* und die anderen Personen das vollzogene Wunder zu kommentieren scheinen. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass das Hauptgewicht des Malers auf die Wiedergabe der Vielfalt aufwendiger Kleidung gelegt wurde, die – verbunden mit der bewusst posierenden Haltung

mancher Protagonisten – den übersinnlichen Gehalt der Darstellung fast verschwinden lässt und in noch größerem Gegensatz zu Domenicos Bild steht.

Wunderdarstellungen bei Piero della Francesca

Ein vergleichender Blick auf zwei Predellendarstellungen, die die Thematik der *Rettung* bzw. *Erweckung* zum Inhalt haben und zum *Polyptychon von Sant'Antonio* gehören, soll die Strukturen der Narration zu denen Domenicos in Beziehung setzen: ein *Erweckungswunder*, das der *hl. Antonius* an einem toten Kind wirkt (Abb.91), und die *Rettung eines Kindes aus einem Brunnen* durch die *hl. Elisabeth* (Abb.92).¹⁷⁴

In beiden Szenen ist die Anzahl der Protagonisten – verglichen mit der im *Zenobiuswunder* – deutlich geringer. Im *Rettungswunder* (Abb.92) ist die *Heilige* vermutlich in zwei Sequenzen dargestellt, am rechten oberen Bildrand - auf wunderbare Weise in den Raum eindringend¹⁷⁵ - und hinter dem Brunnenrand, parallel zum Betrachter, mit gleicher Kopfbedeckung, allerdings in rotem Kleid. Der zu Hilfe gekommene Mann verrät durch Enterhaken und Seil, wie die Rettungsaktion zu geschehen habe. Die unnatürlich starr ausgestreckten Arme einer Frauenfigur am linken Rand - vermutlich die *Mutter* - sind ein expressives Motiv des Bittens, erreichen aber nicht die Intensität der klagenden Figur in Domenicos *Zenobiuswunder*.

Ein differenzierteres Spiel der Gesten vermittelt das *Erweckungswunder*. (Abb.91) Das wiegenartige Bett, auf dem das tote *Kind* aufgebahrt liegt, ist bildparallel gegeben und wird beidseitig von den Figuren gesäumt, wobei sich nur der *hl. Antonius* in Profilhaltung zeigt. Links hinter dem Kopfbereich des *Kindes* befindet sich die *Mutter*, deren aufgelöstes Haar um das schmerzverzerrte Gesicht in Verbindung mit der expressiven Handhaltung ihre Verzweiflung ausdrückt, die den Betrachter rührt und durchaus mit der gleichnamigen Darstellung bei Domenico vergleichbar ist. Sie steht in einem abgeschatteten Bereich des Raumes, der den Eindruck erweckt, von einer Lichtquelle aus dem linken vorderen Bildrand erhellt zu werden, was die Schatten der Wiege und der beiden Gestalten in Kutten zeigen. Der *hl. Antonius*, der die erhobenen Arme zum Gebet gefaltet hat, wird in seiner Handlung durch die Geste des *Mitbruders* unterstützt, die sowohl Ehrfurcht vor der bevorstehenden Wundertätigkeit des *Heiligen* als auch Erstaunen zum Ausdruck bringt.¹⁷⁶

Die Innenraumdarstellung weist zwar im Vergleich mit dem *Rettungswunder* einen stärkeren emotionalen Gehalt auf, erzielt aber durch die einfache, bildparallele Wand, die durch eine kassettierte Holztür und eine Mauernische gegliedert ist, nicht die Raumwirkung, die Domenico dem Betrachter im *Zenobiuswunder* durch den sogartigen Verlauf des Architekturambientes vor Augen führen kann.

Die Darstellung eines Wunders bei Fra Filippo Lippi

Gleichfalls eine Innenraumdarstellung zeigt ein Teilstück der Predella des *Hochaltares von Sant'Ambrogio in Florenz*. Sie führt uns das so genannte *Bienenwunder des hl. Ambrosius* (Abb.93) vor Augen und wurde von Filippo Lippi etwa zeitgleich mit dem *Lucia-Altar* gemalt.¹⁷⁷

Ein Schwarm von Bienen – heute leider durch eine gründliche Restaurierung verschwunden – ließ sich der Legende nach auf dem Mund des Heiligen, als er noch ein Kleinkind war, nieder, ohne ihn zu verletzen.¹⁷⁸

Wahrscheinlich durch das andere „*Wundermotiv*“ bedingt, entbehrt die Handlung - verglichen mit dem „*Zenobiusprogramm*“ - beinahe jeglicher Dramatik und Spannung, wofür nicht zuletzt die Ausgewogenheit der Figurengruppen, die innerhalb eines reichen Renaissanceinterieurs raumgreifend agieren, verantwortlich sind, während Domenicos „*Personal*“ im *Zenobiuswunder* mit Ausnahme des toten Knaben in der Fläche verhaftet bleibt.

Durch die zarte Tonigkeit der Farben in Lippis Darstellung entsteht sowohl in den Gewändern als auch in der Einrichtung des Raumes eine Vielfalt an Stofflichkeit, die den Eindruck einer ruhigen Idylle vermittelt. Der Maler bedient sich ebenso des perspektivischen Raumes, der seinen „*Schub*“ in die Tiefe vom vorderen Bildrand durch den Steinboden erhält. Der Blick des Betrachters endet in einem Landschaftsausblick, der durch eine bogenförmige Raumöffnung im Hintergrund sichtbar wird. Aus einem seitlichen Durchlass in der rechten Wand tritt eine Frau neugierig in den Hauptraum heraus, was zu einer Verdichtung der Narration führt. Die perspektivische Verkürzung in diesem geschieht bei weitem nicht so radikal, wie sie Domenico in den Häuserfronten der *Zenobiustafel* zeigt.

Der Fokus im *Zenobiuswunder* liegt auf den beiden Figuren von *Mutter und Kind*, denen sich alle übrigen Protagonisten unterordnen, sodass die Bildaussage mit einem Blick erfasst

werden kann, während sich im *Bienenwunder* unterschiedliche Gruppen feststellen lassen, die das Auge des Betrachters animieren, sie mit gleich bleibender Intensität zu umkreisen. Die Frauen um das Bett des Kindes sind bemüht, den Bienenschwarm¹⁷⁹ zu verscheuchen und bilden mit diesem eine abgegrenzte Formation. *Drei Frauen im Hintergrund* scheinen bereits das Wunder staunend zu begreifen, wodurch die *Neugierige* im roten Kleid aus dem Nebenraum aufmerksam geworden sein könnte.

Völlig unbeteiligt am Geschehen wirkt eine weitere *Dreiergruppe von Frauen* im Vordergrund, die von einer *Rückenfigur* in grünem Obergewand dominiert wird. Dieses zeigt eine meisterhafte Drapierung und schließt mit einer goldenen Borte ab.¹⁸⁰ Nicht nur in dieser Figur zeigen sich – verglichen mit Domenicos Protagonisten – Lippis völlig andere Qualitäten im *Körper-Gewand-Verhältnis*.

Die großen stilistischen Unterschiede sind aber auch daran zu messen, in welchem hohem Ausmaß Lippis Darstellung die Integration seiner Figuren in das Raumambiente vor Augen führt. Diese verklammern durch Positionen, Blicke und Gesten den gesamten Handlungsort und definieren ein eindeutiges „*Davor*“ und „*Dahinter*“, in dem jede Person ihre Autonomie bezüglich ihres Standortes beansprucht.

Domenico überträgt die Aufgabe der Aktzentuierung der Handlung nur wenigen Personen, die aus der flächig wirkenden „Folie“ der Figuren zu beiden Seiten in den Bildraum vordringen. Über die Verfügbarkeit des Ortes für die übrigen Protagonisten zu beiden Seiten wird man völlig im Unklaren gelassen.

Absichtliche Dissonanz?

Abschließend möchte ich mich bezüglich der *Zenobiustafel*, die noch manche Frage offen hält, auf eine Anmerkung von Fry beziehen, für den sie eine Dissonanz zu den angrenzenden Predellendarstellungen aufweist.¹⁸¹

Dieser Umstand kann angesichts der Expressivität des Erzählgehalts durchaus nachvollzogen werden. Ein Gegensatz inhaltlicher Art besteht schon allein darin, dass in der *Zenobiustafel* ein schicksalhafter Ereignis rauer Wirklichkeit in eine topographische Anlage eines Ortes mit Tiefendimension gestellt wird, wobei die anderen Predellenteile durch die Darstellung übersinnlicher Phänomene erstere kontrastieren. Eine geänderte Proportion der Figuren in Bezug auf den Bildraum, die nur in dieser Tafel in Gruppen auftreten und die ausgeprägte

Tiefenflucht der detailreichen Hausfassaden manifestieren schließlich auch formal einen großen Gegensatz. Allerdings setzt Domenico gerade bezüglich der Homogenität der Predellen und schließlich des gesamten Altares deutliche Akzente. Durch die Einbeziehung eines ausschnitthaften Ausblicks auf Berge – überwölbt vom Blau des Himmels - im Hintergrund des *Zenobiuswunders*, wie sie in den Tafeln des *hl. Franziskus* und des *Täufers* zu sehen sind, schafft er sowohl innerhalb der Predellen als auch zur *Sacra Conversazione* eine augenscheinliche Verbindung. Diese Homogenität erfährt nicht zuletzt durch die äußerst subtile Anwendung einer harmonischen Palette von Farben in teils changierenden Qualitäten einen zusätzlichen Reiz.

Das Martyrium der hl. Lucia (Abb.7)

In dieser Darstellung manifestiert sich die enge Beziehung zur gleichnamigen Figur der Haupttafel, was als besonderes Phänomen dieses Altarwerks angesehen werden muss und schon anfangs erwähnt wurde.

Nach der *Legenda aurea* lebte *Lucia* als Tochter einer reichen Familie in Syrakus. Dass sie ihr Vermögen an die Armen verschenkte, erzürnte ihren Bräutigam, der sie vor dem Statthalter *Pascasius* als Christin anklagte. Von diesem zur Rede gestellt, zeigte sich *Lucia* unerschrocken, indem sie *Pascasius* sogar der Unmoral bezichtigte. Auf dessen Geheiß sollte sie in ein Bordell gebracht werden, was aber weder der Garde noch einer großen Zahl von Männern, die Ochsen einspannen ließen, gelang. *Lucia* konnte nicht von der Stelle bewegt werden. Schließlich wurde ihr ein Dolch in den Hals gestoßen, doch sie starb nicht, bevor Priester kamen und ihr die Kommunion spendeten.¹⁸²

Die Märtyrerin ist oft mit Augen auf einer Schüssel dargestellt. Dieses Motiv gehört zu einer späteren Ausgestaltung der Legende, die besagt, dass *Lucia* nach dem Verzicht ihres Besitzes auch den Heiratsantrag ihres Bräutigams zurückgewiesen habe, indem sie ihm ihre schönen Augen schickte, die sie sich selbst ausgerissen hatte.

In der *Sacra Conversazione* liegen ihre Augen auf einer Tafel. (Abb.44) Auf Grund der Bedeutung ihres Namens für „Licht“ wird sie als die *Heilige des Sehens* und die *Patronin des Lichts* und der Erleuchtung verehrt sowie um Hilfe bei Augenleiden und Blindheit angerufen.¹⁸³ Ihr Fest fällt auf den 13.Dezember.

Durch optisches Sehen zur geistigen Erkenntnis

Dass die Predellentafel des *Martyriums* die Aussage, *Lucia* gleichsam als Vertreterin der geistigen Erleuchtung zu sehen, verstärkt, sei vorweggenommen, wenn man auf die besonders enge Verbindung zur Figur in der Haupttafel verweist. *Lucia* hält dort die *Märtyrerpalme* wie eine Feder und indem sie damit auf ihre Augen zeigt, verstärkt sie die Botschaft, dass *optisches Sehen* als Form der Wahrnehmung überhöht werden könne durch *geistiges*, vor allem im Erkennen des geschriebenen Wortes der *Heiligen Schrift*. In dieser scheint der *hl. Franziskus*, der ihr gegenübersteht, zu meditieren.

Diese Verbindung erfährt noch zusätzlich eine Verstärkung durch den Blickkontakt, den die *hl. Lucia* mit dem *hl. Franziskus* aufnimmt. Die Botschaft wird schließlich durch die Inschriften der unteren Stufe bekräftigt. Welliver deutet das MISERERE MEI auf der rechten Seite des zentralen Bereichs als flehentliche Bitte von Blinden, die vor Christus um die Erlangung des Augenlichtes flehen (Matthäus 9, 27 – 31: „*Als Jesus weiterging, folgten ihm zwei Blinde und schrien: Hab Erbarmen mit uns, Sohn Davids!....*“) und das anschließende DATUM EST als Auftrag an die Apostel (Markus 4, 11 – 12: „*Da sagte er zu ihnen: Euch ist das Geheimnis des Reiches Gottes anvertraut; denen aber, die draußen sind, wird alles in Gleichnissen gesagt; denn sehen sollen sie, sehen, aber nicht erkennen....*“)¹⁸⁴

Bildstruktur in der Lucia-Tafel

Gemäß der Legende könnte man eine Szene mit vielen Protagonisten erwarten, wie sie eine Darstellung in der Art des Geertgen tot Sint Jans zeigt.¹⁸⁵ Domenico hingegen beschränkt das „*Bildpersonal*“ auf die *hl. Lucia*, den *Statthalter* und den *Schergen*.

