



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Michele da Firenze und die Ausstattung der Cappella  
Pellegrini von Sant' Anastasia in Verona

Verfasserin

Christine Augustin

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt.  
Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt.  
Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Ao. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

## INHALTSVERZEICHNIS

I.	Vorwort.....	3
II.	Einleitung.....	5
III.	Die Kirche Sant’ Anastasia, Baugeschichte und Beschreibung.....	7
IV.	Die Cappella Pellegrini.....	10
	1. Lage und Beschreibung.....	10
	2. Die Auftraggeber: die Familie Pellegrini.....	14
	3. Forschungsgeschichte.....	15
V.	Der Künstler Michele da Firenze.....	19
	1. Stilistische Merkmale.....	19
	2. Identifizierung des „Meisters der Pellegrini-Kapelle“ als Michele da Firenze	20
	3. Biographische Daten.....	22
	4. Zugeschriebene Werke.....	24
	5. Die Werkstatt des Michele da Firenze.....	28
VI.	Beschreibung der 24 Terrakottatafeln.....	31
	1. Die Geburt Jesu.....	31
	2. Die Anbetung der Könige.....	33
	3. Die Taufe Christi.....	35
	4. Der Einzug in Jerusalem.....	36
	5. Das letzte Abendmahl.....	37
	6. Die Fußwaschung.....	39
	7. Die sogenannte „Predigt Jesu“.....	42
	8. Jesus in Gethsemane.....	45
	9. Der Judaskuss und die Gefangennahme.....	46
	10. Jesus vor Pilatus.....	48
	11. Die Geißelung.....	50
	12. Die Dornenkrönung.....	51
	13. Die Kreuztragung.....	53
	14. Die Kreuzigung.....	55
	15. Die Kreuzabnahme.....	57
	16. Die Grablegung.....	59

17. Die Auferstehung.....	60
18. Johannes der Täufer.....	61
19. Der Erzengel Michael.....	62
20. Der Heilige Leonhard.....	62
21. Der Stifter – Andrea Pellegrini (Giovanni Pellegrini?).....	63
22. Der Heilige Dominikus.....	64
23. Ein Dominikanermönch?.....	64
24. Zwei männliche Büsten.....	65
VII. Abschließende Bemerkungen zu den fünf Heiligenfiguren.....	66
VIII. Abschließende Bemerkungen zum Gesamtkonzept der Tafeln.....	68
IX. Technik und Material.....	69
X. Michele da Firenze und die Bedeutung der Zeichnung am Beginn der Neuzeit – Vorbilder und Vorlagen.....	75
1. Michele da Firenze und das Skizzenbuch der internationalen Gotik in den Uffizien.....	75
2. Michele da Firenze und Lorenzo Ghiberti.....	80
3. Michele da Firenze und Pisanello.....	93
XI. Schlussbetrachtung.....	98
Bibliographie.....	99
Abbildungsverzeichnis.....	103
Abbildungsnachweis.....	107
Zusammenfassung.....	109
Abstract.....	111
Abbildungen.....	113
Lebenslauf.....	151

## I. VORWORT

Eine Reihe von Zufällen führte zur Wahl des Themas der vorliegenden Arbeit. Zum einen die Teilnahme an einem Seminar bei Frau Professor Dr. Monika Dachs-Nickel, in dem mir die Aufgabe gestellt wurde, die Ghiberti zugeschriebene „Studie für eine Geißelung“, ein Blatt der Albertina – zu bearbeiten. Zum anderen eine Reise nach Oberitalien, die mich – mehr oder weniger zufällig – auch nach Verona und hier in die Kirche Sant’Anastasia führte, wo ich zum ersten Mal auch die Cappella Pellegrini mit ihrer einzigartigen Terrakotta Ausstattung bewusst wahrnehmen und bewundern konnte. Dieses Werk des Michele da Firenze, insbesondere die Tafel mit der Geißelung Christi, stellte sich dann, aufgrund seiner Mitarbeit in der Ghiberti-Werkstatt als durchaus relevant zum Thema meiner Seminararbeit heraus. Damit war nicht nur mein Interesse für die oberitalienische Bildhauerkunst um 1400 und die tiefgreifenden Umwälzungen dieser Zeit, die immer schon eine Faszination auf mich ausübten, geweckt, sondern auch die besondere Beziehung zur Cappella Pellegrini und dem Künstler Michele da Firenze nahm hier ihren Anfang.

In insgesamt sechs Italienreisen versuchte ich einen Überblick über das Werk Micheles zu gewinnen und das nötige Bildmaterial zu sammeln. Denn es stellte sich heraus, dass es von den insgesamt 24 Terrakotta Tafeln der Cappella Pellegrini kaum aktuelle Abbildungen gab, nur wenige davon waren fotografiert und publiziert worden und das größtenteils vor langer Zeit.

Zu meiner großen Bestürzung fand ich bei meiner ersten Reise nach Verona im Herbst 2007 die Capella Pellegrini in komplett eingerüstetem Zustand vor, eine Besichtigung war nicht möglich, voraussichtlicher Termin der Fertigstellung: März 2008 (**Abb. 1**).

Die kurzfristige Überlegung, das Thema daraufhin aufzugeben, verwarf ich sehr schnell wieder, auch Frau Professor Dachs-Nickel, der ich für ihre Betreuung zu großem Dank verpflichtet bin, ermutigte mich nach Kräften, die Arbeit trotzdem in Angriff zu nehmen. So begann ich statt dessen, die Zeit zu nützen, indem ich mich auf das Leben und Wirken des Künstlers „Michele“, der unter vielen verschiedenen Namen bekannt ist,<sup>1</sup> zu konzentrieren. Die spärlichen Quellen führten mich an verschiedene Orte wie Modena, Ferrara, Adria, Arezzo, Sargiano, Rovigo, Castiglione Olona, Prato und Florenz, allerlei Interessantes, Kurioses, Widersprüchliches und Wissenswertes ließ sich dabei in Erfahrung bringen.

---

<sup>1</sup> Diese Problem wird in Kapitel V/2 noch genauer ausgeführt werden. Anm. der Verfasserin.

Was zunächst nach einem Hindernis aussah, stellte sich schließlich als Glücksfall heraus. Durch die Vermittlung des Leiters der Restaurierungsarbeiten, Prof. Christian Campanella<sup>2</sup> und Signora Daniela Campagnola<sup>3</sup>, durfte ich die Cappella Anfang Februar 2008 doch besichtigen, wobei die vorhandenen Gerüste eine Perspektive ermöglichten, die so schnell nicht wieder eintreten würde. Mit Erlaubnis der Banca Popolare di Verona durch ihren Präsidenten Carlo Fratta Pasini und den Mitarbeitern Dottorssa Silvia De Mase und Ingenieure Giuseppe Nicolò, bekam ich Anfang März 2008 sogar doch noch die Möglichkeit, unmittelbar vor der Fertigstellung der Arbeiten und vor Abbau der Gerüste Fotos zu machen, insbesondere Nahaufnahmen der oberen Tafeln in etwa 10-12 Metern Höhe. Allerdings war es teilweise nicht möglich, Gesamtaufnahmen zu machen, ohne dass Gerüststangen oder deren Schatten zu sehen gewesen wären, ebenso war die Ausleuchtung der Reliefs mit den zur Verfügung stehenden Mitteln nicht optimal lösbar. Dennoch sind Bilder entstanden, die den besonderen Reiz des Materials, die Plastizität, den Kompositions- und Detailreichtum sowie die Ausdrucksmittel des Künstlers hervorheben und werden deshalb in der vorliegenden Arbeit im entsprechenden Zusammenhang auch vorgestellt.

Unschätzbare Hilfe bekam ich dabei durch Mariangela Avesani, Restauratorin und meine Ansprechpartnerin in der Kirche Sant'Anastasia, die viel Zeit und Geduld für meine Anliegen und Fragen investierte.

Ein Teil der Arbeit ist der Beschreibung der Tafeln im einzelnen gewidmet, wobei dies in größerem Umfang geschah, als es zunächst meine Absicht war. Einerseits, da die ikonographische Analyse - vor allem der 17 Tafeln mit den Szenen aus dem Leben Christi - in Zusammenhang mit den Texten des neuen Testaments aufgrund der vielen Details per se außerordentlich umfangreich war, andererseits da dies in der Vergangenheit nur zum Teil und sehr oberflächlich geschehen ist.

Für die Hilfe bei den Übersetzungen der Literatur aus dem Italienischen danke ich vor allem Jole Volumvoulakis und Prälat Dr. Walter Paul Hlinka, der mir auch in theologisch-ikonographischen Fragen hilfreich zur Seite stand.

Weiters danke ich der Familie Ederle aus Verona für ihre Gastfreundschaft und die Vermittlung all ihrer verfügbaren Kontakte, was mir die Arbeit und den Zugang zur Kirche Sant'Anastasia wesentlich erleichterte.