Seine Bilderzählung führt in einen Gerichtshof, der im Hintergrund von einer bildparallelen, zinnenbekrönten Mauer, über der Zypressenwipfel gegen den Himmel stehen, begrenzt wird. Auf der linken Seite reicht ein perspektivisch verkürzter, torähnlicher Rundbogen als Teil einer weiterführenden Architektur bis zum Rand. Die rechte Seite zeigt, vom Rand überschritten, eine Art Balkon auf Säulen. In der Mitte einer schmalen Raumbühne befindet sich die Hauptprotagonistin, die *hl. Lucia*, die mit gefalteten Händen und nach oben gerichtetem Blick im Profil vor dem *Vollstrecker* des Todesurteils kniet. Dieser ist in

Schrittstellung ebenfalls im Profil gegeben und erzeugt durch die Stellung seiner Beine sowohl eine Verbindung mit der *Heiligen* als auch mit der Architektur als Ort des Richtspruchs. Seine rechte Hand stößt einen Dolch in den Nacken der Heiligen; die Expression dieser Handlung wird aber durch die Haltung seiner linken Hand¹⁸⁶ abgeschwächt, die im Gleichklang mit seiner Schrittstellung steht. Diese erzeugt - unterstützt durch den flatternden Wamsteil – einen tänzelnden Eindruck, sodass der von seiner rechten Hand ausgeführte Dolchstoß wenig physische Anstrengung verrät.¹⁸⁷

Die beiden Mittelfiguren in Profilstellung, deren Silhouetten gegen die kahle Mauer nur von der Linie einer umlaufenden Bank unterbrochen werden, zeigen fast graphisch klar wirkende Formen mit Ausnahme des gegen die hintere Säule flatternden Wamses des *Vollstreckers*, dessen Eindruck von Bewegung mit dem flatternden Tuch der *Mutter* im *Zenobiuswunder* vergleichbar ist. Überdies korrespondiert es in Farbe und Malduktus mit den Zypressenwipfeln und ist farblich ebenso mit der rechten Wand und der Kleidung des Präfekten *Pascasius* verklammert.

Die Schräghaltung des Oberkörpers in der Figur des Schergen scheint einen Nachklang in den Wipfeln zweier Zypressen zu finden und lenkt den Blick des Betrachters auf die zum Gebet erhobenen Unterarme der *Heiligen*, die abermals die Körperhaltung des *Vollstreckers* betonen, indem sie eine Parallele bilden.

Die Gestalt des *Präfekten* auf dem Balkon, der ohne Säulenbasen und –kapitelle gegeben ist und lediglich ein Gebälk als architektonische Ornamentik aufweist, wirkt im Vergleich mit den Hauptfiguren sehr klein. Wohl sieht darin das Motiv eines mittelalterlichen Bildvokabulars, das sich im Quattrocento noch erhalten haben dürfte.¹⁸⁸ Auch das so genannte *Radwunder der hl. Katharina aus San Clemente* (Abb.94) zeigt eine ähnliche Anwendung dieser Bildformel. Der Balkon als Ort für die Anordnung der Exekution weist auch einen verkleinerten Maßstab auf.

In Domenicos Tafel führt ein konsequenter Diagonalzug, der durch die Parallele des Gebälks zum Richtstab des Präfekten initiiert wird, zur Betonung der Erzählrichtung von links nach rechts.

Der Fluchtpunkt der Komposition im Dolch des Vollstreckers, dessen schwarzer Hut¹⁸⁹ die Bildstruktur zu stabilisieren scheint, manifestiert sich schließlich im schrägen Verlauf der Orthogonalen der Bodenlinie und des Gebälks im Torbogen der linken Seite sowie in der Längskante der Bank und im Balkongebälk, verstärkt durch den Richtstab. Mit diesem weist *Pascasius* eigentlich nicht auf den Dolch als Fokus der Aktion, sondern „berührt“ damit *Lucias* zum Gebet erhobene Hände. Der Blick der *Heiligen* ist auf den Torbogen gerichtet,

dessen Farbe in hellem Rotton – vielfach von Domenico angewendet – die Architektur mit dem Boden verbindet und schließlich *Lucia* durch ihr farbähnliches Obergewand gänzlich einzubetten scheint, was durch den Anflug eines gleichfarbigen Schattens noch verstärkt wird. Die Farbe Blau findet sich gegengleich in der Kleidung der beiden Hauptfiguren, scheint – durch eine Lichtquelle changierend – auch im Gewand des *Pascasius* auf und klingt schließlich – bereichert um einen zarten Grünton – in feinen Nuancen auf der bildparallelen Wand und in den ausschnittshaften Himmelszonen, die zwischen den Zypressen sichtbar bleiben, nach.

Domenicos Kompositionsschema im Vergleich

Wohl ist der Ansicht, dass Domenico einem Schema folgt, das sowohl den Vollstrecker der todbringenden Aktion als auch den Urteilsverkünder hinter seinem Opfer zeigt und im 14. Jahrhundert von Jacopo di Cione im *Martyrium des hl. Matthäus* (Abb.95) angewendet wurde. Auch in Gentile da Fabriano's *Martyrium des hl. Petrus Martyr* (Abb.96), einem Giebelbild aus dem Altarretabel der *Minori Osservanti in Val di Sasso*, das um 1400 entstanden ist, findet er das Motiv des Schergen.¹⁹⁰ Diese Darstellungen können allerdings nicht den „*Erzählweg*“ veranschaulichen, der im Martyriumsambiente bei Domenico durch den konsequenten Diagonalzug gegeben ist.

In Fra Angelico's *Triptychon des hl. Petrus Martyr* taucht dieses Motiv in einem Zwickel zwischen den Giebeln des Hauptbildes wieder auf, allerdings in der expressiven Drastik eines Hauptes, das vom Blut überströmt ist, mit dem der *Heilige* vor seinem Tod gleichsam seinen unerschütterlichen Glauben auf dem Boden dokumentiert.¹⁹¹

Bezüglich der Raumdarstellung in der *Lucia-Tafel* und der in ihr befindlichen Personen fällt im Vergleich mit den früheren Kompositionen zu allererst eine überzeugende Klarheit in Raum und Aktion auf. Domenico grenzt seinen Handlungsvorgang in einem engen Hof ein und projiziert die Silhouetten der Protagonisten auf die bildparallele Mauer.

Unter Domenicos Zeitgenossen findet sich bei Fra Angelico in zwei Predellen, in denen die *hll. Cosmas und Damian* mit ihren Brüdern verbrannt werden sollen, (Abb.97u.98) ebenso eine bildparallele Wand in ungebrochener Oberfläche, vor der die Personen agieren.¹⁹² Die Aktionsrichtung verläuft aber in diesen beiden Fällen vom Bildhintergrund bzw. vom oberen Bildrand über die Hauptgruppe und schließlich über die brennenden Schergen an den

Bildrändern direkt auf den Betrachter zu, während sich die Handlung in der *Lucia-Tafel* vor diesem linear ausbreitet und damit einen Zug zur Abstraktion anklingen lässt, der gleichsam den Eindruck der Transzendenz vorbereitet.

Gerade dieser Umstand beweist hier Domenicos Changieren zwischen Naturalismus und Transzendenz. Transzendenz offenbart sich subtil und ausgewogen zwischen perfekter Perspektive, in der die verkürzten Linien der Architekturteile sich mit solchen verbinden, die parallel zur Bildfläche verlaufen.¹⁹³

Piero della Francescas Geißelung

Was sich in Domenicos *Lucia-Tafel* bezüglich dieser eben erwähnten Verbindung vor dem Betrachter ausbreitet, wird nur wenige Jahre später Piero della Francesca in seiner *Geißelung* (Abb.81) zu einer diffizilen Kombination zweier Erzählhandlungen einsetzen, die eine doppelte Blickführung evozieren. Vor allem in der linken Bildhälfte, die die *Geißelung* im Haus des Pilatus zeigt, führt der Schrägverlauf der Linien in den Architekturteilen, der in Verbindung mit bildparallelen steht, zum Fluchtpunkt des biblischen Geschehens. Auch der zweite Ort, der einen Antiken- oder Zeitbezug des Malers vermuten lassen kann, steht vor allem durch den Verlauf der Dachkante mit dem ersten in Beziehung.¹⁹⁴

Belting stellt dazu fest, dass sowohl die Einheit von Zeit und Raum, die ein unumstößliches Credo der neuen Perspektive sei, aufgegeben, als auch das Verfahren der Bilderzählung, das Alberti stets gefordert habe, umgewidmet worden sei. Piero inszeniere sozusagen auf zwei Bühnen, wobei ein ambivalenter Reiz zwischen der *mathematischen Perspektive*, die in der Architektur ihre Anwendung findet, und der *narrativen* entstehe, die ein zweifaches Thema erzähle, gleichzeitig aber verrätseln würde. Bezüglich der Protagonisten manifestieren sich für Belting die drei unbekannten Figuren im Vordergrund als „drei menschliche Säulen“, die „ihre Plätze im Bild feierlich einnehmen“. Er sieht in Pieros Bildern die allgemeine Tendenz der Figuren, eine stumme aber nachdrückliche Präsenz zu vermitteln, was durchaus nachvollziehbar scheint.¹⁹⁵

Nun liegt die Bildaussage in der *Lucia-Tafel* wesentlich einfacher und klarer vor uns: Die *Heilige* scheint schon im Vollzug ihres Martyriums die diesseitige Welt verlassen zu haben und sich an der Pforte zu befinden, die den Beginn eines neuen Daseins verheißt.

Bezeichnenderweise führt ihr Schatten unmittelbar in diese Richtung. Die paradiesische Allusion bezüglich des Tores scheint hier abermals gegeben zu sein, wie sie bereits in der *Sacra Conversazione* angeklungen ist.

Lucia als Lichtgestalt

Kann *Lucia* an der Schwelle ihres Eintritts in ein geändertes Sein noch in einem anderen Zusammenhang gesehen werden?

Das Motiv der Pforte in Verbindung mit der Heiligen begegnet uns im 9.*Gesang*, der das Vorpurgatorium in Dante Alighieris *Göttlicher Komödie* abschließt. Im Morgentraum wird der Dichter von *Lucia* zur Pforte des Purgatoriums emporgetragen:

*Im Morgengrauen, das dem Tag vorangeht,
Als deine Seele noch im Schlaf gelegen
Auf Blumen, die die Wiese drunten schmücken,
Kam eine Frau und sprach: „Ich bin Lucia;
Laßt mich den Schlafenden von dannen tragen,
So wird ich ihn auf seinem Weg erleichtern.“
Sordell verblieb, und jene edlen Schatten.
Sie hob dich auf, und als der Tag erstrahlte,
Stieg sie empor, und ich auf ihren Spuren.
Hier legte sie dich nieder, und noch zeigten
Mir ihre schönen Augen diese Pforte;
Dann war sie mit dem Traum zugleich entschwunden.¹⁹⁶*

Lucia setzt diese Handlung, „als der Tag erstrahlte“, was also Licht bedeutet und somit als Synonym für ihren Namen gesehen werden kann. Hier verkörpert die Pforte, zu der *Lucia* den Dichter bringt, die Schwelle zu einem Läuterungsprozess, der seinen Endpunkt in der unmittelbaren Gottesanschauung findet und der im Vorfeld für den Dichter mit einer außerordentlichen *Lichterfahrung* beginnt.¹⁹⁷

Lucias „schöne Augen“ werden angesprochen, auf die sie Domenico in der *Sacra Conversazione* des *Lucia-Altars* mit einer Feder verweisen lässt, sodass sich die Aussage verstärkt, optisches Sehen führe in seiner Vollendung zu geistiger Erkenntnis.

Martyriumsdarstellungen bei Masaccio

Vergleicht man Masaccios Predellentafel des *Pisa-Altars*, die die *Enthauptung des hl. Johannes* darstellt (Abb.99), so zeigen sich durchaus Parallelen zwischen dem Soldaten, der den Kopf des *Täufers* niederdrückt, und dem *Vollstrecker* in der *Lucia-Tafel*, die im Rhythmus des entschlossenen Schrittes sowie in der Armhaltung zu erkennen sind, wenngleich der *Scherge* im *Lucia-Martyrium* – vielleicht bedingt durch die helle Farbigkeit und die kaum sichtbare Waffe – schwereloser wirkt als Masaccios Figur.

Das Geschehen, das nahe an den vorderen Bildrand gedrängt wird, ist an Drastik kaum zu überbieten. Die Protagonisten auf der rechten Seite werden von massiven Felsformationen, die übergangslos die Raumbühne abschließen, hinterfangen. Das Haupt des *Täufers*, dessen Gesicht wie das des Scharfrichters dem Betrachter verborgen bleibt, erscheint vor einem roten Schild und wirkt wie eingeklemmt zwischen einer Lanze und dem Arm des Soldaten. Der *Urteilsverkünder*, der ähnlich den Hauptprotagonisten in der *Lucia-Tafel* gegen die Mauer der Architektur projiziert scheint, richtet seinen ausgestreckten Arm auf den Nacken des *Täufers*, in dem sich auch die Blicke der drei Helfer treffen. Man spürt förmlich die Spannung, die die ausholende Geste des Scharfrichters erzeugt, der nichts vom tänzelnden Herannahen des *Vollstreckers* an sein Opfer in der *Lucia-Tafel* besitzt, sondern mit kraftvoller Bewegung – sichtbar durch den wehenden Stoff seines Obergewandes – sich anschickt, die Enthauptung mit dem Schwert zu vollziehen.

Der *Vollstrecker* in der *Lucia-Tafel* wirkt hingegen nur durch sein flatterndes Wamsteil „belebt“, da die Geste seiner linken Hand gleichsam seinen Schritt zu verzögern scheint.

Die raumgreifende Pose des Scharfrichters bei Masaccio bildet aber auch einen deutlichen Gegensatz zum Kommandanten und den übrigen Personen und wird durch die Andersfarbigkeit seiner Kleidung innerhalb des vorherrschenden „Rot – Blau – Klangs“ zum Motor der Dramatik.

Im Martyrium *des hl. Petrus* (Abb.8) trifft man abermals auf einen engen Bildraum, der durch die Architektur der beiden Meten,¹⁹⁸ die von den Bildrändern überschritten werden, entsteht und deren seitlicher Verlauf in den gestreckten Beinen des *hl. Petrus* eine Parallele findet, wodurch der übergroße Druck auf den Kopf des *Heiligen* für den Betrachter fast spürbar wird. Die Raumbühne, die eine bildparallele Mauer mit einer schwarzen Mittelöffnung nach hinten abschließt, wird durch die Schilde der Soldaten am rechten Bildrand hermetisch abgeriegelt.

Während das Geschehen in der *Johannestafel* seinen Ausgang von der Repoussoirfigur ins Innere des Bildes nimmt, zeigt sich der Handlungsverlauf in der *Petrustafel* gerade umgekehrt. Gesichtslose Schergen in starker Verkürzung scheinen mit ihren Köpfen beinahe in den Betrachtterraum vorzudringen, während sie die Arme des *Apostels* ans Kreuz nageln. Dabei manifestiert sich im Ambiente des bereits bekannten „Rot – Blau – Kontrasts“ eine gegensätzliche Symmetrie in den beiden Figuren, die durch die zeitverschobenen Phasen der Annagelung entsteht. Der gebückt stehende Scherge setzt den Nagel erst ans Holz, während der auf einem Bein Kniende bereits den letzten Schlag getätigt zu haben scheint.

Für Lacher steht eher die Expressivität, die Masaccio hier zeigt, als die Präzisierung des Handlungsverlaufes im Vordergrund. Er sieht die Stärke des Malers bezüglich der Narration vielmehr in der Struktur als in der Erfindung eines Stoffes, hält aber die Bildstruktur, die in Masaccios beiden Tafeln einen eng begrenzten Handlungsraum zeigt, mit derjenigen im *Lucia-Martyrium* vergleichbar.

Während Masaccio aber effektvolle Eindringlichkeit vor die Augen des Betrachters stellt, bedient sich Domenico Veneziano gerade im *Lucia-Martyrium* „leiser Töne“, deren verhaltener Eindruck nicht zuletzt durch die geringe Zahl der Protagonisten entstehen dürfte. Er setzt jedoch subtile Mittel ein, um die Verbindung von naturalistischem Ablauf der Handlung und transzendtem Gehalt derselben zu vereinigen und in den Dienst der Erzählung zu stellen.

Ihre zum Gebet erhobenen Hände, auf die eigentlich der Richtstab des *Präfekten* weist, kennzeichnen *Lucia* als ausübende Christin, weswegen sie ihren Märtyrertod auf sich nimmt. Lacher sieht in diesem Motiv, das Domenico einsetzt, ebenso das Prinzip des Martyriums im Allgemeinen. Den eigenartigen Gegensatz zwischen der statischen Haltung der *Heiligen* und der leicht tänzelnden Bewegung des *Vollstreckers* deutet er als eine Anspielung auf die

ambivalenten Verhältnisse von Statik und Dynamik, die auch in der Legende der *hl. Lucia* bestünden.¹⁹⁹

Ausgewogenheit in höchster Form

In Anspielung auf die früher erwähnte Dissonanz zur *Zenobiustafel* findet sich hingegen im *Lucia-Martyrium* die visuelle Demonstration einer äußerst harmonischen Verbindung von Inhalt und Form in hoher Perfektion. Das Handlungsmotiv ist für den Betrachter eindeutig „lesbar“ und in unmittelbare Nähe, gleichsam vor seine Augen projiziert. Die Zahl der Protagonisten verdeutlicht in ihrer Reduzierung die Aussage und macht durch entsprechende Gesten den Handlungsverlauf erkennbar. Dieser geschieht zwischen statischen Architekturelementen, erfährt aber durch die Bewegung des Gewandes und des Laubwerks der Baumwipfel einen reizvollen Kontrapunkt. Eine Steigerung der Bildharmonie ist nicht zuletzt durch den feinen Komplementärkontrast der hellroten Farbe in Verbindung mit dem erdigen Grünton gegeben, der das Bild dominiert und dem sich die wenigen anderen Farben unterordnen. All diese erwähnten Umstände sind es doch, die Alberti als Merkmale eines vollkommenen Bildes fordert.

Wenn Lessing in seinem *Laokoon* behauptet, dass sich Malerei und Bildhauerei nur im Raum entfalten könnten und die Zeit als Kategorie nur der Dichtung und der Musik vorbehalten seien, der Malerei aber versagt bliebe,²⁰⁰ so kann gerade im *Lucia-Martyrium* von einer gewissen Zeithaltigkeit im Bezug auf die Hauptprotagonistin gesprochen werden, die durch Domenicos Art der Darstellung im Begriff ist, in die Zeitlosigkeit der Unendlichkeit einzugehen. Würde dieser Umstand keine Zeitdimension bedeuten, so stellte sich die Frage: Welcher wäre der von Lessing so oft genannte „*fruchtbare*“ oder „*fruchtbarste Moment*“ des Geschehens? Liegt er im Richtstab des *Pascasius*, im Dolch des *Schergen*, im Blick der *Heiligen* oder in ihren zum Gebet erhobenen Händen?

Ich finde, dass gerade die ungemein ansprechende Farbe, der sowohl die Torarchitektur als auch das vom Licht changierende Gewand der *Heiligen* und der Boden unter ihr angehören, die Allusion des Tores als den Beginn eines gewandeltes Lebens nach dem erlittenen Martyrium verdeutlicht. Der Gedanke, dass dieses für *Lucia* die unabdingbare Voraussetzung

für ihren Eintritt in den paradiesischen Zustand sein müsse, tritt meiner Meinung nach verbildlicht in der Verbindung ihres Gewandsaumes mit dem rechten Fuß des *Schergen* auf, der mit der *Märtyrerin* eine Einheit bildet, so wie der tote *Knabe* in der *Zenobiustafel* mit dem *Heiligen*. Im Hinblick auf den realen Vorgang des tödlichen Dolchstoßes könnte die Aussage lauten: Der Verlust des Lebens um des Glaubens willen bedeutet unauslöschliches Sein.

Gerade diese Botschaft, die Domenico mit großer Subtilität ins Bild webt, überrascht immer mehr, je öfter man es betrachtet. Steht anfänglich der Kontrast von Fläche und Raum – ich habe an früherer Stelle von einem Markenzeichen des Künstlers gesprochen – im Vordergrund, so zeigt sich allmählich ein kontrapunktisches Spiel zwischen formaler Realität und transzendtem Gehalt.

Der Lucia-Altar in seiner Gesamtheit

Fasst man die Spezifika dieses Werkes, das leider nicht mehr in seiner Zusammenschau betrachtet werden kann, zusammen, so lässt sich feststellen, dass Domenico Veneziano gleichsam alle Register gezogen hat, um dem Betrachter optische Phänomene vor Augen zu führen.

Figuren in Gewändern, die einen hohen Grad an Stofflichkeit spüren lassen, finden ihren Platz in Architekturen von ausgewogener Harmonie. Blicke führen entlang perspektivischer Häuserfluchten in die Tiefe und durchmessen den Weg bis zur Pforte eines paradiesischen Gartens. Baumwipfel und Strauchwerk leuchten in schroffen Steinlandschaften auf und überragen Zinnen und Mauerwerk. Atmosphärische Himmel betonen die lyrische Grundstimmung in den Berglandschaften, hereinflutendes Sonnenlicht schafft zarte Unterschiede in den Farbnuancen der *Sacra Conversazione* und der sie umgebenden Architektur.

Der Stellenwert, der der Raumgestaltung in der Haupttafel zukommt, erfährt eine entscheidende Weiterentwicklung, in der Art, dass das Ambiente um die Figuren nicht mehr auf eine schmale Bühne und eine abschließende Wand beschränkt bleibt, sondern diesen Raum zur Verfügung stellt, der sie zwar isoliert, durch eine differenzierte Verkörperung des Aussagegehalts aber gleichzeitig verbindet. Domenicos Figurenkomposition in der *Sacra Conversazione* entfernt sich damit erheblich von einer schematischen Tiefenstaffelung, wie sie bei Fra Angelico anzutreffen ist.

Was Domenico vor den Augen des Betrachters ausbreitet, kann als Demonstration visueller Vielfalt in all ihren Bereichen verstanden werden.

Die Aussage des Altares erscheint aber dadurch verstärkt, dass in gleichem Maße Phänomene der geistigen Wahrnehmung transportiert werden. Diese klingen erstmals in Figuren der Haupttafel an – man erinnere sich an Gesten und Blicke zwischen der *hl. Lucia* und dem *hl. Franziskus* sowie dem *Christuskind* und dem *hl. Johannes* - und werden überdeutlich in den Darstellungen der Predellen, die Ausnahmezustände - von Mystifikation bis Verklärung im Martyrium – aufzeigen. Wie diese beiden Altarbereiche miteinander „verklammert“ sind, geschieht auf sehr subtile und einfühlsame Weise, in der immer die enge Beziehung zwischen dem Geschehen in der Predella und der jeweiligen Figur in der *Sacra Conversazione* klar vor Augen steht.

Dieser Umstand konnte in keinem der gezeigten Vergleichsbeispiele, die im zeitlichen und räumlichen Umfeld Domenicos entstanden sind, so deutlich festgestellt werden.

Conclusio

Im Verlauf meiner Arbeit, in der ich mich innerhalb des spärlich erhaltenen Œuvre Domenico Venezianos mit dem Aufzeigen narrativer Strukturen im *Berliner Tondo* und im *Lucia-Altar* beschäftigt habe, will ich nach Vergleichen mit ähnlichen Formgelegenheiten versuchen, Domenico, den Christiansen als den rätselhaftesten, um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Florenz tätigen Maler bezeichnet, in seiner Bedeutung bezüglich der Bildaussage in Verbindung mit besonderen stilistischen Qualitäten in den Kontext der Florentiner Frührenaissance zu stellen.

Auffälligerweise fehlt Domenicos Name, der in Signaturen – wie im *Lucia-Altar* – „*de Venetiis*“ lautet, in Cristoforo Landinos Liste berühmter Künstler und Vasari nennt ihn immer in Verbindung mit Andrea del Castagno.

Im *Berliner Tondo* aus den späten 30er –Jahren, der die *Anbetung der Könige* darstellt, zeigt Domenico im Anschluss an einen bildparallelen Figurenblock eine Hintergrundszenerie, die nur aus der Kenntnis der niederländischen Malerei bzw. von Miniaturen in Stundenbüchern erklärbar wird. Mit Ausnahme des Mittelgrundes, der durch eingeschobene Figuren verdeckt ist, präsentiert sich hier durch die Farbperspektive eine fernsichtige Landschaft, die in einen atmosphärischen Himmel übergeht und innerhalb der zeitgleichen Florentiner Kunst mit

Sicherheit eine singuläre Stellung einnimmt. Bereits in Anbetracht des *Tondo* scheint es mir wichtig, darauf hinzuweisen, wie sehr Domenico die rein optische Wiedergabe einer Landschaft für die Erzählung nützt, sodass diese Darstellung, die fast ein Jahrzehnt vor dem *Lucia-Altar* entstanden ist, gleichsam als Prolog gesehen werden könnte, dem im Altarwerk sowohl optische als auch übersinnliche Qualitäten des Sehens in hoher Perfektion folgen werden.

Was Domenico um das christologische Motiv der Epiphanie rankt, steht vermutlich im Zusammenhang mit dem Konzil von Florenz von 1439 und der Stellung des Hauses Medici, deren prominente Vertreter möglicherweise portraithaft in den Tross der Könige eingefügt erscheinen.

Domenicos Figurenstil sowohl im *Tondo* als auch in der *Sacra Conversazione* und den Predellen zeigen weder eine scharfe Konturierung noch den Ansatz einer plastischen Modellierung von innen, sondern eine weich fließende Verbindung von Licht- und Schattenzonen, die den malerischen Effekt verstärkt. Degenhart hat an Zeichnungen, die mit ziemlicher Sicherheit Domenico Veneziano zuzuschreiben sind, ähnliche stilistische Phänomene im graphischen Bereich festgestellt und sieht in dessen Zeichnungen – so wie in seiner Malerei – eine Verbindung von venezianischen Farb-, Licht- und Schattenvorstellungen mit Florentiner Ansatz im Aufbau der Figuren. (Abb.100 u.101) Die Gewandfiguren in den Zeichnungen können mit dem knienden König und der Madonna im *Tondo* bezüglich des malerischen Effekts verglichen werden.²⁰¹

Wurde anfangs von mir das Changieren zwischen Fläche und Raum als besonderes Markenzeichen Domenicos angesehen, so lässt sich letztlich feststellen, dass dieses Phänomen auch an Werken Fra Angelicos, Filippo Lippis und Piero della Francescas gezeigt werden konnte und eine Verbindung von stilistischen Relikten einer gotischen Formsprache mit den beginnenden Standards der Frührenaissance verkörpert.

Was Domenicos *Lucia-Altar* in hohem Maß von Fra Angelicos Tafeln unterscheidet, ist seine völlig andere Art des Farbverständnisses in Verbindung mit der Funktion des Lichts, das hier seinen Eigenwert gewinnt. Dieses kann vor allem in der Haupttafel, die von Luft und einfallendem Sonnenlicht erfüllt ist, fast spürbar erlebt werden. Innerhalb der Farben, die sehr aufgehellert erscheinen, ist ein zarter Komplementärkontrast von Rot- und Grüntönen bildbestimmend und erzeugt durch die vielfältigen Changierungen einen ausgewogenen und harmonischen Gesamteindruck. Durch einzelne markante Farbpunkte, zu denen auch Anteile in Schwarz zählen, breitet sich dieser auch über die Predellentafeln aus.