Schließlich muss noch erwähnt werden, wie viel Ausdauer und Geduld mein Lebenspartner, Reisebegleiter, Fotograf, Organisator, Berater in allen Computer-Fragen und Korrekturleser – Georg Wagner - an meiner Seite bewiesen hat.

---

<sup>2</sup> Progettazioni architettonica, Direttore dei Lavori, Coordinamento Scientifico.

<sup>3</sup> Diplomrestauratorin, Leiterin des "Studio Campagnola" für Restaurierungsarbeiten in Verona.

## II. EINLEITUNG

Diese Arbeit beschäftigt sich mit dem in den dreißiger Jahren des 15. Jahrhunderts ausgeführten Hauptwerk des Michele da Firenze, das sich in der Cappella Pellegrini der Kirche Sant'Anastasia in Verona befindet. Es besteht aus 24 Terrakotta Tafeln mit Reliefs, von denen siebzehn Szenen aus dem Leben, der Passion und dem Sterben Christi zeigen, fünf sind mit Heiligenfiguren versehen, eine Tafel stellt den knienden Stifter dar und die letzte zwei männlichen Büsten. Die Bezeichnung „Relief“ trifft genaugenommen nur zum Teil zu, da manche Figuren vollkommen rundplastisch ausgeführt sind und dann auf dem Reliefgrund angebracht wurden, sich sozusagen vor einem Kulissenartigen Relief-Hintergrund befinden.

Eine Ausstattung dieser Art gibt es meines Wissens kein zweites Mal, darüber hinaus ist das Werk in einem bemerkenswert guten Erhaltungszustand, zumindest was die Unversehrtheit der Skulpturanteile angeht gibt es nur wenige Fehlstellen. Hingegen wurde die originale Bemalung am Ende des 19. Jahrhunderts bei einer für heutige Begriffe sehr fragwürdigen Restaurierung vollständig entfernt.<sup>4</sup>

Das Wirken dieses Künstlers ist in mehrfacher Hinsicht außerordentlich interessant. Zunächst wegen des Materials, das zu dieser Zeit als Werkstoff für Kunstgegenstände wiederentdeckt wurde und wegen der damit verbundenen Experimentierfreude in der Technik. Weiters wegen der Stellung, die der Künstler im Spannungsfeld zwischen Spätgotik und Frührenaissance einnimmt, ebenso wie der zwischen der Kunst nördlich und südlich der Alpen.

In diesem Zusammenhang soll auf die Bedeutung der Zeichnung als Medium der Verbreitung traditioneller und innovativer künstlerischer Ideen und Motive näher eingegangen werden, denn um 1400, als sich in vielen Bereichen des Denkens und Handels ein Umbruch ankündigt, vollzieht sich auch hier ein grundlegender Wandel: das Musterbuch weicht dem Skizzenbuch, die Studie als Mittel zur Lösungsfindung gewinnt an Bedeutung.

So soll versucht werden, an Hand von erhaltenen Zeichnungen Querbeziehungen herzustellen oder nachzuweisen, aber auch Parallelen und Ähnlichkeiten zwischen ausgeführten Werken aufzuzeigen. Denn auch in diesen Fällen muss ja von einer Zeichnung als gemeinsamer Quelle oder einer zunächst als Zeichnung ausgeführten Kopie ausgegangen werden.

Konkret geht es hierbei um die Beziehung Michele da Firences zu Ghiberti, in dessen Werkstatt er zur Zeit der Ausführung der ersten Bronzetur des Baptisteriums in Florenz gearbeitet hat, und

---

<sup>4</sup> Cipolla 1914, S. 409. Es wird hier auch geschildert, mit welchen Mitteln die bis zu 1cm dicke Farbschicht entfernt wurde. Offenbar gab es mehrere Übermalungen. Heute sind nur mehr an einigen wenigen Stellen Farbreste zu erkennen. Anm. der Verfasserin.

Pisanello, der gleichzeitig mit ihm an der Capella Pellegrini gearbeitet haben soll, sowie um die Bedeutung des Skizzenbuchs der internationalen Gotik in den Uffizien, zu dem es bemerkenswerte Parallelen von Motiven gibt.

Besonders interessant erscheint mir die Frage, wie unterschiedlich sich der Aufbruch in ein neues Weltbild, das sich durch die Wiederentdeckung der Antike und die Aufgabe mittelalterlicher Denkmuster auszeichnete, in der künstlerischen Umsetzung äußerte: Ghiberti – Symbolfigur des Fortschritts in der Kunst, in dessen Werk sich die Wende von der Gotik zur Frührenaissance am augenfälligsten manifestierte - und Michele - davon zwar nicht unberührt, aber nicht in der Lage, den großen Sprung zu vollziehen, den das „neue Sehen“ in der künstlerischen Wiedergabe mit sich brachte.

### III. DIE KIRCHE SANT' ANASTASIA, BAUGESCHICHTE UND BESCHREIBUNG (ABB. 2)

Die Geschichte von Sant' Anastasia steht in engem Zusammenhang mit der Geschichte der Stadt Verona selbst, die in ihrer römisch-antiken Vergangenheit als wichtiger Verkehrsknotenpunkt auch strategisch von großer Bedeutung war.<sup>5</sup> Auch die Ereignisse im Zuge der Christianisierung hinterließen ihre Spuren, wie die der Herrschaft der Ostgoten unter Theoderich - im Nibelungenlied auch als Dietrich von Bern bekannt - der von 489-526 regierte und Verona zu seinem bevorzugten Aufenthaltsort erkor, was sich in einer regen Bautätigkeit bemerkbar machte.<sup>6</sup> Es folgte von 568-774 die Herrschaft der Langobarden, 572 wurde ihr König Albuin, der in Verona residierte und den Palast Theoderichs bewohnte, ermordet. Unter ihrem letzten König Desiderius wurden sie 774 von den Franken unter Karl dem Großen besiegt.<sup>7</sup>

Nach einer politisch sehr unruhigen Zeit, in der italienische Nationalkönige und deutsche Kaiser Verona beherrschten, wodurch die Stadt noch an Bedeutung gewann,<sup>8</sup> kehrte schließlich unter der Scaligerherrschaft von 1259-1387 wieder Ruhe ein,<sup>9</sup> bis zum langen Zeitraum der venezianischen Oberhoheit, deren Einfluss das Stadtbild am meisten geprägt hat, die 1405 begann und mit dem Einmarsch Napoleons 1796 endete.<sup>10</sup>

Der Platz vor der Westfront der größten Kirche Veronas ist relativ beengt, flankiert vom Hotel Due Torri auf der rechten Seite, links vom Grabmal des Guglielmo da Castelbarco, Freund und Berater der Scaliger, das sich auf einer Mauer über einem Rundbogentor befindet, welche die Kirche Sant'Anastasia mit der kleinen Kirche San Giorgetto, besser bekannt unter dem Namen San Pietro Martire, verbindet.<sup>11</sup> Diese räumliche Situation ist durch den historischen Kontext erklärbar: unter den Römern führte hier die Hauptstraße Veronas von der Porta Borsari zur Ponte Postumio, welche direkt hinter der Apsis der heutigen Kirche über die Etsch führte und nicht mehr erhalten ist.<sup>12</sup> Dem Hl. Petrus von Verona, Dominikaner, Märtyrer und Schutzpatron der Stadt, wollten seine Mitbrüder die Kirche auch widmen, aber sie behielt dann doch ihren alten Namen, den ihr Vorgängerbau innehatte, welcher unter dem Ostgotenkönig Theoderich

---

<sup>5</sup> Wessel Guerra 1967, S. 5.

<sup>6</sup> Wessel Guerra 1967, S. 6.

<sup>7</sup> Marton 1991, S. 20 f.

<sup>8</sup> Wessel Guerra 1967, S. 6.

<sup>9</sup> Wessel Guerra 1967, S. 7.

<sup>10</sup> Wessel Guerra 1967, S. 7 f.

<sup>11</sup> Marton 1991, S. 35 f.

<sup>12</sup> Marton 1991, S. 13.

zusammen mit einer zweiten kleinen Kirche, San Remigio, errichtet wurde<sup>13</sup>: Sant'Anastasia, jene Heilige, die unter Diokletian den Märtyrertod starb.<sup>14</sup>

1281 wurden die Dominikanermönche in die Stadt Verona berufen, unter dem Bischof Pietro della Scala wurde 1290 mit dem Bau begonnen, nachdem der Orden beschlossen hatte, statt der beiden kleinen Kirchen eine einzige, große zu bauen. Die Vollendung zog sich bis zum Ende des 15. Jahrhunderts hin.<sup>15</sup> Nicht nur die Scaligerfürsten, Regenten der Stadt vom Anfang des 13. bis zum Ende des 14. Jahrhundert, sondern vor allem jener Guglielmo da Castelbarco, „Herr über das Etschtal“, dessen „hängendes“ Grabmal auf der Piazza St. Anastasia zu sehen ist und das als beispielgebend für die späteren Scaligergräber gilt, unterstützten den Neubau.<sup>16</sup> Architekten waren möglicherweise die beiden Dominikanermönche Fra Benvenuto da Bologna und Fra Nicolò von Imola, unter deren Leitung weitere Dominikanerkirchen im Veneto erbaut worden waren, wie Padua, Treviso und Venedig.<sup>17</sup> Die dreischiffige Basilika entspricht im Prinzip dem Schema der Zisterzienserkirchen, die Chorkapellen haben jedoch einen polygonalen Abschluss. Auffallend sind auch die wuchtigen Rundpfeiler im Inneren sowie die Farbigkeit, die an der nicht vollendeten Außenfassade nur am Portal zu bewundern ist (**Abb. 3, 4**).<sup>18</sup> Die Innenausstattung enthält zahlreiche Kunstschätze von hoher Qualität, zu denen auch die Ausstattung der Cappella Pellegrini zählt.

Bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts gingen die Arbeiten am Bau der Kirche schnell voran: um 1320 war die Hauptkapelle mit je zwei Seitenkapellen rechts und links fertiggestellt, sowie das Querschiff und ersten beiden Joche des Langhauses. Die Außenmauern und die Fassade waren bis zur halben Höhe errichtet.

In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts trat eine Verzögerung ein, die durch den politisch-militärischen Abstieg der Scaliger bedingt war. Erst im 15. Jh. , unter der Vorherrschaft Venedigs, wurden die Arbeiten wieder vorangetrieben, insbesondere durch die Vermittlung des Abtes von San Zeno und des römischen Senators Gian Nicola Salerni, setzte sich 1422 Papst Martin V. für den Weiterbau ein.

Die Bedeutung des San Pietro Martire, wie auch San Zeno Schutzpatron der Stadt, war mit ein Grund, dass die Stadtregierung, verkörpert durch den Rat der Zwölf, 1423 eine jährliche Summe zur Förderung des Baus festsetzte. 1427 bestimmte er den 29. April als Tag des Festes des

---

<sup>13</sup> Marton 1991, S. 36.

<sup>14</sup> Melchers 1965, S. 822.

<sup>15</sup> Giardini 2000, S. 8 ff.

<sup>16</sup> Marton 1991, S. 36.

<sup>17</sup> Giardini 2000, S. 8 f.

<sup>18</sup> Marton 1991, S. 35 f.

Heiligen Pietro Martire, der unter Teilnahme des gesamten Klerus mit einer feierlichen Prozession begangen werden sollte.

Die Förderer, die für den Bau der Kirche eine große Rolle gespielt haben, sind auf den mächtigen Säulenpaaren, die das Mittelschiff von den Seitenschiffen trennt, verewigt: nach den vordersten beiden Säulenpaaren mit den Wappen der Familie Castelbarco, ein weißer Löwe auf rotem Grund, zeigen die nächsten beiden das Wappen mit den Waffen der Stadt, während die vorletzte das Wappen der Familie Boldieri zeigt, eine Lilie mit einer Krone und ein gekrönter Adler.<sup>19</sup> Weitere Stifter waren die Familien Cavalli, Pellegrini, später auch Giusti und Miniscalchi, die vor allem für die Innenausstattung der Kapellen sorgten, die ihnen als Grablegen dienten.<sup>20</sup> So erstreckte sich dieser Ausbau mit der Errichtung von Altären und der künstlerischen Ausgestaltung in die folgenden Jahrhunderte, während die architektonische Struktur der Kirche in der Mitte des 15. Jahrhunderts fertiggestellt war. Nur die Fassade blieb unvollendet, obwohl Giovanni Matolino 1428 beauftragt wurde, die Verkleidung mit Marmor zu planen.

1449 wurde die Kirche den reformierten Dominikanern, Nachfolgern des Dominikanerkonvents, übergeben, welche bis zur Aufhebung durch Napoleon hier blieben.

Die Weihe erfolgte 1471 durch Giovanni Micheli, Kardinal und Bischof von Verona.

1806 wurde Sant' Anastasia Pfarrkirche und ein Jahr später wurde das Kloster geschlossen. Ein Teil des Klosters wurde zerstört, der restliche Teil in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts in einer sehr umstrittenen Art und Weise renoviert, um mehr Platz für die heutige Nutzung als humanistischen Gymnasium und als Musikschule „Dall'Abaco“ zu schaffen. Zwischen 1871 und 1881 wurde die Kirche einer Totalrenovierung unterzogen, während 1992 nur das Dach restauriert wurde.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Giardini 2000, S. 9 f.

<sup>20</sup> Marton 1991, S. 36.

<sup>21</sup> Giardini 2000, S. 10.

## IV. DIE CAPELLA PELLEGRINI (ABB. 5)

### 1. Lage und Beschreibung

Die Cappella Pellegrini befindet sich vom Mittelschiff aus gesehen, rechts neben der Hauptkapelle. Sie ist etwa 5 m breit und knapp 12 m hoch, hat eine maximale Tiefe von etwa 10 m und besteht aus einem kreuzrippengewölbten Joch mit anschließender polygonaler Apsis.<sup>22</sup> Der Übergang vom Joch zur Apsis wird durch einen Pilaster gebildet, der sich als Gurtbogen im Gewölbe fortsetzt. Die mittleren der vier Seiten der Apsis sind schmaler und mit Fenstern versehen, während die beiden äußeren, breiteren Seiten rechts und links mit je drei übereinander angeordneten Terrakottareliefs verkleidet sind, die Lünetten sind frei. Auf den Pilastern sind ebenfalls je drei Tafeln, auf denen fünf Heiligenfiguren und - rechts unten - die kniende Stifterfigur dargestellt ist. Am Eingang der Kapelle, an der rechten Seitenwand, befindet sich das Grabmonument der Familien Bevilacqua und Pellegrini, gegenüber das des Tommaso Pellegrini. Beiderseits sind übereinander neben den Grabmälern jeweils drei rechteckige, in den Lünetten darüber zwei weitere Tafeln mit Rundbogenabschluss nebeneinander angebracht. Da das rechte Grabmal nicht so monumental ausfällt wie das linke, finden darüber noch zwei weitere Reliefs Platz. (Abb. 6,7)

Mit den insgesamt 24 Terrakotta Tafeln, die die beiden Seitenwände fast vollständig verkleiden, ist die Cappella Pellegrini in ihrer Gesamtausstattung einzigartig. Die Tafeln sind, den architektonischen Gegebenheiten des Anbringungsortes entsprechend, in unterschiedlichen Formaten ausgeführt. So haben die im vorderen Teil der Kapelle, um die Grabmäler befindlichen mit 2,65m x 2,15m das größte Format, die in der Apsis sind 2m x 2,15m groß, während die Tafeln mit den Heiligenfiguren bzw. mit der Stifterfigur auf den Pilastern nur etwa 1,10m breit und 2,15m hoch sind. Die vier Darstellungen in den Lünetten sind 2,65m breit und im Scheitel etwa 1,80m hoch.<sup>23</sup> Die Tafeln sind alle seitlich durch gedrehte Säulen mit korinthischen Kapitellen gerahmt, genaugenommen sind es jedoch schlanke Säulen, die mit einem doppelt gelegten Band umwickelt sind. Ein Zahnschnittfries und ein mehrschichtiges Gesims bilden den

---

<sup>22</sup> Die Maße wurden folgender Internetseite entnommen: [cipa.icomos.org/fileadmin/papers/Torino2005/171.pdf](http://cipa.icomos.org/fileadmin/papers/Torino2005/171.pdf) Es handelt sich dabei um einen Bericht über die geometrische Vermessung und die fotografische Bestandsaufnahme für das Erhaltungsprojekt der Kirche Sant'Anastasia in Verona, das vom Politecnico di Milano, Dipartimento di Progettazioni dell'Architettura DPA, Via Durando 38/A, 20155 Milano, durchgeführt wird.