Ich habe bereits aufgezeigt, wie sehr gerade die Farbe als Lichtträger in den Darstellungen der *Stigmatisation* und der *Berufung* ebenso als Handlungsträger zum Einsatz kommt.

Zur Bildstruktur in der *Verkündigung* konnte festgestellt werden, dass ihre Lösungsart bezüglich der perspektivischen Architektur und der Tiefenflucht – in Erinnerung an eine Darstellung von Masaccio – Domenico auch dazu gedient haben mag, darin ein Bild für die Makellosigkeit der Jungfrau Maria zu geben.

Im *Zenobiuswunder* kommen trotz des reichhaltigsten Figurenprogramms innerhalb der Predellentafeln – verglichen mit zwei gleichnamigen *Wunderdarstellungen* des Benozzo Gozzoli – die Personen sparsamer zum Einsatz und das Geschehen in den flächig wirkenden Gruppen beschränkt sich auf wenige Akteure. Der Schmerz über den Tod eines Kindes manifestiert sich hier in verschiedenen Facetten und Formen der Intensität; die Darstellung der Protagonisten lässt aber doch einiges Rätselhafte offen. Dass überdies die perspektivischen Häuserfronten einer Stadtarchitektur den Ort der stärksten Emotion zu einem ausweglosen einengen, steigert die Expression ungemein.

Eine besondere Form der Vollendung beansprucht aber zu recht die letzte Predellentafel des *Lucia-Altars*. In den *Martyriumsdarstellungen* des Fra Angelico – im Besonderen *die hll. Cosmas und Damian* betreffend – herrscht eine große Betriebsamkeit unter den Protagonisten, die sich durch raumgreifende Gesten - teils vom Zentrum weg in Richtung des Betrachters, teils von den Rändern zur Bildmitte – manifestiert. Im Vordergrund steht die Wiedergabe optisch wahrnehmbarer Handlungen, die sich oft vor bildparallelen Wänden zutragen. Die Dramatik, die sich in diesen Szenen zeigt, lässt einen eigentlich ein wunderbares Phänomen, wie die Unverwundbarkeit der Heiligen durch das Feuer, leicht übersehen.

Ganz anders erzählt Domenico. Die bildparallele Wand, die im *Lucia-Martyrium* zum Einsatz kommt, schafft Klarheit in der Aktionsfolge des Geschehens, das mit dem Richtstab des Präfekten *Pascasius* beginnt, sich über den zum Dolchstoß gestreckten Arm des *Schergen* fortsetzt und schließlich Blick und Gebetsgeste der *Heiligen* zum Tor emporträgt. Gerade dieses halte ich für den entscheidenden Bildteil, da es im Hinblick auf seinen symbolischen Aussagegehalt die Transzendenz eines „Schwellenzustandes“ evoziert und sozusagen im Stande ist, den naturalistischen Gehalt der Erzählung auf die von mir schon zu einem früheren Zeitpunkt angesprochene maßvolle Ausgewogenheit und Verhaltenheit zu reduzieren. Das bedeutungsstarke Motiv der Pforte oder des Tores bietet sogar den Anreiz, die Erzählung von diesem Punkt aus rückwirkend „aufrollen“ zu lassen.

Domenico Veneziano hat gerade mit der Tafel des *Lucia-Martyriums* innerhalb des gesamten Altarwerks ein Beispiel von ungeheurer Subtilität der Bildaussage gegeben. Vergleichbares findet sich kaum im zeitlichen und räumlichen Umfeld.

Anmerkungen

¹ Vasari (Vita des Andrea del Castagno und des Domenico Veneziano von 1568) in Wohl 1980, S. 355: Vasari zeichnet in der positiven Charakteristik Domenicos einen starken Gegensatz zu Andrea del Castagno.

² Zur Biographie Domenicos siehe Wohl 1980, S. 7 ff.; zur künstlerischen Entwicklung desselben S. 64ff. - Die Annahme Wohls, dass Domenico seine Ausbildung in der Werkstatt des Gentile da Fabriano, zu der auch Pisanello und Jacopo Bellini gehörten, wird auch von Pudelko vertreten. / Vgl. Pudelko 1934, S. 155 u. 193. Dazu siehe auch Lacher 2005, S. 240. / Jacobsen 2001, S. 280 f. findet außer stilistischen Bezügen zu Gentile einen Aufenthalt Domenicos in Florenz in den 1420er Jahren durch nichts belegt. / Boskovits schließt eine Ausbildung Domenicos in Venedig oder Padua im Zusammenhang mit Giovanni d'Alemania nicht aus.- Dazu Boskovits 2003, S. 240. / Vgl. auch Christiansen 2005, S. 288 f.

³ In Wohl 1980, S. 340. / Pudelko weist darauf hin, dass Domenico im Brief an Piero de'Medici bei dessen Bruder Cosimo, den er vermutlich während dessen Verbannung in Venedig kennen gelernt hatte, um Fürsprache bittet.- Siehe Pudelko 1934, S. 197.

⁴ Christiansens Aussage, Domenicos Kunst sei „florentinisch“ und zeige keinen venezianischen Charakter, wird noch kritisch zu hinterfragen sein.- Vgl. dazu Christiansen 2005, S. 288.

⁵ Eine Zusammenarbeit zwischen Piero della Francesca und Domenico Veneziano ist nachweislich 1439 in den Chorfresken der Florentiner Kirche Sant'Egidio gegeben, die leider nicht mehr erhalten sind. / Siehe Laskowski 2007, S. 6 ff. / Dazu auch Wohl 1980, S. 17 f. - Bezüglich einer weiteren Zusammenarbeit beider Maler im Sommer 1447 siehe Wohl 1980, S. 20 f.

⁶ Domenico Veneziano, Domenico di Bartolomeo genannt / Venedig um 1410 geb. / Florenz 1461 gest. / Thronende Maria mit Kind zwischen hl. Franziskus, Johannes dem Täufer, Zenobius und Lucia / Tempera auf Holz, 209 x 216 cm / Signiert: OPUS DOMINICI DE VENETIIS HO MATER DEI MISERERE MEI...DATUM EST / Uffizien, Galerie; Inv.1890: Nr. 884. in: Rizzo 1994, S. 72. - Die gemalte Architektur, die an allen Seiten von grauen Streifen unterschiedlicher Breite umgeben ist, nimmt eine Fläche von 198 x 207 cm ein. - Siehe Wohl 1980, S. 123.

⁷ Hl. Franziskus empfängt die Stigmata / Tempera auf Pappelholz / 26,7 x 30,5 cm / Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection K 278 und Die Berufung des hl. Johannes des Täufer / Tempera auf Pappelholz / 28,3 x 32,4 cm / Kress Collection K 1331. Siehe Wohl 1980, S. 127 – 129. / Vgl. auch Boskovits 2003, S. 241.

⁸ Verkündigung / Tempera auf Pappelholz / 27,3 x 54 cm (Gemalte Architektur 26,5 cm, neutraler Bodenstreifen von 0,8cm; Tafel auf der linken Seite um ca. 6,3 cm beschnitten) / Cambridge, Fitzwilliam Museum Nr.1106 und Zenobiuswunder / Tempera auf Pappelholz / 28,6 x 32,5 cm / Fitzwilliam Museum Nr. 1107. - Siehe Wohl 1980, S. 130 f.

⁹ Martyrium der hl. Lucia / Tempera auf Pappelholz / 25 x 28,5 cm (Tafel wurde oben um mehr als 3cm und am rechten Rand um fast 4 cm beschnitten) / Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Nr. 64. Siehe Wohl 1980, S. 132. Vgl. auch Lacher 2005, S. 239.

¹⁰ Vasari, Erste Ausgabe der Viten von 1550, Vita des Peselli (Ricci, 1927, S. 129.) Vgl. auch Wohl 1980, S. 123. / Dazu auch Pudelko 1934, S. 145 f, Anm. 1 und Boskovits 2003, S. 249, Anm. 23.

¹¹ Vasari, Zweite Ausgabe der Viten von 1568, Vita des Domenico Veneziano und des Andrea del Castagno (Frey 1922) in Wohl 1980, S.358. / Siehe auch Boskovits 2003, S. 249, Anm. 24.

¹² Rumohr in J. v. Schlosser, 1920, S. 387.

¹³ Die äußeren Tafeln zu beiden Seiten sind von gemalten Rahmen umgeben, deren Leisten perspektivisch erscheinen; nur in der Berufung des Johannes und im Zenobiuswunder sind sie intakt erhalten geblieben. Das Mittelstück war rahmenlos. Zur genauen Forschungslage und deren Erhaltungszustand siehe Wohl 1980, S. 123 – 132.

¹⁴ Wohl 1980, S. 130 f.

- ¹⁵ Wohl 1980, S. 131.
- ¹⁶ Wohl 1980, S. 128 f.
- ¹⁷ Wohl 1980, S. 132.
- ¹⁸ Wohl 1980, S. 125. Siehe auch Pudelko 1934, S. 145 f.
- ¹⁹ Christiansen 2005, S.
- ²⁰ Wohl 1980, S. 124.
- ²¹ Boskovits 2003, S. 244 ff.
- ²² Zur Datierung des Lucia-Altars siehe Pudelko 1934, S. 164. / Wohl 1980, S.126. / Rizzo 1994, S.72. Boskovits 2003, S. 246. / Wundram 2004, S. 231. / Christiansen 2005, S. 288. / Lacher 2005, S. 240.
- ²³ Pudelko verweist im Zusammenhang mit Domenicos Haupttafel des Lucia-Altars besonders auf dessen entscheidenden Beitrag zur Entwicklung der Sacra Conversazione. Siehe Pudelko 1934, S. 195 ff.
- ²⁴ Wohl zeigt, dass ein Zusammenhang zwischen der Größe der Figuren und dem Modul des Gradnetzes besteht, wie es Alberti als ideal für die Komposition vorschlägt. Siehe Wohl 1980, S. 40 f. / Alberti 2002, Della Pittura, 19 (S. 93)
- ²⁵ Alberti 2002, I.Buch, 7 (S. 75 f.)
- ²⁶ Arasse 2006, S. 72 f.
- ²⁷ Pudelko vermisst den harmonischen Gesamtton, der durch die Reinigung von 1862 verloren gegangen sei. Die Farben würden teilweise hart und kreidig wirken und in starkem Kontrast zu denen der Predella stehen. Pudelko 1934, S. 148.
- ²⁸ Ein intensives Zinnoberrot tritt in den Altartafeln des Fra Angelico häufig auf.
- ²⁹ So erscheint der gleiche Farbton beispielsweise in Kleid und Schuh Mariens in der Verkündigung und im Buch der Franziskustafel.
- ³⁰ Pudelko vergleicht die Gestalt des hl. Zenobius mit Donatellos Figur des hl. Ludwig von Toulouse, unterstreicht aber Domenicos Ansatz, die plastische Anregung ins Malerische übersetzt zu haben. - Pudelko 1934, S. 150 f. / Wenn Wohls Annahme, dass Domenico 1432 Rom verlassen hat und nach Florenz gekommen sei, zutrifft, so ist angesichts der Dominanz der Skulptur in der ersten Hälfte des Quattrocento eine Inspiration in Domenicos Malerei durch Skulpturen und Reliefs Donatellos möglich. Dieser schuf die so genannte Cavalcanti – Verkündigung in Santa Croce, wo Domenico 20 Jahre später das Fresko mit den hll. Franziskus und Johannes malte. - Dazu: Wohl 1980, S. 12 ff.
- ³¹ Pudelko 1934, S. 152.
- ³² Wohl 1980, S. 34.
- ³³ Pudelko 1934, S. 151. / Wohl 1980, S. 11. / Boskovits 2003, S.240. / Christiansen 2005, S. 288.
- ³⁴ Im Annalena –Altar vermutet Bartz das früheste Altarbild der Frührenaissance, bei dem die Spitzbogenfelder zugunsten eines rechteckigen Bildfeldes aufgegeben werden. Bartz 2007, S. 34 / Obergruber – Boerner 2003, S. 39. sieht in ihr die erste Altartafel der Renaissance die den Typus der „Sacra Conversazione“ ausbildet. / Zu Herkunft und Datierung der Tafel vgl. auch Spike 1997, S. 38 f.
- ³⁵ Obergruber – Boerner 2003, S. 42 f.
- ³⁶ Zur genaueren Ikonographie der Predellen siehe Obergruber-Boerner 2003, S. 46 ff.

- ³⁷ Bartz 2007, S. 40. - Zur Pala von San Marco im Zusammenhang mit dem Wiederaufbau des Klosters San Marco siehe S. 34 – 43. / Vgl. auch Spike 1997, S. 50 ff und S. 124 – 128.
- ³⁸ Bartz 2007, S. 40. / Spike 1997, S. 52.
- ³⁹ Bartz 2007, S. 40 erkennt im orientalischen Teppich einen „Bachtiar“ aus Persien. / Spike 1997, S. 124.
- ⁴⁰ Obergruber-Boerner 2003, S. 52.
- ⁴¹ Bartz 2007, S. 40.
- ⁴² Vgl. Anm. 24. / Spike 1997, S. 53.
- ⁴³ Wohl 1980, S. 40 f.
- ⁴⁴ Obergruber-Boerner 2003, S. 55. / Aurenhammer 2004, S. 292 verwendet im Zusammenhang mit der von Alberti gewünschten Figur, die die Aufmerksamkeit des Betrachters erwecken soll, den Terminus „Affektbrücke“. Siehe dazu auch Patz 1986, S. 284.
- ⁴⁵ Obergruber-Boerner 2003, S. 50. / Spike 1997, S.124 meint, der Text sei mit Absicht ins Bild genommen worden, um die heiliggesprochenen Ärzte Cosmas und Damian in den Rang der Apostel zu erheben.
- ⁴⁶ Obergruber-Boerner 2003, S. 54.
- ⁴⁷ Hood 1993, S. 110 und 112 sieht den Ursprung der Metapher in „De providentia Dei“ der hl. Katharina von Siena.
- ⁴⁸ Obergruber-Boerner 2003, S. 59.
- ⁴⁹ LCI, Bd. 3, S.352.
- ⁵⁰ Rizzo 1994, S. 74. / Obergruber- Boerner 2003, S.100.
- ⁵¹ Obergruber-Boerner 2003, S. 102.
- ⁵² Obergruber-Boerner 2003, S. 106 sieht im Zusammenhang mit dem hl. Franziskus in dieser Aussage eine mögliche Anspielung auf eine Wiedererrichtung einer verfallenen Kirche nahe dem Ort Assisi, was als Aufforderung an die Novizen gelten könnte.
- ⁵³ Darstellungen in den Predellen. Die Stigmatisation des hl. Franziskus / Das Martyrium von Cosmas und Damian / Die Anbetung des Kindes / Die Wunderheilung des Diakons Justinian / Antonius von Padua und das Herz des Wucherers / Stigmatisation des hl. Franziskus und Antonius von Padua: Louvre, Paris, Inv. 1814 Nr. 418; die übrigen drei Szenen: Uffizien, Inv. 1890 Nr. 8355.
- ⁵⁴ Laskowski 2007, S. 90; sowie S. 96 – 103.
- ⁵⁵ Das Werk befindet sich zur Gänze in der Galleria Nazionale dell’Umbria in Perugia.
- ⁵⁶ Wohl 1980, S. 17 f. / Vgl. auch Laskowski 2007, S. 6 ff.
- ⁵⁷ Laskowski 2003, S. 83 – 85.
- ⁵⁸ Laskowski 2003, S. 99.
- ⁵⁹ Vgl. Pudelko und Wohl in Anm. 3.
- ⁶⁰ Wohl 1980, S. 11 ff. ist der Auffassung, dass in Domenicos Carnesecchi Tabernakel durchaus die Einflüsse des „Florentiner Trends“ bezüglich Form und Design zu erkennen seien, die sich an Masaccio und Masolino orientieren. / Pudelko 1934, S. 191 f. erwägt durch ähnliche Züge stilistischer Art eine Berührung Domenicos

mit Werken des Domenico di Bartolo. Bezüglich der Einflüsse Masaccios merkt er aber an, dass Domenico nicht dessen „Farbplastik“ fortsetze, sondern die Farbe als Ausdruck des Stofflichen bzw. als Lichtträger einsetze.

⁶¹ Wohl 1980, S. 7.

⁶² Boskovits 2003, S. 240.

⁶³ Wohl 1980, S. 22. / Boskovits 2003, S. 240.

⁶⁴ Wohl 1980, S. 75 f. / Zur so genannten Kress Madonna siehe Pudelko 1934, S. 165 f.

⁶⁵ Belting 1983, S. 156 ff. sieht in der Berliner Kreuzigung eine andere Art der Verbindung zwischen Landschaft und Figuren, weil erstere nicht mehr für die Erzählung benötigt wird. Der Blick auf die Hauptfiguren hat sich daher verändert und konfrontiert den Betrachter mit großer Eindringlichkeit. Die Proportion der Figuren lässt sie bis in die obere Bildhälfte reichen; die Artikulation ihrer Körper in den sie bedeckenden Gewandmassen macht ihre Präsenz deutlich. Nun ist für Belting der Schmerz, der von beiden Figuren ausgeht und Bewegung schafft, das letzte Relikt eines erzählerischen Moments, das an die abgeschlossene Handlung erinnert. Die Darstellung verkörpert für Belting ein Stadium in der Entwicklung zu einem neuen Tafelbild.

⁶⁶ Alberti 2002, II. Buch, 42 (S. 133 f.)

⁶⁷ Wohl 1980, S. 41 f.

⁶⁸ Der stilisierte Birnenzweig auf dem Pluviale des hl. Zenobius soll die Auferstehung symbolisieren. Wohl 1980, S. 42. / Vgl. LCI, Bd. 8, S. 640.

⁶⁹ Zur Biographie des hl. Bonaventura von Bagnoreggio: LCI, Bd. 5, S. 420 ff.

⁷⁰ Clasen, 1962, S. 367.

⁷¹ Durch die Geste des Gefährten in Domenicos Franziskustafel kann sowohl dessen Erkenntnis des göttlichen Einwirkens auf den Heiligen gemeint sein als auch der Umstand des Geblendetseins durch das göttliche Licht. Dadurch würde bereits in diesem Motiv eine Verbindung von Naturgesetz und mystischer Erfahrung anklingen. Vgl. dazu Marzik 2000, S. 545 ff.

⁷² Vgl. Wohl in Anm. 3.

⁷³ Laut Aufzeichnungen des hl. Bonaventura bat Franziskus seinen Gefährten, das Evangelienbuch aufzuschlagen. Bei dreimaliger Durchführung dieser Handlung erschien stets die Leidensgeschichte Jesu. - Vgl. dazu Clasen 1962, S.366.

⁷⁴ Clasen, 1962, S. 9 f.

⁷⁵ Pudelko 1934, S. 155 spricht vom Nachklang eines Frühlingsmorgens im Gebirge.

⁷⁶ Clasen 1962, S. 367.

⁷⁷ Wohl 1980, S. 47.

⁷⁸ Wohl 1980, S. 48.

⁷⁹ Laskowski 2007, S. 99 f.

⁸⁰ Belting 1983, S. 159 ff.

⁸¹ Belting 1983, S. 161 f.

⁸² Belting sieht in der Wiedergabe eines genauen Schauplatzes ein Charakteristikum früher Darstellungen des Malers Jan van Eyck, die im Falle der Stigmatisation aber thematisch bedingt sei. / Vgl. auch Panofsky 2006, VII, S. 190 u. Anm. 42, S. 422.

⁸³ Zum Pesaro-Altar siehe Pächt 2002, S. 184 und S. 201 – 208.

⁸⁴ Zur Wertigkeit der Landschaft in der Franziskustafel: Pächt 2002, S. 232 / Büttner bezeichnet Bellinis Darstellung nicht als „Stigmatisation“ sondern als „Landschaft mit dem hl. Franziskus“ und vermeint darin eine Nachwirkung der franziskanischen Naturmystik zu erkennen. - Siehe Büttner 2006, S. 67 f.

⁸⁵ Lavin 1955, S. 85 ff und 1961, S. 319 ff.

⁸⁶ Wohl 1980, S. 43: Domenico verzichtet in seiner Narration auf den wunderbaren Umstand und legt das Hauptaugenmerk auf die Aktion des Johannes.

⁸⁷ Wohl 1980, S. 10 f.

⁸⁸ Zum Baptisterium von Castiglione d’Olona: Roettgen 1996, S. 136 – 142 - Zu Pisanellos Studien des menschlichen Körpers und Reflexen bei Masolino: S. 138 ff, wobei die Figur des Schergen aus der Enthauptung des Johannes (Abb. 39, S. 138) in Haltung und Kontrapost durchaus mit Domenicos Johannesgestalt vergleichbar ist.

⁸⁹ Wohl 1980, S. 9.

⁹⁰ Wohl 1980, S. 43 ff.

⁹¹ Zu Jacopo Bellini und Domenico Veneziano siehe Anm. 3 / Zu J. Bellinis Skizzenbüchern: Pächt 2002, S. 40 – 92.

⁹² Beuys 1992, S. 279: Ein gewisser Jugendkult, der sich besonders unter Lorenzo de’ Medici manifestierte und sowohl religiöse als auch weltliche Bereiche betraf, sah Kinder und Jugendliche nicht mehr als lästige Zeitgenossen ohne Rechtsfähigkeit, sondern gab ihnen die Rolle als Darsteller in öffentlichen Schauspielen; durch diese sollten sie zu Vorbildern der eigenen Väter werden.

⁹³ Boskovits 2003, S. 246.

⁹⁴ Wohl 1980, S. 44 / Pudelko 1934, S. 158 sieht in der Darstellung keinerlei Bezug zu einer religiösen Bedeutung.

⁹⁵ Belting 1983, S. 129.

⁹⁶ Wohl 1980, S. 45.

⁹⁷ Preußischer Kulturbesitz, „Gemäldegalerie Berlin. Geschichte der Sammlung und ausgewählte Meisterwerke“, 1990, S. 281 f. / Zum Forschungsstand: Wohl 1980, S. 120 ff.

⁹⁸ Vgl. Anm. 4 / Wohl 1980 findet einen Brief als Basis für einen Auftrag ungewöhnlich (S. 70 f) / Ein möglicher Auftrag für den Tondo könnte durch Piero stattgefunden haben (S. 18) / Ames- Lewis 1979, S. 67 - 90 vertritt die Meinung, der Auftrag zum Tondo sei eine Reaktion auf den Brief gewesen / Spike 1997, S. 47 ist der Ansicht, dass sich Domenicos Auftragsbitte auf die Pala von San Marco gerichtet habe, da er bemerkt, dass „*Fra Filippo (Lippi) und Fra Giovanni (Angelico) bereits zu viel zu tun hatten* „

⁹⁹ Pudelko 1934, S. 170. / Vgl. auch Wohl 1980, S. 74. / Boskovits 2003, S. 240. / Christiansen 2005, S. 288.

¹⁰⁰ Perrig 1987, S. 41 – 60.

¹⁰¹ Pudelko 1934, S. 172 ff.

¹⁰² Obergruber-Boerner 2003, S. 167 f. / Zum Fest der Epiphanie vgl. auch Helas 1999, S. 28 – 31.

¹⁰³ Jacobus de Voragine, „Legenda Aurea“, 2004, S. 79 f.

¹⁰⁴ 1390 fand am 6. Jänner ein eigenständiger Dreikönigszug statt, wobei man die drei Magier aber auch am Tag des Stadtpatrons (24. Juni) in den Festablauf integrierte. - Dazu: Obergruber-Boerner 2003, S. 168 / Die „Festa di San Giovanni“ war das größte Fest in Florenz, das anfänglich von einer Laienbruderschaft getragen wurde und einen immer aufwendigeren Charakter annahm. So waren bereits 1439 viele semidramatische Elemente enthalten, die bei damit unvertrauten Gästen leichtes Befremden hervorrief. - Siehe Helas 1999, S. 31 – 38; hier besonders S. 31.

¹⁰⁵ Im Jänner 1439 wurde das Angebot des Kanzlers Leonardo Bruni an die in Basel zusammengetroffenen Kirchenfürsten, Florenz als Konzilsort auszuzeichnen, angenommen; ein Traum, den Ambrogio Traversari schon 1419 gehegt hatte. Papst Eugen IV. verlegte das ökumenische Konzil von Ferrara nach Florenz. Als offizieller Grund galt die Angst vor der Pest. Die Kostenübernahme für alle finanziellen Aufwendungen durch Cosimo de' Medici erschien dem verarmten Kirchenstaat allerdings vorteilhaft. Das Ziel des Konzils war die Beendigung des Schismas zwischen West- und Ostkirche. - Vgl. dazu Spike 1997, S. 47 f.

¹⁰⁶ Ames- Lewis 1979 II, S. 87 f.

¹⁰⁷ Obergruber-Boerner 2003, S. 171 f. / Vgl. auch Wohl 1980, S. 71 f.

¹⁰⁸ Obergruber-Boerner 2003, S. 171.

¹⁰⁹ Wohl 1980, S. 120.

¹¹⁰ Obergruber-Boerner 2003, S. 170, Anm. 350: GRACE FAI(T) DIE(U): „Gott ist Gnade“; ANSI VA LE...:= ainsi va le monde: „Das ist der Lauf der Welt“; HONIA. BO(N)A. IN. TENPO: = omnia bona in tempore, „Die Zeit macht alles gut“; TENPO: „die Zeit“.

¹¹¹ Obergruber-Boerner 2003, S. 176.

¹¹² Pudelko 1934, S. 172 spricht von einer irrealen Lichtquelle, die eine märchenhafte Stimmung verbreitet, zu der sich Domenicos Darstellung eines höfischen Vorgangs im großen Gegensatz befindet.

¹¹³ Pudelko 1934, S. 166 f. / Dazu auch: Obergruber-Boerner 2003, S. 173 ff.

¹¹⁴ Ruda 1999, S. 210 ff.

¹¹⁵ Obergruber-Boerner 2003, S. 174 f.

¹¹⁶ Obergruber-Boerner 2003, S. 175.

¹¹⁷ Pudelko 1934, S. 173 / Wohl 1980, S. 122 / Obergruber-Boerner 2003, S. 169 / Boskovits 2003, S. 240 / Christiansen 2005, S. 288.

¹¹⁸ Diese Symmetrie ist durch eine Beschneidung der Tafel am linken Rand um mehr als 6cm allerdings verloren gegangen.

¹¹⁹ Wohl bezeichnet es als robustes Machwerk (...a simple, sturdy gate such as any Florentine carpenter would make) und verweist auf ein Vergleichsbeispiel in einer Predella des Gentile da Fabriano: Wohl 1980, S. 53 und Abb. 129.

¹²⁰ Zur Entwicklung der Bildstruktur bzw. Bildsymbolik in den Verkündigungsdarstellungen siehe Spencer 1955, S. 273 – 280.

¹²¹ Brandt 1963, S. 39.

¹²² Spencer 1955, S. 273.

¹²³ Spencer 1955, S. 274.

¹²⁴ Spencer 1955, S. 274.

¹²⁵ Zur Besonderheit der Bildstrukturen im Zusammenhang mit Perspektive und ikonographischen Details: Arasse 2004, S. 41 – 71; hier S. 61.

¹²⁶ Spencer 1955, S. 27 / Vgl. auch Kruse 2003, S. 209.

¹²⁷ Arasse 2004, S. 48.