<sup>23</sup> Über die Maße gibt es keine genauen Angaben in der Literatur, die Messung der Tafeln wurden von mir im Zuge der Besichtigungen durchgeführt, wobei eine exakte Messung durch die Gerüste teilweise nicht möglich war.

oberen bzw. unteren Abschluss. Ausnahmen sind die vier Lünettendarstellungen. Hier wird die Art der Rahmung der übrigen Bilder, nämlich die der gedrehten Säulen mit Kompositkapitellen aufgegeben und beiderseits durch kurze kannelierte Säulchen, ebenfalls mit Kompositkapitellen und einer Art Abakus ersetzt, auf denen je ein Putto steht und ein bogenförmiges Astwerk mit reichem floralem Dekor nach außen, aufsitzt. Möglicherweise hat sich Michele da Firenze bei dieser dekorativen Rahmung am Grabmonument des Cortesia Serego orientiert, das sich an der linken Seitenwand der Hauptkapelle links neben der Cappella Pellegrini befindet und um 1425 von Pietro di Niccolò Lamberti geschaffen wurden und seinerseits starke Parallelen zum Brenzonigrabmahl in der Kirche San Fermo in Verona zeigt.<sup>24</sup>

Die fünf Darstellungen, die in einem Innenraum stattfinden,<sup>25</sup> sind mit einer teils sehr aufwendigen Architektur ausgestattet, mitunter kommuniziert der Innenraum in sehr merkwürdiger Weise mit der Außenansicht eines Gebäudes, venezianisch-byzantinische Elemente werden mit klassischen manchmal in sehr unorthodoxer Weise kombiniert, wodurch vielleicht ein fremdländisch-orientalischer Baustil imitiert werden sollte. Die Anordnung und diverse Zierelemente bewirken eine stark ornamentale, dekorative Funktion des architektonischen Hintergrundes.

Ursprünglich war die Kapelle den zwölf Aposteln gewidmet,<sup>26</sup> wodurch die Auswahl der Szenen auf der linken Wand erklärbar werden. Abgesehen von der Geburt, der Anbetung und der Taufe Christi beziehen sich alle Darstellungen auf Begebenheiten, bei denen die Apostel eine Rolle spielen, angefangen vom Einzug in Jerusalem, dem letzten Abendmahl und der Fußwaschung bis zu den beiden „Gethsemane – Szenen“, von denen die eine, die allgemein „Predigt Jesu“ genannt wird, ikonographisch ein wenig rätselhaft ist und offenbar ergänzend hinzukomponiert wurde, um den Apostelzyklus auf der linken Seite zu vervollständigen.<sup>27</sup> Auf der rechten Wand wird mit der Szene des Judaskuss', der auch die Gefangennahme und die Petrus - Malchus Episode zeigt, fortgesetzt. In weiterer Folge sind die Geißelung, die Dornenkrönung, Christus vor Pilatus und Händewaschung, Kreuztragung und Kreuzigung dargestellt und im Apsisbereich Kreuzabnahme, Grablegung und Auferstehung. Abgesehen von Petrus und zwei aus dem Bild fliehenden Aposteln in der Tafel der Gefangennahme kommen die Apostel also auf der rechten Wand nicht mehr vor. Selbst Johannes, der traditionellerweise unter dem Kreuz zu finden ist, fehlt in der Kreuzigungstafel und auf eine Pfingstszene wurde verzichtet. Ob diese Gegenüberstellung

---

<sup>24</sup> Giardini 2000, S. 41. In der Forschung wird teilweise auch eine Zuschreibung an Nanni di Bartolo vorgeschlagen.

<sup>25</sup> Abendmahl, Fußwaschung, Jesus vor Pilatus, Geißelung, Dornenkrönung.

<sup>26</sup> Cipolla 1914, S. 412 f.

<sup>27</sup> In Kapitel VI/7 wird versucht werden, diesem Rätsel auf die Spur zu kommen. Anm. der Verfasserin.

bewusst gewählt wurde, ist nicht nachweisbar, scheint aber im Hinblick auf die hinzugefügte Szene der sogenannten „Predigt“ durchaus schlüssig.

Interessant ist auch die Reihung und Anordnung der Szenen, deren Lesbarkeit nicht ganz einfach ist. So beginnt der Zyklus auf der linken Wand, rechts neben dem Grabmahl des Tommaso Pellegrini, das fast die ganze Wand unterhalb der Lünette einnimmt, mit der Geburt, darüber befindet sich die Anbetung und die Taufe, im Lünettenbereich darüber der Einzug in Jerusalem und links daneben das letzte Abendmahl. Zur weiteren Verfolgung der Geschichte muss sich der Betrachter nun in den Apsisbereich begeben, die sich hier, nach dem Pilaster mit Darstellungen Johannes des Täufers, des Erzengels Michael und des Heiligen Leonhard, mit der Fußwaschung, der sogenannten „Predigt“ und Jesus in Gethsemane fortsetzt (**Abb 8**).

Auf der gegenüberliegenden Seite geht es, links neben dem Bevilacqua-Pellegrini Grabmal von unten nach oben mit der Gefangennahme, der Geißelung und der Dornenkrönung weiter. Erst neben dieser ist rechts Christus vor Pilatus mit der Händewaschung dargestellt. Warum hier auf die Einhaltung der Chronologie verzichtet wurde, ist unklar. In der Lünette sind links die Kreuztragung (über der Dornenkrönung) und rechts (über der Händewaschung) die Kreuzigung angebracht, beide wieder im abweichenden Format des Bogenfeldes. Möglicherweise ist hier der Grund für die irreguläre Reihenfolge zu suchen: das Bogenfeld wurde für diese beiden Szenen letztlich als bevorzugtes Format gewählt. Die letzten drei Szenen sind nun wiederum nach dem Pilaster mit der Stifterfigur und zwei Heiligen (wahrscheinlich Dominikaner) und übereinander angeordnet im Apsisbereich zu finden, nämlich die Kreuzabnahme, Grablegung und Auferstehung. Die 24. Tafel befindet sich direkt über dem Grabmonument und der dazugehörigen Freskobemalung und zeigt zwei Männerbüsten mit lachenden Gesichtern, umgeben von Lorbeerkränzen (**Abb. 9**).

Die Fresken Pisanellos(1433-38), die außen an der Stirnwand der Kapelle zu sehen sind, haben als Mittelpunkt vieler kunsthistorischer Betrachtungen immer schon die Aufmerksamkeit auf sich gezogen, wodurch die Terrakottatafeln des Michele da Firenze zu Unrecht stets in den Hintergrund gedrängt wurden . Die durch Feuchtigkeit stark beschädigten Fresken wurden abgenommen und erlebten einen mehrmaligen Ortswechsel: die linke Seite wurde 1891, die rechte 1900 in der Cappella Giusti angebracht; während der Pisanello - Ausstellung im Dezember 1996 waren sie im Castel Vecchio ausgestellt und wurden danach schließlich wieder auf ihrem Originalplatz angebracht.<sup>28</sup> Dargestellt ist eine Episode aus der Legenda Aurea,<sup>29</sup> nämlich die Geschichte des Hl. Georg, der den Drachen bezwingt und damit die Prinzessin, Tochter des

---

<sup>28</sup> Giardini 2000, S. 37.

<sup>29</sup> Benz 1984, S. 300-306. Verfasser ist der Dominikanermönch Jacobus de Voragine, der die Heiligenlegenden Ende 13. Jh. niederschrieb.

Königs von Silena, vor dem sicheren Tod bewahrt. Kaum wahrnehmbar für den Betrachter aufgrund der großen Distanz, ist die für Pisanello so typische Detailgenauigkeit und Realitätstreue, vor allem was die Tierdarstellungen angeht, wofür auch die zahlreichen erhaltenen Vorzeichnungen zu diesem Fresko Zeugnis ablegen. Gleichzeitig wird aber auch das Thema des höfischen Ritterlebens der internationalen Gotik aufgegriffen, das nach wie vor noch aktuell war.<sup>30</sup>

Das Grabmal des 1392 verstorbenen Tommaso Pellegrini an der linken Seitenwand wird dem Bildhauer Antonio da Mestre zugeschrieben, die Fresken, die die Jungfrau mit dem Kind und den Hl. Johannes dem Täufer und Hl. Thomas darstellen, wurden von Martino da Verona gemalt ebenso wie die am Grabmal der Familien Bevilacqua und Pellegrini an der rechten Wand, die die Jungfrau Maria zwischen dem Hl. Georg, der Hl. Katharina und die Heiligen Antonius, Domenikus und Zeno zeigen.

Auf der linken Wand befindet sich noch ein Grabstein aus rotem Marmor, der mit einem Bildnis des Guglielmo de Bibra, Gesandter des Kaisers Friedrich III. versehen ist, der 1490 in Verona gestorben ist.

Fresken von Heiligen, insbesondere des Hl. Andreas, sind auch auf dem Pilaster am Eingang zur Kapelle zu finden, die Michele da Verona (1470-1536) zugeschrieben werden, einem Maler der unter dem Einfluss Mantegnas stand.<sup>31</sup>

Ursprünglich befand sich in der Kapelle auch noch ein Altar aus Terrakotta von Michele da Firenze.<sup>32</sup> Der heutige Altar ist von Salesio Pegrassi und stellt den Hl. Dominikus dar, dem die Kapelle später gewidmet war.<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> Syson and Gordon 2001, S. 43.

<sup>31</sup> Giardini 2000, S. 38 f.

<sup>32</sup> Cipolla 1914, S. 409.