¹²⁸ Bei den Arbeiten in San Clemente sind Mitarbeiter, unter denen auch der Name Domenico Venezianos aufscheint, durchaus anzunehmen. - Siehe dazu Roettgen 1996, S. 124.

¹²⁹ Roettgen 1996, S. 122 f.

¹³⁰ Spencer 1955, S. 275.

¹³¹ Spencer 1955, S. 275 findet die kniende Pose Mariens unüblich, was angesichts der Verkündigungsdarstellung Fra Angelicos auf dem Fresko der Zelle 3 ersichtlich wird, denn hier kniet Maria auf einem Schemel./ Vgl. dazu Abb. 91 in Bartz 2007, S. 77.

¹³² Baxandell 1984, S. 64 – 67 erwähnt fünf „lobenswerte Konditionen der gesegneten Jungfrau“ innerhalb des Verkündigungsvorgangs.

¹³³ Spencer 1955, S. 275.

¹³⁴ Wohl 1980, S. 53.

¹³⁵ Zum Phänomen bestimmter Mikrostrukturen in Verkündigungsdarstellungen: Arasse 2003, S. 73 – 90; hier: S. 76 ff / Kruse 2003, S. 209. / Arasse 2006, S. 48.

¹³⁶ LCI, Bd. 5, S. 389 – 392.

¹³⁷ Sankt Bernardin da Siena, „De triplici Christi nativitate“, in: Dionisio Pacetti (Hg.), *Pagine scelte*, Mailand 1950, S. 54.

¹³⁸ Arasse 2003, S. 79.

¹³⁹ Zur Narrativierung der Tiefe: Kemp 1996, S. 88 – 99; hier S. 94 f.

¹⁴⁰ Zum Problem der Darstellung des Inkarnationsmysteriums: Kruse 2003, S. 203 – 224; hier S. 209 – 211 / Vgl. auch Wohl 1980, S. 130: Von Wohl wurde anlässlich einer Untersuchung der Gemäldeoberfläche diese Reihenfolge des Malvorgangs bestätigt: Fußboden und weiße Wände - Säulen - Gebälk - Garten - Figuren. / Kruse 2003, S. 211 verweist im Zusammenhang mit dieser Art des Bildwerdungsprozesses auch auf Fra Angelicos Verkündigung der Zelle 3 in San Marco, wo die weiße Wand in dem Fresko wie die Holztür bei Domenico den zukünftigen Bildträger repräsentiere und somit die Inkarnation mit dem Eintritt der Figuren in das leere Bild gleichgesetzt werden könne.

¹⁴¹ Kruse 2003, S. 211 – 215.

¹⁴² Arasse 2003, S. 79 -81 / Zum Begriff der *dissimilitudo* : Didi- Hubermann 1995, S. 71 – 92 / Vgl. auch Spike 1997, S. 142 im Bezug auf die fingierten Marmorplatten in Fra Angelicos Madonna dell'ombre in San Marco.

¹⁴³ Arasse 2003, S. 81 f.

¹⁴⁴ Krieger 2007, S. 58 – 67.

¹⁴⁵ Krieger 2007, S. 59 / Dazu auch Abb. 6, S. 60 (Gerard David, „ Verkündigung“).

¹⁴⁶ Zum Forschungsstand des Zenobiuswunders siehe Wohl 1980, S. 131 f.

¹⁴⁷ LCI, Bd. 8, S. 639 f.

¹⁴⁸ Mazza 1559, S. 16 recto – S. 18 recto. / Vgl. auch Kaftal 1952, S. 1040 f.

¹⁴⁹ Mazza 1559, S. 27 verso – S. 28 verso.

¹⁵⁰ Wohl 1980, S. 59, Amn. 33.

¹⁵¹ Ploder 1987, S. 120 – 122.

¹⁵² Siehe Abb. 8 und Anm. 15.

¹⁵³ Zum Terminus der Sequenzierung sowie der Szenenverbindung in der Narration: Lacher 2005, S. 89 – 99. / Vgl. auch Kemp 1996, Kapitel 2 und darin Abb. 16, S. 61 (A. Lorenzetti, „Der hl. Nikolaus erweckt ein Kind zum Leben“). / Dazu auch Andrews 1995, Chapter V (Position and meaning in continuous narration), S. 77- 87 / Siehe auch Roettgen 1996, S. 95 ff und Abb. 57, in der zwei modisch gekleidete Männer die Szenenverbindung zwischen der jeweiligen Darstellung des hl. Petrus innerhalb eines Architekturambiente bilden.

¹⁵⁴ Pudenko 1934, S. 160 f.

¹⁵⁵ Wohl 1980, S. 49.

¹⁵⁶ Wohl 1980, S. 9.

¹⁵⁷ Bezüglich einer Zusammenarbeit zwischen den beiden Malern siehe Anm. 5. / Die Gruppe der Frauen in Domenicos Tafel scheint in Pieros Darstellung der Kreuzanbetung aus den Aretiner Fresken in räumlicher Hinsicht eine Steigerung erfahren zu haben. - Vgl. dazu Abb. 22 in Laskowski 2007.

¹⁵⁸ Prinz 2000, S. 524 ff.

¹⁵⁹ Donatello zitiert in dem Relief des Paduaner Hochaltares die Darstellung eines Klageweibs mit hochgerissenen Armen, wie sie auch in Mantegnas Grablegung erscheint und von Darstellungen der Leichenfeier an Meleagros Totenbett bekannt ist. - Belting 1993, S.37 f.

¹⁶⁰ Kemp 1996, S. 58 – 64 / Beuys erwähnt den Verlust der Mutter für die Kinder, die nach dem Tod des Vaters auf Grund der patriarchalisch strukturierten Gesellschaft in den Besitz der väterlichen Verwandtschaft übergangen. Eine neuerliche Ehe der Mutter, in der ihre Kinder keinen Platz fanden, war vielfach die Ursache menschlicher Tragödien. - Beuys 1992, S. 240 ff.

¹⁶¹ Kemp 1996, S. 65.

¹⁶² Der Begriff der *historia* zählt innerhalb Albertis Traktat zu dem Terminus, der auf Grund verschiedenster Interpretationsansätze wenig Klarheit zeigt, wozu auch die „fließenden Grenzen“ bezüglich der Unterscheidung von *historia* und *opera* beitragen. Als Voraussetzungen für die Darstellung einer *storia* seien laut Alberti die Bedingungen der *composizione* im Hinblick des Zusammenspiels einzelner Teile zu einem Ganzen genauso gefordert, wie auch die *invenzione* entscheidenden Anteil am Gelingen des Werkes habe. Vgl. Alberti 2002, S. 18 – 47.

¹⁶³ Zum Begriff der *historia* in L.B.Albertis De Pictura siehe Patz 1986, S. 269 – 287. - Die *inventio* liefere laut Alberti die Materie für die *historia*, deren Erarbeitung bzw. Durchführung er – analog zur Rhetorik – erläutere. (S. 274) - Die *historia* sei vor allem durch das *delectare* und das *movere* geprägt (S. 277), wobei das *movere* mit den Mitteln der Malerei den Betrachter in den Zustand versetzen könne, den die Figuren im Bild einnehmen. Der Umstand sei auch dann gegeben, wenn diese mittels Gesten oder Blicke in unmittelbare Beziehung zum Betrachter treten („Affektbrücke“ –S. 284) / Aurenhammer 2004, S. 9 sieht die grundsätzliche Problematik der in *De Pictura* entwickelten Theorie der *historia* in Bezug auf die künstlerische Anwendungspraxis.

¹⁶⁴ Alberti, 2002, II. Buch, 36 – 41 (S. 123 – 133) / Zum Begriff des *festaiuolo* siehe Baxandell 1971, S. 133 f.

¹⁶⁵ Bätschmann u. Gianfreda in: Alberti, 2002, S. 44 ff: Eine direkte Auswirkung der theoretischen Ausführungen Albertis auf das künstlerische Schaffen der Maler wurde angenommen, konnte aber im 15.Jahrhundert kaum festgestellt werden.

¹⁶⁶ Natürlich missfällt Alberti sowohl eine übermäßige Fülle von Gestalten, die nicht mit dem Vorgang übereinstimmt, als auch eine Figurenarmut: Alberti 2002, II. Buch, 40 (S. 129) / Zum Problem der *copia* vgl. auch Patz 1986, S. 280 f. / Aurenhammer eröffnet die Einleitung zu seinen Studien über die *historia* mit der amüsanten Geschichte Leo Steinbergs bezüglich einer Szene aus den Paduaner Fresken Mantegnas, die den *Gang des hl. Jakobus zum Richtplatz* zeigt. Das Detail am rechten Rand, wo ein Neugieriger gleichsam aus dem Bild verbannt wird, könne als ironisierender Kommentar Mantegnas zu Albertis Maxime verstanden werden, eine *historia* dürfe nicht zu viele Figuren enthalten. - Siehe dazu Aurenhammer 2004, Einleitung, S. 5 ff und Abb. 100, S. 106 in: Pächt 2002.

¹⁶⁷ Belting 1993, S. 36 ff.

¹⁶⁸ Alberti 2002, II. Buch, 37 (S. 125).

¹⁶⁹ Für Arasse erhalten die Worte Albertis „*non tumultuare videatur*“ angesichts dessen Herkunft aus Florenz und in Erinnerung an den Aufstand der *ciompi* am Ende des 14. Jahrhunderts eine besondere Bedeutung. Siehe dazu: Arasse 2006, S. 76 ff.

¹⁷⁰ Arasse 2006, S. 72 – 81 / Vgl. auch Beuys 1992, S. 9 – 23.

¹⁷¹ Auch in anderen Reliefdarstellungen Donatellos sind ähnliche Tendenzen zu bemerken. Vgl. dazu Prinz 2000, Tafelband, Abb. 386 – 389 (*Das Wunder des Neugeborenen*) und Abb. 390 – 393 (*Das Wunder am Geizigen*).

¹⁷² Zur Bildformulierung und einer möglichen Kombination verschiedener Mirakelerzählungen: Siehe Lacher 2005, S. 244 – 246. / Zur Rolle der Jugendlichen (*fanciulli*) in Bezug auf die religiösen Bruderschaften in Florenz: Vgl. Beuys 1992, S. 252 f.

¹⁷³ Siehe Amn. 150.

¹⁷⁴ Laskowski 2007, S. 100 f.

¹⁷⁵ Vgl. die Darstellung des seligen Agostino Novello in Abb. 75.

¹⁷⁶ Marzik 2000, S. 533 f.

¹⁷⁷ Lacher 2005, S. 236 – 238.

¹⁷⁸ *Legenda aurea* 2004, Von Sanct Ambrosius, S. 224.

¹⁷⁹ Dieser ist einer Restauration zum Opfer gefallen. - Siehe Lacher 2004, S. 236.

¹⁸⁰ Man erinnert sich beim Anblick dieser Rückenfigur an eine Figurengruppe Ghibertis im Relief von Jakob und Esau aus der Paradiesestür des Florentiner Baptisteriums / Vgl. auch Schottmüller 1907, S. 35.

¹⁸¹ Frey 1930, S. 83 ff.

¹⁸² *Legenda aurea* 2004, Von Sanct Lucia, S. 28 -29. / Vgl. auch Kaftal 1952, T 644 – 650.

¹⁸³ LCI, Bd. 7, S. 415 – 420.

¹⁸⁴ Welliver 1975, S. 1 ff. / Zum Inschriftenteil des MISERERE MEI siehe auch Matthäus 20, 29 – 34 / Markus 10, 46 -52 / Lukas 18, 35 – 43; zum DATUM EST siehe noch Matthäus 13, 11 / Lukas 8, 10.

¹⁸⁵ LCI, Bd. 7, S 419, Abb. 3.

¹⁸⁶ In Piero della Francescas Taufe Christi (Abb.79) findet sich sowohl bei Johannes als auch bei der Engelsfigur im roten Kleid eine ähnliche Handhaltung, die einen Anflug von Mäßigung und Verhaltenheit evoziert.

¹⁸⁷ Für Lacher 2005, S. 241 manifestiert sich im Bewegungsmotiv des Schergen die Intensität seines Dolchstoßes, was mir nicht nachvollziehbar erscheint.

¹⁸⁸ Wohl 1980, S. 51.

¹⁸⁹ Auch in Domenicos Anbetung (Abb.14) findet sich diese dreiteilige Art von Kopfbedeckung, die in Darstellungen Pieros nur mehr aus einer Schicht besteht, wie z.B. in der Geißelung (Abb.81) / Wohl 1980, S. 61, Anm. 46 sieht in der Form des Hutes eine Standardformel der Garderobe des Internationalen Stils und vermutet in Gentile da Fabriano und Pisanello die Vermittler dieses Motivs.

¹⁹⁰ Wohl 1980, S. 49 und Anm. 41 (S. 60 f.).

¹⁹¹ Spike 1997, S. 86 f.

¹⁹² Wohl 1980, S. 50.

¹⁹³ Wohl 1980, S. 50 und Anm. 44 (S. 61).

¹⁹⁴ Laskowski 2007, S. 72 – 79.

¹⁹⁵ Zur Verbindung zweier Perspektivformen: Belting 2008, S. 200 ff und S. 171 – 174 / Zur erneuten Diskussion des bekannten Problems der Bildaussage in Pieros *Geißelung* verweist Belting auf Bernd Roeck, „Mörder, Maler und Mäzene“, München 2006.

¹⁹⁶ Dante, Divina Commedia, 9.Gesang, Vers 52 – 63. / Siehe Wohl 1980, S. 46.

¹⁹⁷ Vgl. auch 9.Gesang, Vers 79 – 84.

¹⁹⁸ Zu den Martyriumsdarstellungen der hll. Petrus und Johannes siehe Lacher 2005, S. 233 – 235. / Zu Bewegung und Zeitablauf als Mittel der Erzählung vgl. auch Prinz 2000, S. 595 f.

¹⁹⁹ Lacher 2005, S. 240 f.

²⁰⁰ G.E.Lessing, Laokoon 2003, S. 113: „...Wenn nun aber die Malerei, vermöge ihrer Zeichen oder der Mittel ihrer Nachahmung, die sie nur im Raume verbinden kann, der Zeit gänzlich entsagen muß; so können fortschreitende Handlungen, als fortschreitend, unter ihre Gegenstände nicht gehören,...“

²⁰¹ Degenhart 1959, S. 100 – 113: Eine ähnlich künstlerische Zielsetzung bezüglich des Stellenwerts der Farbe als Formträger sowie des Konturs findet sich parallel zu Domenicos Arbeiten in denen des Jacopo Bellini.

Abstract

Im spärlich erhaltenen Schaffenswerk Domenico Venezianos nehmen die Bildtafeln des *Lucia-Altars* und der *Tondo der Anbetung* einen besonderen Stellenwert hinsichtlich narrativer Elemente in der Bildstruktur ein.

Domenicos Erzählmodus in den genannten Arbeiten ist teilweise durchaus von Protagonisten bestimmt, die in ihrer figürlichen Präsenz der Tradition der Florentiner Frührenaissance – im Besonderen Masaccio – verpflichtet sind. Ebenso verraten sie Qualitäten zeitgleicher Skulpturen und agieren im Ambiente perspektivischer Raumgefüge.

Gleichzeitig kann ein Changieren zwischen Fläche und Raum festgestellt werden, das den Nachklang einer gotischen Formsprache manifestiert und auch in zeitgleichen Werken anderer Florentiner Maler zutage tritt.

Domenico Venezianos Besonderheit scheint aber in der Art seines Farbverständnisses zu liegen, das die Farbe in Verbindung mit der Funktion des Lichts als Eigenwert postuliert, wodurch sich der Maler vom zeitgleichen Repertoire anderer Florentiner Werke unterscheidet und gleichsam „venezianisch“ formuliert.

In dieser Arbeit soll gezeigt werden, wie Domenico Veneziano mit großer Subtilität die Kombination unterschiedlicher Stilphänomene in Verbindung mit ausgewogensten Mitteln der Komposition in den Dienst seiner Bilderzählung stellt.

Der Abbildungsteil der vorliegenden Arbeit wurde nicht elektronisch hochgeladen und kann in der gedruckten und hart gebundenen Version eingesehen werden.

Literaturverzeichnis

Quellen

Alberti: Leon Battista Alberti, *Della Pittura / Über die Malkunst*, Oskar Bätschmann u. Sandra Gianfreda (Hg.), Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 2002.

Bonaventura: *Franziskus, Engel des sechsten Siegels. Sein Leben nach den Schriften des hl. Bonaventura.* / Franziskanische Quellenschriften, hg. von den dt.Franziskanern, Bd.7, (Einführung, Übersetzung und Anmerkungen von Sophronius Clasen), Werl/ Westfalen 1962.

Dante: Dante Alighieri, *Divina Commedia*, (dt.)Hermann Gmelin, Stuttgart 1990.

Horaz: Horatius Flaccus, Quintus, *Sämtliche Werke* (lat. u. dt.), Hans Färber u. Wilhelm Schöne (Hg.), München 1985.

Jacobus de Voragine: Jacobus de Voragine, *Legenda Aurea*, (dt.) Richard Benz, Gütersloh 1999 u. 2004.

Lessing: Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Stuttgart 1964.

Mazza: Clemente Mazza, *La Vita di san Zanobi cittadino et vescovo Fiorentino. Composta per messer Clemente Mazza theologo Fiorentino.* Firenze 1559.

Sankt Bernardin da Siena: Sankt Bernardin da Siena, *De triplici christi nativitate*, in: Dionisio Pacetti (Hg.), *Pagine scelte*, Mailand 1950.

Vasari: Giorgio Vasari, *Le Vite de' piu eccellenti Architetti, Pittori e Scultori Italiani.* A cura di Corrado Ricci. – Nell' ed. del 1550. Milano 1927.

Vasari: Giorgio Vasari, *Le Vite de' piu eccellenti Pittori, Scultori ed Architetti di Giorgio Vasari.* Firenze 1568. Scelte e annotate da Gaetano Milanesi 1878, ed. K.Frey, München 1922.

Sekundärliteratur

Ames-Lewis 1979 II: Francis Ames-Lewis, „Domenico Veneziano and the Medici“, in: *Jahrbuch der Berliner Museen (Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, Neue Folge)*, 21,1979

Andrews 1995: L. Andrews, „Story and Space in Renaissance art. The Rebirth of Continuous Narrative“, Cambridge 1995.

Arasse 2003: Daniel Arasse, *Gott im Detail*, in: W.Schäffner (Hg.), „Der liebe Gott steckt im Detail“, *Mikrostrukturen des Wissens*, Paderborn 2003, S. 77 – 90.

Arasse 2006: Daniel Arasse, „Meine Begegnungen mit Leonardo, Raffael und Co.“, Köln 2006, Originalausgabe: „Histoires de peintures“, 2004, Übersetzung: Monika Buchgeister.

Aurenhammer 2004: Hans Aurenhammer, „Studien zur Theorie der *historia* in Leon Battista Albertis *De pictura*, Habilitationsschrift, Wien 2004.

Bartz 2007: Bartz Gabriele, „Fra Angelico“, Tandem Verlag, h.f.ullmann 2007.

Baxandell 1971: Michael Baxandell, „Giotto and the Orators“, London: Oxford University Press 1971

Baxandell 1984: Michael Baxandell, „Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance“, Frankfurt 1984.

Belting 1983: Hans Belting, Dagmar Eichberger, „Jan van Eyck als Erzähler“, Worms 1983.

Belting 1985: Hans Belting, „Giovanni Bellini-Pieta. Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei“, Frankfurt 1985.

Belting 2008: Hans Belting, „Florenz und Bagdad: Eine westöstliche Geschichte des Blicks“, München 2008.

Beuys 1992: Barbara Beuys, „Florenz: Stadtwelt-Weltstadt; Urbanes Leben von 1200 bis 1500“, Hamburg 1992.

Boskovits 2003: Miklos Boskovits, „Italian Paintings of the Fifteenth Century“, New York 2003.

Brandt 1963: A. von Brandt, „Werkzeug des Historikers“, Stuttgart 1963.

Büttner 2006: Nils Büttner: „Geschichte der Landschaftsmalerei“, München 2006.

Christiansen 2005: Keith Christiansen, „From Filippo Lippi to Piero della Francesca“, New York 2005.

Degenhart 1959: Bernhard Degenhart, „Domenico Veneziano als Zeichner“, in: Festschrift für Friedrich Winkler, Berlin 1959, S. 100 – 113.

Didi-Huberman 1995: Georges Didi-Huberman, „Fra Angelico – Unähnlichkeit und Figuration“, München 1995.

Frey 1930: Roger Frey, „Notes on the Italian Exhibition“, in: Burlington Magazine LVI (1930), S. 83 ff.

Helas 1999: Philine Helas, „Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15.Jahrhunderts“, Berlin 1999.

Hood 1993: William Hood, „Fra Angelico“, New Haven, London 1993.

Jacobson 2001: Werner Jacobson, „Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance“, München 2001.

Kaftal 1952: George Kaftal, „Iconography of the saints in Tuscan paintings“, Florence 1952.

Kemp 1996: Wolfgang Kemp, „Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto“, München 1996.

Krieger 2007: Michaela Krieger, „Grünwald und die Kunst der Grisaille“, in: Ausstellungskatalog 2007, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, „Grünwald und seine Zeit“, S. 58 – 68.

Kruse 2003: Christiane Kruse, „Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums“, München 2003.

Lacher 2005: Reimar F. Lacher, „Elemente einer Zeitgrammatik der Bilderzählung in der frühen italienischen Malerei“, in: S. Weppelmann (Hg.), „Geschichten auf Gold. Bilderzählung in der frühen italienischen Malerei“ (Ausstellungskatalog 2005 der Gemädegalerie, Staatliche Museen zu Berlin), S. 89 – 99 u. S. 225 – 246.

Laskowski 2007: Birgit Laskowski, „Piero della Francesca“, Tandem verlag, h.f. ullmann 2007.

LCI: Wolfgang Braunfels (Hg.), „Lexikon der christlichen Ikonographie“, 8 Bde., Sonderausgabe, Freiburg i. Breisgau 1994.

Lavin 1955: M. A. Lavin, „Giovanni Battista. A Study in Renaissance Religious Symbolism“, in: The Art Bulletin, XXXVII (1955), S. 85 ff.

Lavin 1961: M. A. Lavin, „Giovanni Battista. A Supplement“, in: The Art Bulletin, KLIII (1961), S. 319 ff.

Marzik 2000: Iris Marzik, „Von Gesten und ihrer Bedeutung“, in: Wolfram Prinz, „Die Storia oder die Kunst des Erzählens“, Mainz 2000, S. 500 – 550.

Obergruber-Boerner 2003: Carlos Obergruber-Boerner, „Herren und Heilige. Beobachtungen zu den Darstellungen der Namenspatrone und Familienheiligen der Medici im 15. Jahrhundert“, Diss., Berlin 2003.

Patz 1986: Kristine Patz, „Zum Begriff der Historia in L.B. Albertis *De Pictura*“, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 49, 1986, S. 269 – 287.

Pächt 2002: Otto Pächt, „Venezianische Malerei des 15. Jahrhunderts: Die Bellinis und Mantegna“, Margareta Vyoral-Tschapka u. Michael Pächt (Hg.), München 2002.

Panofsky 2006: Erwin Panofsky, „Die altniederländische Malerei“, Bd.1, Jochen Sander u. Stephan Kemperdick (Hg.), Köln 2006.

Perrig 1987: Alexander Perrig, „Die theoriebedingten Landschaftsformen in der italienischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts“, in: W. Prinz u. A. Beyer (Hg.), „Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. bis zum 16. Jahrhundert“, Weinheim 1987, S. 41 – 60.

Ploder 1987: Josef Ploder, „Zur Darstellung des städtischen Ambiente in der italienischen Malerei von 1450 bis 1500“, Diss., Wien 1987.

Prinz 2000: Wolfram Prinz, „Die Storia oder die Kunst des Erzählens. Mit Beiträgen von Iris Marzik“, (Text-und Tafelband), Mainz 2000.

Pudelko 1934: Georg Pudelko, „Studien über Domenico Veneziano“, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts Florenz, IV (1934), S. 145 – 197.

Rizzo 1994: Anna Padoa Rizzo, „Malerei des 15.Jahrhunderts in Italien“, in: Mina Gregori (Hg.), „Uffizien und Palazzo Pitti. Die Gemäldesammlungen von Florenz“, München 1994.

Roettgen 1996: Steffi Roettgen, „Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. 1400 – 1470“, München 1996.

Ruda 1999: Jeffrey Ruda, „Fra Filippo Lippi. Life and Work“, London 1999.

Rumohr: C. F. von Rumohr, „Italienische Forschungen“, hg. von Julius von Schlosser, Frankfurt /Main 1920.

Schottmüller 1907: F. Schottmüller, „Ein Predellenbild des Fra Filippo Lippi im Kaiser Friedrich Museum“, Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, 28, Berlin 1907, S. 34 -38.

Spencer 1955: J. R. Spencer, „Spatial Imagery of the Annunciation in Fifteenth Century Florence“, in: The Art Bulletin, XXXVII (1955), S. 273 – 280.

Spike 1997: John T. Spike, „Fra Angelico“, München 1997.

Welliver 1975: W. Welliver, „The Symbolic Architectur of Domenico Veneziano and Piero della Francesca“, in: The Art Quarterly, XXXVI (1975), S. 1 ff.

Wohl 1980: Hellmut Wohl, „The Paintings of Domenico Veneziano, ca. 1410 – 1461. A Study in Florentine Art of the Early Renaissance“, Oxford 1980.

Wundram 2004: Manfred Wundram, „Kunstepochen, Renaissance, Bd. 6, Stuttgart 2004.