<sup>33</sup> Cipolla 1914, S. 412 f. Der hier zitiertes Altar befand sich bei meinem letzten Besuch nach der Restaurierung noch nicht wieder an seinem Platz. Anm. der Verfasserin.

## 2. Die Auftraggeber: die Familie Pellegrini<sup>34</sup>

Wann die Familie Pellegrini die Kapelle stiftete bzw. als Grablege erwarb, ist nicht bekannt, fest steht, dass diese sich am Anfang des 14. Jahrhunderts noch in der Kirche Santa Maria in Chiavica befand. Erst am Ende desselben Jahrhunderts ist die Präsenz der Pellegrini in der Kirche Sant' Anastasia belegt,<sup>35</sup> die mit dem Tod Tommaso Pellegrinis 1492 und der Errichtung seines Grabmals in Verbindung zu bringen ist.<sup>36</sup> Möglicherweise bestand ein diesbezüglicher Plan aber schon, als dieser Teil der Kirche gebaut wurde.<sup>37</sup>

Unter den Scaligern waren die Pellegrinis eine der bedeutendsten Familien Veronas, hatten jedoch keine militärischen Aufgaben, sondern administrative. Als „fattore generale“<sup>38</sup> verwalteten sie die Güter und die Finanzen der Skaliger. Als solche werden u. a. genannt: Giovanni Pellegrini (1311), Andrea und Pietro (1316), Tommaso (1363) als Sohn des verstorbenen Andrea Pellegrini. Die beiden letzteren scheinen in mehreren Dokumenten auf und waren offenbar auch enge Vertraute der Skaliger.<sup>39</sup>

Schon in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts betrieb die Familie aber auch Handel und Gewerbe und war darin sehr erfolgreich zu einem Zeitpunkt, als diese Sparten für die Stadt Verona von großer Bedeutung wurden. Einiges deutet darauf hin, dass sie mit Stoffen und Kleidung handelten.<sup>40</sup>

Nach dem Untergang der Skaliger 1387 behielten die Pellegrini ihre Funktion als Verwalter auch unter der Herrschaft des Galeazzo Vosconti bei, wie ein Dokument aus dem Jahre 1388 belegt.<sup>41</sup>

Unter der Herrschaft Venedigs waren die Pellegrini anscheinend immer noch hoch angesehen, Giovanni Pellegrini war Teilnehmer einer Delegation, die 1405 dem Dogen von Venedig die Insignien der Stadt Verona als Zeichen der Unterwerfung überbrachte.<sup>42</sup>

Was die Ausstattung der Kapelle angeht, ist belegt, dass Andrea, Sohn des Tommaso, dessen Grabmal an der linken Seitenwand zu finden ist, die weitere Ausgestaltung 1402 testamentarisch festlegte, weshalb dieses Jahr als ungefähres Todesjahr angenommen wird. Da er keine Nachfahren hatte, kommen als Exekutoren seines letzten Willens nur die Söhne seines Bruders Giovanni, der im Oktober 1416 oder kurz danach verstarb, in Frage: Nicolò, Tommaso und

---

<sup>34</sup> Pellegrini (ital), zu deutsch: Pilger.

<sup>35</sup> Cipolla 1914, S. 102.

<sup>36</sup> Cipolla 1914, S. 404 f.

<sup>37</sup> Cipolla 1914, S. 402.

<sup>38</sup> Übersetzt: „Generalgutsverwalter“.

<sup>39</sup> Cipolla 1914, S. 403.

<sup>40</sup> Cipolla 1914, S. 405 f.

<sup>41</sup> Cipolla 1914, S. 404.

<sup>42</sup> Cipolla 1914, S. 407.

Bartolomeo. Denn der Name eines „...gewissen Michele aus Florenz....“, der in der Kapelle arbeitete, ist erst in den Jahren 1433 – 1438 dokumentarisch belegt, also viele Jahre nach dem Tod Andrea und Giovanni Pellegrinis – was allerdings nicht zwangsläufig bedeutet, dass in den Jahren davor und danach keinerlei Arbeiten durchgeführt worden sein könnten.<sup>43</sup>

Es wird allgemein angenommen, dass es sich bei der kniende Stifterfigur aus Terrakotta an der rechten Seitenwand der Kapelle - aufgrund dessen großzügiger testamentarischer Stiftung für die Ausstattung - um Andrea Pellegrini handelt. Denkbar wäre aber auch, dass die Söhne Giovanni Pellegrinis ihrem Vater damit ein Denkmal setzen wollten.<sup>44</sup>

### 3. Forschungsgeschichte

Schon am Ende des 19. Jahrhunderts zogen die Terrakottareliefs der Cappella Pellegrini die Aufmerksamkeit der Kunsthistoriker auf sich. Vor allem die stilistische Einordnung bereitete Schwierigkeiten und war zum Teil sehr widersprüchlich. Mehrere WissenschaftlerInnen versuchten, die zahlreichen Kunstwerke in Terrakotta stilistisch zu unterscheiden und diversen Künstlern zuzuordnen, allen voran Cornelius von Fabriczy<sup>45</sup> und Frieda Schottmüller<sup>46</sup>.

Von Wilhelm Bode stammt der 1889 eingeführte Notname „Meister der Pellegrini-Kapelle.“<sup>47</sup> Er rühmt die „... naive einfache Art der Erzählung, die Freude an den reichen Kostümen und Details aller Art...“, bemerkt die „...gotischen Reminiszenzen...“ in der Gewandung, den Ornamenten und in den Verhältnissen der Figuren und schließt aus diesen Merkmalen auf einen lokalen Künstler, wie sie die Veroneser Malerei in Vittore Pisano und Stefano da Zevio<sup>48</sup> hervorgebracht hat. Gleichzeitig stellt er fest, dass in der Veroneser Bildhauerkunst der Zeit hauptsächlich aus Florenz nach Verona berufene Künstler tätig waren und schließt diese Möglichkeit auch für die Ausführung der Terrakottatafeln in der Cappella Pellegrini nicht aus<sup>49</sup> und stellt aufgrund der spezifischen Merkmale eine Beziehung zwischen diesem Werk und einer Reihe anderer Terrakottareliefs her.<sup>50</sup> Die Stellung des Künstlers zwischen Spätgotik und Frührenaissance ist

---

<sup>43</sup> Cipolla 1914, S. 405 ff.

<sup>44</sup> Cipolla 1914, S. 406.

<sup>45</sup> Fabriczy 1909, S. 14 (Anm.) und S. 87.

<sup>46</sup> Schottmüller 1913, S. 2-12.

<sup>47</sup> Bode 1889, II, S. 127-133.

<sup>48</sup> Heute: Stefano da Verona.

<sup>49</sup> Bode 1887, S. 62.

<sup>50</sup> Bode 1887, S. 58-68.

für ihn evident, der Mangel an Organik der Figuren, die altertümliche Gestaltung des Faltenwurfs und der Architektur werden einer sehr positiv bewerteten Darstellung von inniger, gefühlsbetonter Ästhetik der Köpfe und des Verhältnisses der Figuren zueinander gegenübergestellt, die er als „Errungenschaft einer neuen Zeit“ sieht und als „glückliches Gegengewicht .....gegen die oberflächliche Schönheit des Ghiberti....“(!) und „...das bis zum Abschrecken naturalistische Streben des Donatello...“(!).<sup>51</sup>

In seiner Beschreibung der Cappella Pellegrini 1904 findet Georg Biermann eine Reihe von Indizien, um die Tafeln Giovanni di Bartolo, auch Rosso genannt, zuzuschreiben. Vor allem die Ähnlichkeit zum Brenzoni - Grabmal bestärkt ihn in dieser Annahme. Betont wird die malerische Gestaltung, in der er Parallelen zu Ghibertis Paradiesestüre erkennen will, was in *beiden* Fällen als Kritik gemeint ist! Auch die Unfähigkeit zur perspektivischen Darstellung wird registriert und negativ kommentiert.<sup>52</sup>

Venturi befasst sich in der „Storia del Arte“ relativ ausführlich mit der Gruppe der Terakottawerke der ersten Jahrzehnte des Quattrocento. Der Autor sieht sie eher als volkstümliche Modeerscheinung minderer Qualität und schreibt sie einer ganzen Gruppe von Künstlern zu. Interessant ist, dass Michele di Nicolaio oder Michele dello Scalcagna in Zusammenhang mit einem Dokument in Ferrara bereits genannt und als Mitarbeiter der Ghiberti – Werkstatt identifiziert wird. Das Werk, von dem darin die Rede ist, existiert aber nicht mehr und der Name wird weder mit dem Altare delle Statuine im Dom von Modena noch mit der Ausstattung der Cappella Pellegrini in Beziehung gebracht. Im übrigen wird betont, dass der Meister des Altars von Modena fortgeschrittener sei als der Meister der Pellegrini Kapelle.<sup>53</sup>

Sehr erhellend für die Urheberschaft der Ausstattung der Cappella Pellegrini war die wissenschaftliche Aufarbeitung und Publizierung der 1909 von Gaetano Da Re<sup>54</sup> entdeckten Dokumente die Kirche Sant’Anastasia betreffend durch Carlo Cipolla 1914. In diesen Dokumenten aus den Jahren 1433 bis 1438 wird „ein gewisser Michele aus Florenz“ wie auch dessen Sohn Marsilio mehrfach im Zusammenhang mit deren Tätigkeit und der dafür zu erhaltenden Zahlungen genannt. Cipolla beschreibt die Ausstattung kurz und ohne Wertung, lobt die gelungene Restaurierung von 1879-81, bei der die gesamte polychrome Fassung entfernt

---

<sup>51</sup> Bode 1887, S. 67.