Abbildungsverzeichnis

Abb.1

Domenico Veneziano, Thronende Madonna mit Kind zwischen den hll. Franziskus, Johannes d. Täufer, Zenobius und Lucia, Florenz, Uffizien

Abb.2

Domenico Veneziano, Retabel aus Santa Lucia de' Magnoli (Rekonstruktion)

Abb.3

Domenico Veneziano, Stigmatisation des hl. Franziskus, Teilstück der Predella des Lucia-Altars, Washington, Samuel H. Kress Collection

Abb.4

Domenico Veneziano, Berufung des hl. Johannes d. Täufers, Teilstück der Predella des Lucia-Altars, Washington, Samuel H. Kress Collection

Abb.5

Domenico Veneziano, Verkündigung, Teilstück der Predella des Lucia-Altars, Cambridge, Fitzwilliam Museum

Abb.6

Domenico Veneziano, Zenobiuswunder, Teilstück der Predella des Lucia-Altars, Cambridge, Fitzwilliam Museum

Abb.7

Domenico Veneziano, Martyrium der hl. Lucia, Teilstück der Predella des Lucia-Altars, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie

Abb.8

Masaccio, Kreuzigung Petri, Predellentafel eines Polyptychons aus Santa Maria del Carmine in Pisa, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie

Abb.9

Domenico Veneziano, Kompositkapitell, Detail der Loggia aus der Sacra Conversazione des Lucia-Altars

Abb.10

Domenico Veneziano, Madonna und Christuskind, Detail aus der Sacra Conversazione des Lucia-Altars

Abb.11

Detail des Marmorbodens mit eingezeichneten Othogonalen

Abb.12

Schema mit Gradnetz auf der Sacra Conversazione

Abb.13

Perspektivisches Schema der Sacra Conversazione mit Fluchtpunkt

Abb.14

Domenico Veneziano, Anbetung der Könige, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie

Abb.15

Fra Angelico, Annalena-Altar, Florenz, Museo di San Marco

Abb.16

Fra Angelico, Predigt des hl. Petrus, Predellenteil des Linaiuoli-Tabernakels, Florenz, Museo di San Marco

Abb.17

Fra Angelico, Anbetung der Könige, Predellenteil des Linaiuoli-Tabernakels, Florenz, Museo di San Marco

Abb.18

Fra Angelico, Martyrium des hl. Markus, Predellenteil des Linaiuoli-Tabernakels, Florenz, Museo di San Marco

Abb.19

Fra Angelico, Triptychon von Perugia, Galleria Nazionale dell' Umbria, Perugia

Abb.20

Domenico Veneziano, Detail des hl. Franziskus aus der Sacra Conversazione

Abb.21a

Domenico Veneziano, Detail der hl. Lucia aus der Sacra Conversazione

Abb.21b

Domenico Veneziano, Gewanddetail der hl. Lucia aus der Sacra Conversazione

Abb.22

Domenico Veneziano, Detail des hl. Zenobius aus der Sacra Conversazione

Abb.23

Jan van Eyck, Verkündigung (Detail), Washington, National Gallery of Art

Abb.24a

Fra Angelico, Die Heilung der Palladia, Predellenteil des Annalena-Altars, Florenz, Museo di San Marco

Abb.24b

Fra Angelico, Cosmas und Damian vor Lysias, Predellenteil des Annalena-Altars, Florenz, Museo di San Marco

Abb.25a

Fra Angelico, Cosmas und Damian werden von Engeln vor dem Ertrinken gerettet, Predellenteil des Annalena-Altars, Florenz, Museo di San Marco

Abb.25b

Fra Angelico, Cosmas und Damian sollen verbrannt werden, Predellenteil des Annalena-Altars, Florenz, Museo di San Marco

Abb.26a

Fra Angelico, Cosmas und Damian sollen gekreuzigt und gesteinigt werden, Predellenteil des Annalena-Altars, Florenz, Museo di San Marco

Abb.26b

Fra Angelico, Enthauptung von Cosmas und Damian, Predellenteil des Annalena-Altars, Florenz, Museo di San Marco

Abb.27

Fra Angelico, Pala di San Marco, Florenz, Museo di San Marco

Abb.28

Schema des Gradnetzes der Pala di San Marco

Abb.29

Perspektivisches Schema mit Fluchtpunkt der Pala di San Marco

Abb.30

Fra Angelico, Kreuzigungstafel, Detail aus der Pala di San Marco, Florenz, Museo di San Marco

Abb.31

Fra Angelico, Beweinung vor dem Grab, Mittelteil der Predella der Pala di San Marco, München, Alte Pinakothek

Abb.32

Filippo Lippi, Pala für die Kapelle der Novizen in Santa Croce, Florenz, Uffizien

Abb.33

Pesellino, Stigmatisation des Franziskus, Predellenteil für die Pala der Kapelle der Novizen in Santa Croce, Paris, Musée du Louvre

Abb.34

Pesellino, Antonius von Padua und das Herz des Wucherers, Predellenteil für die Pala der Kapelle der Novizen in Santa Croce, Florenz, Uffizien

Abb.35

Piero della Francesca, Polyptychon von Sant' Antonio, Galleria Nazionale Dell' Umbria, Perugia

Abb.36

Domenico Veneziano, Carnesecchi Tabernakel, London, The National Gallery

Abb.37

Domenico Veneziano, Madonna mit Kind (so genannte Berenson Madonna), Settignano, Villa I Tatti

Abb.38

Luca della Robbia, Putto aus der Cantoria, Florenz, Dommuseum

Abb.39

Domenico Veneziano, Madonna mit Kind (so genannte Kress Madonna), Washington, Samuel H. Kress Collection

Abb.40

Desiderio da Settignano, Madonna mit Kind, Turin, Galleria Sabauda

Abb.41

Jan van Eyck? Kreuzigung, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie

Abb.42

Domenico Veneziano, Hl. Johannes, Detail aus der Sacra Conversazione

Abb.43

Domenico Veneziano, Geste des hl. Johannes, Detail aus der Sacra Conversazione

Abb.44

Domenico Veneziano, Augen der hl. Lucia, Detail aus der Sacra Conversazione

Abb.45

Domenico Veneziano, Stigmatisation des Franziskus und Berufung des Johannes, Predellenteile des Lucia-Altars

Abb.46

Domenico Veneziano, Gefährte des hl. Franziskus, Detail aus der Predellentafel der Stigmatisation

Abb.47

Giotto di Bondone, Stigmatisation des Franziskus, Assisi, Obere Basilika von San Francesco

Abb.48

Gentile da Fabriano, Stigmatisation des hl. Franziskus, Malpensa, Crenna di Gallarate, Carminati Collection

Abb.49

Piero della Francesca, Stigmatisation des hl. Franziskus, Predellenteil des Polyptychons von Sant' Antonio, Galleria Nazionale dell' Umbria, Perugia

Abb.50

Jan van Eyck, Franziskus im Gebet, Turin, Galleria Sabauda

Abb.51

Giovanni Bellini, Stigmatisation des hl. Franziskus, Predella aus dem Pesaro-Altar, Pesaro, Museo Civico

Abb.52

Giovanni Bellini, Stigmatisation des hl. Franziskus, New York, Frick Collection

Abb.53

Masolino, Die Berufung des hl. Johannes, Fresko im Baptisterium von Castiglione d'Olona

Abb.54

Umkreis des Pisanello, die Berufung des hl. Johannes, Fresko aus der Kathedrale in Pordenone

Abb.55

Pisanello, Hl. Benedikt in einer Felslandschaft, Mailand, Museo Poldi-Pezzoli

Abb.56

Griechisch-römischer Sarkophag, Herkules und Diomedes, Rom Museo Torlonia

Abb.57

Maso di Bartolommeo, Putto, Prato, Außenkanzel des Domes

Abb.58

Lorenzo Ghiberti, Samson, Paradiestür (rechter Flügel), Florenz

Abb.59

Jacopo Bellini, Antike Monumente, Pariser Skizzenbuch, fol.49, Paris, Musée du Louvre

Abb.60

Jacopo Bellini, Anbetung der Könige, Londoner Skizzenbuch, fol.18v, London, British Museum

Abb.61

Jacopo Bellini, Anbetung der Könige, Londoner Skizzenbuch, fol.19, London, British Museum

Abb.62

Giovanni di Paolo, Johannes der Täufer zieht sich in die Wüste zurück, London, The National Gallery

Abb.63

Domenico Veneziano, Die hl. Familie, Detail aus der Anbetung, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie

Abb.64

Meister von Flemalle, Geburt Christi, Dijon, Musée des Beaux-Arts

Abb.65

Lorenzo Monaco, Anbetung der Könige, Florenz, Uffizien

Abb.66

Gentile da Fabriano, Anbetung der Könige, Florenz, Uffizien

Abb.67

Fra Angelico und Filippo Lippi, Anbetung der Könige (Tondo Cook), Washington, National Gallery of Art

Abb.68

Lorenzo Monaco, Verkündigung aus Santa Trinita, Florenz

Abb.69

Fra Angelico, Verkündigung, Cortona, Museo Diocesano

Abb.70

Masolino, Verkündigung, Rom, San Clemente

Abb.71

Fra Angelico, Verkündigung aus dem Armadio degli Argenti, Florenz, Museo di San Marco

Abb.72

Piero della Francesca, Verkündigung aus dem Polyptychon von Sant'Antonio, Perugia, Galleria Nazionale dell' Umbria

Abb.73

Domenico Veneziano, Gruppe der Prozessionsteilnehmer, Detail aus der Predellentafel des Zenobiuswunders

Abb.74

Domenico Veneziano, Gruppe der Frauen, Detail aus der Predellentafel des Zenobiuswunders

Abb.75

Simone Martini, Der selige Agostino Novello erweckt ein Kind zum Leben, Siena, San Agostino

Abb.76

Giotto di Bondone, Die Beweinung, Padua, Arenakapelle

Abb.77

Meleager Sarkophag, Paris, Musée du Louvre

Abb.78

Fra Angelico, Kreuzabnahme, Florenz, Museo di San Marco

Abb.79

Piero della Francesca, Taufe Christi, London, The National Gallery

Abb.80

Piero della Francesca, Der Traum Konstantins, Arezzo, San Francesco

Abb.81

Piero della Francesca, Die Geißelung Christi, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche

Abb.82

Andrea Mantegna, Kreuzigung, Predellentafel des Altares von San Zeno (Detail), Verona

Abb.83

Masaccio, Anbetung der Könige, Predellentafel eines Polyptychons aus Santa Maria del Carmine in Pisa (Detail), Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie

Abb.84

Donatello, Grablegung Christi, Sarkophagrelief, Padua, Sant'Antonio

Abb.85

Andrea Mantegna, Grablegung Christi, Kupferstich, München, Graphische Sammlung

Abb.86

Lorenzo Ghiberti, Schrein des hl. Zenobius (Vorderseite), Florenz, Santa Maria del Fiore

Abb.87

Donatello, Das Hostienwunder, Bronzerelief vom Hochaltar des Santo, Padua

Abb.88

Detail aus Abb.87

Abb.89

Benozzo Gozzoli, Auferweckung eines Florentiner Knaben durch den hl. Zenobius, Teil der Predella des Retabels der Compagnia di Santa Maria della Purificazione e di San Zanobi in Florenz, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie

Abb.90

Benozzo Gozzoli, Zenobius erweckt einen toten Knaben, Predellentafel des Alessandri-Altares, New York, Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund

Abb.91

Piero della Francesca, Erweckungswunder des hl. Antonius, Predellentafel aus dem Polyptychon von Sant'Antonio, Perugia, Galleria Nazionale dell' Umbria

Abb.92

Piero della Francesca, Rettungswunder der hl. Elisabeth, Predellenteil aus dem Polyptychon von Sant'Antonio, Perugia, Galleria Nazionale dell' Umbria

Abb.93

Filippo Lippi, Das Bienenwunder des hl. Ambrosius, Predellenteil des Hochaltarbildes aus Sant'Ambrogio in Florenz, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie

Abb.94

Masolino, Radwunder der hl. Katharina, Rom, San Clemente

Abb.95

Jacopo di Cione, Martyrium des hl. Matthäus, Florenz, Uffizien

Abb.96

Gentile da Fabriano, Martyrium des hl. Petrus Martyr, Altarretabel der Minori Osservanti in Val di Sasso (Detail)

Abb.97

Fra Angelico, Cosmas und Damian sollen verbrannt werden, Predellenteil aus dem Annalena-Altar, Florenz, Museo di San Marco

Abb.98

Fra Angelico, Cosmas und Damian sollen verbrannt werden, Predellenteil aus der Pala di San Marco, Dublin, National Gallery of Ireland

Abb.99

Masaccio, Enthauptung Johannes' des Täufers, Predellentafel eines Polyptychons aus Santa Maria del Carmine in Pisa, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie

Abb.100

Domenico Veneziano, Gewandfiguren, Florenz, Uffizien, 1108 E – 30 E verso (zusammengesetzt)

Abb.101

Domenico Veneziano, Anbetung der Könige (Detail), Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie

Abbildungsnachweis

- Arasse 2003: 68
Arasse 2006: 5
F.F.d'Arcais, Giotto 1995: 47, 76
Bartz 2007 : 15, 16, 17, 18, 19, 24a, 24b, 25a, 25b, 26a, 26b, 27, 30, 31, 69, 71, 78, 97, 98
Beckett, Die Geschichte der Malerei 1994: 62
Belting 1983: 41, 50
Belting 1985: 85
Boskovits 2003: 3, 4, 45, 67
Christiansen 2005: 6
Degenhart 1959: 100, 101
Gowing, Die Gemäldesammlung des Louvre 1988: 33
http://www.metmuseum.org/Works_of_Art/collection: 90
Katalog der Gemäldegalerie Berlin: 14
Kemp 1996: 75
Lacher 2005: 2, 7, 8, 83, 86, 89, 93, 99
Laskowski 2007: 35, 49, 72, 79, 80, 81, 91
Micheletti, Gentile da Fabriano 1976: 48, 96
Pächt 2002: 51, 52, 59, 60, 61, 82, 84
Panofsky 2006: 64
Paolucci, Die Bronzetüren des Baptisteriums in Florenz 1997: 58
Prinz 2000: 87, 88
Rizzo 1994: 1, 32, 34, 65, 66
Roettgen 1996: 70
Spike1997: 28
Wohl 1980: 9, 10, 11, 12, 13, 20, 21a, 21b, 22, 23, 29, 36, 37, 38, 39, 40,
42, 43, 44, 46, 53, 54, 55, 56, 57, 63, 73, 74, 77, 94, 95

Lebenslauf

Gertrude Hofstötter

Geboren am 10. März 1948 in Mannersdorf

Wohnhaft in A-2425 Mannersdorf, Obere Hochleiten 4

Verheiratet mit HR Mag. Karl Hofstötter (Gymnasialdirektor in Bruck/Leitha)

Söhne: Michael und Bernhard (Juristen für Europarecht in Kopenhagen und Strasbourg)

Tochter: Agnes (Assistenzärztin für Neurologie in Trier)

1967 Matura an der Lehrerinnenbildungsanstalt Wien 7, Kenyongasse

1969 Lehrbefähigungsprüfung für den Unterricht an Volksschulen

1975 Lehramtszeugnis für den Unterricht an Hauptschulen (Bildnerische Erziehung,
Geschichte u. Sozialkunde, Deutsch)

Seit 1967 Unterricht an Volks- und Hauptschulen

Seit WS 1994/95 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien

Abbildungen