<sup>52</sup> Biermann 1904, S. 149 ff.

<sup>53</sup> Venturi 1908, Band VI, S. 109-120.

<sup>54</sup> Fiocco 1932, S. 546.

wurde, wodurch das Kunstwerk „zu neuem Leben erweckt wurde“.<sup>55</sup> Einleitend spricht er allerdings von hässlichen Überarbeitungen, die unter Jacopo Biadego vorgenommen wurden.<sup>56</sup>

Paul Schubring spricht dem „sogenannten Pellegrinimeister“ in seiner Publikation von 1919 einerseits jeden Bezug zu Florenz ab, indem er ihn nicht zum Kunstkreis Ghibertis zählt und kategorisch erklärt: „Dieser Künstler ist durchaus Oberitaliener, in diesen Reliefs ist nichts Toskanisches“. Andererseits räumt er in der „malerischen Fülle“ eine gewisse Beziehung zu Ghiberti ein, aber „...nur für den ersten Eindruck. Denn der Veroneser Tonplastiker hat keine perspektivische Raumweite,...“. Eine durchaus berechtigte Feststellung, sowie auch die, dass der Künstler seine Figuren vor die flache Wand setzt. Interessanterweise stellt er einen stilistischen Zusammenhang fest mit dem „Altare delle statuine“ im Dom von Modena, schreibt aber das Grabmal des Antonio Rosselli in der Kirche San Francesco in Arezzo einem toskanischen Bildhauer zu.<sup>57</sup> Darüber hinaus scheint er über die inzwischen von Gaetano Da Re entdeckten und von Cipolla 1914 publizierten Dokumente über die Tätigkeit „...eines gewissen Michele da Firenze...“ in der Cappella Pellegrini nicht informiert gewesen zu sein.<sup>58</sup>

Ervin Ybl schreibt 1930 - also nach der Entdeckung der Veroneser Dokumente, aber noch vor der Identifizierung des Michele da Firenze als Mitarbeiter Ghibertis durch Fiocco – dass der „Meister der unbemalten Reliefs aus Ton“ nicht bekannt sei und meint, einen Einfluss Rossos (=Nanni di Bartolo) und Pisanellos an der Darstellung der Falten und der Bewegungen zu erkennen. Eine Herkunft des Künstlers aus Florenz schließt er aus, seine Argumente dafür sind mangelndes Wissen über Perspektive und Anatomie des Körperbaus, Faltenwurf und ornamentale Rahmung seien noch sehr altertümlich und urteilt lapidar, die Reliefs hinterließen keinen tieferen Eindruck. Auch er sieht eine Verbindung zu einer Reihe weiterer Terrakottareliefs, insbesondere zu einem Marientod, der sich im Budapester Kunstmuseum befindet.<sup>59</sup>

Ein weiterer, sehr entscheidender Schritt zur Klärung der Autorenschaft der Terrakottareliefs in der Cappella Pellegrini gelang Giuseppe Fiocco 1932 durch die Entdeckung, dass der in den Veroneser Dokumenten genannte Michele da Firenze ein Mitarbeiter der Werkstatt Ghibertis

---

<sup>55</sup> Cipolla 1914, S. 409.

<sup>56</sup> Cipolla 1914, S. 402. Cipolla verwendet das Wort „Superfetazioni“, für das es keinen entsprechenden Ausdruck in der deutschen Sprache gibt. Über die Zeitpunkt und Art dieser Arbeiten werden keine genauere Angaben gemacht. Vielleicht ist damit doch eine Übermalung mit roter Farbe gemeint, von der behauptet wird, sie gehöre zur Grundierung der Tafeln. Siehe Kapitel IX, Fußnote 206. Anm. der Verfasserin.

<sup>57</sup> Diese beiden Werke werden heute unumstritten dem Oeuvre des Michele da Firenze, alias „Meister der Pellegrini-Kapelle“, zugeordnet.

<sup>58</sup> Schubring 1919, S. 216.

<sup>59</sup> Ybl 1930. S. 78 ff.

gewesen sein könnte.<sup>60</sup> Damit rühmt er sich, zur „Wiedergeburt“ dieses wegen seiner Produktivität und der damit verbundenen Verbreitung toskanischer Einflüsse so wichtigen Künstlers beigetragen zu haben. Die Entfernung der farbigen Fassung während der Restaurierungsarbeiten 1879-81 bewertet er eher negativ.

Fiocco's Identifizierung des Meisters der Pellegrini Kapelle alias Michele da Firenze als Mitarbeiter der Ghiberti – Werkstatt<sup>61</sup> wurde im Laufe des 20. Jahrhunderts allgemein von der Forschung akzeptiert, stilistische Zusammenhänge mit weiteren Werken konnten überzeugend dargelegt werden, manch traditionelle Zuschreibungen wurden in Frage gestellt.

Publikationen über einzelne Werke oder Werkgruppen, Artikel in Ausstellungskatalogen und Kunstzeitschriften wurden immer wieder verfasst, ein umfassendes Werk über das gesamte Schaffen dieses Künstlers, der zu seiner Zeit sehr populär gewesen sein muss, ist bis jetzt nicht erschienen. Erstaunlich wenig wurde über die Cappella Pellegrini geschrieben.

In Charles Seymour's Überblickswerk von 1966 stellt der Autor fest, dass die Bemalung der Reliefs der Cappella Pellegrini wichtiger Bestandteil der Kunst Michele da Firenzes war, ohne die die Formen weicher wirken und die räumliche Aufteilung den naiven Charakter der Darstellungen mehr betont als ursprünglich beabsichtigt. Darüber hinaus sieht er eine charakteristische Zartheit im Stil und die Nähe zu Ghiberti am Beispiel der Anbetungstafel.<sup>62</sup>

Damit wird eine Einschätzung des Werks ausgedrückt, an der sich bis heute nicht sehr viel geändert hat: gefällig, zart, naiv, ein wenig oberflächlich und altertümlich in der bildhauerischen Gestaltung, beeindruckend in der Gesamtwirkung und in der Einzigartigkeit des Materials.

---

<sup>60</sup> Siehe Kapitel V/2.

<sup>61</sup> Fiocco 1932, S. 546 ff.

<sup>62</sup> Seymour 1966, S.100.

## V. DER KÜNSTLER MICHELE DA FIRENZE

### 1. Stilistische Merkmale

Die stilistische Stellung zwischen Spätgotik und Frührenaissance ist im Werk Michele's besonders augenfällig. Während die Künstler ersten Ranges wie Ghiberti, Donatello oder Jacopo della Quercia ganz entscheidende Beiträge zum Fortschritt der Kunst am Beginn der Neuzeit leisten, ist Michele mit dem Stil der internationalen Gotik noch eng verbunden, verarbeitet aber sehr deutlich die „modernen“ Anregungen seiner Künstlerkollegen. So ist zum Beispiel die Hintergrundgestaltung seiner Tafeln sehr traditionell und stark von der Malerei beeinflusst, während die im Vordergrund agierenden Protagonisten sehr plastisch, ausdrucksstark und individuell gestaltet sind, mitunter trotz des sichtbaren Bemühens um Realitätsnähe nicht ganz organisch. Dieser Unterscheidung erklärt sich unter anderem auch durch die Technik der Tonkunst: der als Relief ausgeführte Hintergrund wird wie ein dreidimensionales Bild behandelt, die Vordergrundfiguren sind teils rundplastisch modellierte Gebilde, die auf dem Untergrund angebracht wurden. Insgesamt sind die Bilder sowohl stilistisch als auch im Hinblick auf die gewählten Motive nach eklektischem Prinzip zusammengestellt. Was die Originalität und Kompositionsfreude angeht zeigen die Tafeln der Cappella Pellegrini eine besonders große Vielfalt an ikonographischen Details.

Das Gesamtwerk Micheles, das bis dato noch nicht wissenschaftlich aufgearbeitet worden ist, zeigt im Grunde gleichbleibende Merkmale. Dazu gehört die etwas teigige und kaum organisch durchstrukturierte Körperdarstellung, die auch damit zu erklären sein mag, dass sämtliche Tonskulpturen ursprünglich bemalt waren und diese Kriterien erst in der Bemalung berücksichtigt wurden. Besonders in seinen Madonnendarstellungen fällt die Ähnlichkeit der Physiognomien auf, wie die längliche spitze Nase und der nach vorne zugespitzte Mund, wie auch der leicht nach vor gereckte Kopf. Charakteristisch ist auch das in der Relation zur Mutter meist zu groß geratene Jesuskind. In der Behandlung der Draperie wird die Harmonie der Linien betont, die Falten sind wulstig und weich, fließen mehr nach ästhetischen Prinzipien als nach physikalischen und breiten sich um die Füße der Figuren auf dem Boden aus.

Die Datierungen und die Chronologie der Werke Michele da Firenze erfolgte hauptsächlich unter Berücksichtigung der Dokumentenlage, stilistische Analysen blieben dabei weitgehend unbeachtet. Eine Bearbeitung des Oevres nach den Gesichtspunkten einer stilistischen Entwicklung, bei der auch die vielfach unterschätzte Mobilität dieser Zeit mit einbezogen wird

um die Auswirkungen lokaler künstlerischer Einflüsse entsprechend einordnen zu können, ist noch ausständig. Erschwert wird diese Analyse durch die Serienproduktion mancher Kunstgegenstände und deren dadurch bedingte Ähnlichkeit.

Die Errungenschaften der Zentralperspektive sind an Michele mehr oder weniger spurlos vorübergegangen.

## **2. Identifizierung des „Meisters der Pellegrini – Kapelle“ als „Michele da Firenze“**

1932 gelang es Giuseppe Fiocco einen Zusammenhang zwischen dem Meister der Pellegrini – Kapelle, inzwischen - laut den Veroneser Dokumenten - Michele da Firenze, und der Werkstatt Ghibertis herzustellen.<sup>63</sup> Zunächst stellte er gewisse Ähnlichkeiten fest zwischen der „Geburt Christi“ in Sant’Anastasia in Verona (**Abb. 10**) und der Arnolfo di Cambios und seiner Werkstatt<sup>64</sup> an der alten Fassade von Santa Maria del Fiore in Florenz über dem linken Seitenportal (**Abb. 11**). Ebenso zwischen Ghibertis „Anbetung der Könige“ an seiner ersten Baptisteriumstüre (**Abb. 12**) und der entsprechenden Szene in der Cappella Pellegrini (**Abb. 13**). Daraufhin stellte sich für ihn die Frage, wie diese Verbindung zwischen der Toskana und dem Veneto erklärbar ist.<sup>65</sup>

Schlüsselwerk war ein Relief, das er im Antiquitätenhandel in Padua entdeckt hatte. Dieses hatte sich ursprünglich in Verona befunden, und zwar als Fensterumrahmung an einem Gebäude der Stiftung des Don Calabrio, dem Istituto di buon Franciulli.<sup>66</sup> An diesem Werk, das die Geburt Christi inmitten ausgedehnter Landschaft, Hirten und Schafen darstellt (**Abb. 14**), hat Fiocco nicht nur die stilistische Nähe zum Meister der Pellegrini - Kapelle festgestellt, sondern auch eine Übereinstimmung mit dem Motiv der Geburt in Ghibertis erster Baptisteriumstüre, um nicht zu sagen ein fast wörtliches Zitat. Im Veroneser Werk ist dieses ganz links in die Ecke gedrängt (**Abb. 15**). Dieser Umstand hat Fiocco dazu veranlasst, in den Listen der Mitarbeiter der Ghiberti -Werkstatt nach einem Michele zu suchen und er fand in der ersten Liste von 1403 gleich zwei

---

<sup>63</sup> Siehe Kapitel IV, Abschnitt 3, Forschungslage, S. 11f.

<sup>64</sup> Die Skulptur wie auch eine Zeichnung der Fassade von Santa Maria del Fiore vor 1588, in der die Skulptur noch im Originalzusammenhang zu sehen ist, befindet sich im Domopera Museum in Florenz.

<sup>65</sup> Fiocco 1932, S. 546.

<sup>66</sup> Diese Institution gibt es auch heute noch, sie ist mittlerweile in einem riesigen, modernen Gebäudekomplex am Rande der Stadt untergebracht, über den Verbleib des genannten Reliefs ist dort allerdings nichts bekannt. Anm. der Verfasserin.

Micheles: Michele di Nicolai und Michele detto (dello) Scalcagna.<sup>67</sup> Diese zweifache Namensnennung ist insofern mysteriös, als in einem weiteren Dokument aus dem Jahr 1419, in dem es um ein Modell für die Kuppel der Kirche Santa Maria del Fiore in Florenz geht, ein „... Micaeli Niccolai Dini, intaglatori lapidum, dicto dello Scalcagna...“ bzw. „...Michele di Nicholó, deto Michele de. lo Schalchagnia...“ genannt wird, der für sein Modell „..fiorini dodici d’oro..“ erhalten hat.<sup>68</sup> Damit scheint klar zu sein, dass es sich um ein und dieselbe Person handelt, die offenbar unter verschiedenen Namen bekannt war, was allerdings keine Erklärung ist für die zweifache Nennung in Ghibertis Mitarbeiterliste von 1403, die sich auf die Arbeiten an seiner ersten Baptisteriumstüre bezieht. Mag sein, dass es sich dabei schlicht um einen Irrtum handelt, der durch die zahlreichen Beinamen des Michele zustande kam. Michele scheint mit keinem seiner Namen in weiteren Listen auf, was bedeutet, dass seine Mitarbeit in Ghibertis Werkstatt im Zeitraum vor der Erstellung der nächsten Liste (nach 1407/vor 1415)<sup>69</sup> endete.

Schwierig erscheint es - nach dem ihm zugeschriebene Oevre - seine bildhauerischen Fähigkeiten mit einem architektonischen Werk wie dem Kuppelmodell für die bedeutendste Kirche in Florenz in Einklang zu bringen, möglicherweise hat es dabei tatsächlich nur um ein in Ton ausgeführtes Modell gehandelt, weniger um die Lösung eines derart schwierigen technischen Problems.

Ob nun dieser Michele mit jenem tatsächlich ident ist, kann nicht mit endgültiger Sicherheit gesagt werden, jedenfalls ist Fiocco's Vorschlag mittlerweile allgemein anerkannt und seine Nähe zu Ghiberti soll in dieser Arbeit noch weiter untermauert werden.

---

<sup>67</sup> Fiocco 1932, S. 546 ff. Krautheimer 1956, S. 369

<sup>68</sup> Guasti 1857, S. 25

<sup>69</sup> Krautheimer 1956, S. 369.

### 3. Biographische Daten (soweit bekannt)<sup>70</sup>

1403 scheint der Name „Michele di Nicolai“ *und* der Name „Michele dello Scalcagna“ in der Liste der Mitarbeiter der Werkstatt Ghiberti's auf.<sup>71</sup>

1419 besagt ein Dokument „... Micaeli Niccolai Dini, intagliatori lapidum, dicto dello Scalcagna...“ bzw. „...Michele di Nicholó, deto Michele de. lo Schalchagnia...“ habe ein Modell für die Kuppel der Kirche Santa Maria del Fiore in Florenz gefertigt,

1420 bescheinigt ein weiteres die Teilnahme im Rat zur Planung derselben Kuppel.<sup>72</sup>

1433 – 38 wird „...ein gewisser Michele da Firenze...“ im Zusammenhang mit der Ausstattung der Cappella Pellegrini genannt, ebenso sein Sohn Marsilio, der offensichtlich Maler war.<sup>73</sup>

1440 ist eine Teilzahlung an „Micaeli de Florentia“ für die Herstellung einer „anchone“<sup>74</sup> für die Kirche Santa Maria degli Angeli in der Nähe von Belfiore<sup>75</sup> im Auftrag von Niccolò III d'Este belegt. Sowohl die Kirche als auch der Altar sind nicht mehr erhalten.<sup>76</sup>

1440 wurde „Magister Michael Nicolai Dini de Florentia“ auch der Auftrag für die Ausführung des Hauptaltars des Domes in Modena erteilt, was, wie auch der Beginn der Arbeit im gleichen Jahr, dokumentiert ist.<sup>77</sup>

1443 taucht sein Name und der seines Sohnes in Verbindung mit einem „Sepolcro“ oder einer „Pieta“ für die Kirche San Francesco in Reggio Emilia auf.<sup>78</sup>

Diese Daten und die damit zu verbindenden Arbeiten sowie weitere Werke, die zeitlich, örtlich und stilistisch damit in Einklang zu bringen sind, bilden die Grundlage zur Rekonstruktion der Vita des Michele da Firenze. Sein Geburtsdatum wird zwischen 1385 und 1390 angenommen, ähnlich dem Jacopo della Quercia's und Donatello's, der gleichzeitig mit ihm in der Werkstatt Ghiberti's während der Arbeiten für seine erste Baptisteriumstüre tätig war. In der nächsten Liste (nach 1407 - vor 1415) fehlt sein Name bereits, woraus man schließt, dass er diesem Betrieb

---

<sup>70</sup> Die Auflistung der Daten beruht auf der Annahme, dass mit den angeführten Namen ein und dieselbe Person gemeint ist. Anm. der Verfasserin.

<sup>71</sup> Krautheimer 1956, S. 369 f.

<sup>72</sup> Guasti 1857, S. 25 ff.

<sup>73</sup> Cipolla 1914, S. 406.

<sup>74</sup> (Andachts-)Altar

<sup>75</sup> Belfiore war die „Villa suburbana“ der Este, E. 15. Jh. wurde dort die „Addizione Erculea“ erbaut, heute im Stadtgebiet von Ferrara. Anm. der Verfasserin.

<sup>76</sup> Gentilini 1990, S. 31.

<sup>77</sup> Gentilini 1990, S. 31.

<sup>78</sup> Gentilini 1990, S. 31. In der Publikation von Paride Berardi 2000, S. 49 f. wird die Kirche San Giovanni angegeben.

nicht mehr angehörte. Vielmehr wird vermutet, dass er zu diesem Zeitpunkt bereits eine eigene Werkstatt leitete. Dass diese sich in Florenz oder der näheren Umgebung befunden hat, wird aufgrund der nächsten dokumentarischen Erwähnung 1419/20 in Zusammenhang mit der Planung der Kuppel von Santa Maria del Fiore angenommen. Einige Werke, zumeist kleinere Andachtstafeln mit Madonna und Kind in verschiedenen Variationen, einerseits noch sehr gotisch, andererseits mit signifikanten Anlehnungen an Ghiberti, werden in diese Zeit datiert. Die Zugehörigkeit zweier Madonnen mit Kind, eine in Prato, die andere in Pontorme bei Empoli, zum Oeuvre Micheles wird in der jüngeren Forschung sehr in Frage gestellt.<sup>79</sup>

Eine Werkgruppe im aretinischen Raum, die um 1430 datiert wird, richtet sich nach dem Michele da Firenze zugeschriebenen Grabmahl des Rechtsgelehrten Francesco Rosseli, eigentlich Rozzelli, der 1430 starb und 1431 in der Kirche San Francesco in Arezzo beigesetzt wurde. Lange Zeit stiftete eine Namensähnlichkeit mit einem Rechtsgelehrten in Padua Verwirrung in der Datierung, da angenommen wurde, es handle sich um ein und dieselbe Person. Dieser hieß Antonio Rosselli, ist in Padua begraben und sein Grabmahl wurde 1463 von Pietro Lombardo geschaffen. Tatsächlich haben die beiden nichts miteinander zu tun.<sup>80</sup>

Zur dieser Gruppe von Werken gehört auch die sogenannte „Madonna delle Lacrime“ in der Kirche Santissima Annunziata, eine Kreuzigungsgruppe im Diözesanmuseum, ein thronender Heiliger Abt Antonius und ein Terrakottarelieff mit einer Kreuzigung im Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna. In der Kirche des Konvents von Sargiano nahe Arezzo befindet sich noch ein weiteres Relief mit den Heiligen Franziskus, Johannes dem Täufer und Magdalena, das einem Mitarbeiter oder allgemein der Werkstatt Micheles zugeordnet wird. Des weiteren wird eine Mitarbeit Michele da Firences am Taufbrunnen des Doms von Arezzo in Erwägung gezogen.<sup>81</sup>

In den dreißiger Jahren ist seine Tätigkeit in Verona nachgewiesen, in der Cappella Pellegrini der Kirche Sant'Anastasia, deren Ausstattung Thema dieser Arbeit ist.

Um 1440 war der Künstler für die Familie Este tätig. In der Nähe ihres Landsitzes Belfiore (Ferrara) schuf er für die Kirche Santa Maria degli Angeli einen Altar, der nicht mehr erhalten ist, den Beschreibungen in den Dokumenten nach muss er dem „Altare delle Statuine“ von Modena sehr ähnlich gewesen sein. Dieser Auftrag wurde 1440 erteilt, 1441 wurde mit den Arbeiten begonnen. Ebenfalls in der Provinz Modena in der Kirche Sant'Adriano di Spilamberto befindet sich eine weitere Madonna mit Kind.<sup>82</sup>

---

<sup>79</sup> Galli 1992, S. 13-29. Der Artikel beschäftigt sich speziell mit dem Frühwerk des Michele da Firenze.

<sup>80</sup> Fiocco 1932, S. 551, S.556.

<sup>81</sup> Gentilini 1990. S. 33 f.

<sup>82</sup> Righi 1979/80, S. 68 ff.

Seine Tätigkeit in der Emilia scheint jedoch schon viel früher begonnen zu haben, denn die Madonna mit Kind auf der Galerie der Fassade des Domes von Ferrara, die Michele erst am Ende des 20. Jahrhunderts zugeschrieben worden ist, wurde schon 1427 dort aufgestellt und zeigt auch stilistische Merkmale aus der Frühzeit des Künstlers.<sup>83</sup>

Schließlich gibt es noch einen Werkkomplex in Adria und Umgebung, der in das fünfte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts datiert wird. Dazu gehört der zerstörte, nur mehr in Bruchteilen erhaltene Altar des Domes von Adria und der Altar der kleinen Pfarrkirche von Raccano, der sich heute im Museum von Rovigo befindet.

Hinweise auf Arbeiten bzw. Aufenthalte in Venedig und in Castiglione Olona können weder eindeutig bestätigt noch widerlegt werden.<sup>84</sup> Es wird eine Beteiligung Michele da Firenzes am Grabmahl des Beato Pacifico in der Frari Kirche in Venedig vermutet,<sup>85</sup> in Castiglione Olona werden ihm vier lebensgroße Terrakotta Statuen in der Kirche SS. Corpo di Cristo ( auch "Chiesa di Villa" genannt) zugeschrieben.<sup>86</sup>

Etliche weitere Stücke befinden sich in verschiedenen Museen europäischer Städte wie Mailand, Turin, Berlin, Heidelberg, Paris, Budapest und London.

#### **4. Zugeschriebene Werke**

Die Autorenschaft Michele da Firenzes für einige Werke, die ihm seit der Identifizierung durch Fiocco zugeschrieben worden sind, wurde in der jüngeren Forschung mit Recht in Frage gestellt.<sup>87</sup> Die Tendenz, nahezu alle in Terrakotta ausgeführten Kunstgegenstände ihm und seiner Werkstatt zuzuschreiben, entbehrt jeder Grundlage und ist auch vom stilistischen Standpunkt aus nicht haltbar.

Es sollen hier nur die wichtigsten Werke der verschiedenen Gruppen kurz vorgestellt werden, sofern sie in der Karriere des Michele da Firenze von besonderer Bedeutung sind oder in einem relevanten Zusammenhang zu Motiven und Stil der Tafeln der Pellegrini Kapelle stehen.

---

<sup>83</sup> Galli 1992, S. 16 f.

<sup>84</sup> Berardi 2000, S. 14-17.

<sup>85</sup> Gentilini 1990, S. 36.

<sup>86</sup> Fiocco 1953, S. 148, Fußnote 7.

<sup>87</sup> Galli 1992. S. 13-29.

Madonna mit Kind, Terrakotta – Tabernakel, polychrom, Museo Bargello, Florenz (Abb. 16).

Diese Tafel soll für die Andachtsbilder in Ton stehen, die in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts in großer Zahl vor allem in Florenz entstanden sind. Am Ende des 19. Jahrhunderts, im Zuge eines neu erwachten Interesses der Forschung, wurden etliche dieser „Tabernacoli“ für das ehemalige Kaiser Friedrich Museum (heute „Staatliche Museen“) in Berlin angekauft.<sup>88</sup> Vor allem das Thema „Madonna mit Kind“ schien sich allergrößter Beliebtheit zu erfreuen. Der Ähnlichkeit der Darstellungen untereinander nach zu schließen, wurden die Tafeln in Serienproduktion hergestellt. Obwohl diese Werke deshalb stilistisch schwer einzuordnen sind, werden sie zu Michele da Firenze's Frühwerk gezählt.<sup>89</sup> Besonders ist hier auf die erhaltene Bemalung hinzuweisen und auf die „ghibertianischen“ Elemente, vor allem im Dekor.<sup>90</sup>

Madonna mit Kind, ganzfigurig, mit Farbresten. Museo Bargello, Florenz (Abb. 17).

Sie ist eine der ersten erhaltenen, lebensgroßen Terrakottastatuen der Epoche und meines Erachtens ein Indiz für die Manifestation der Verbindung von technischen und künstlerischen Kriterien der Terrakottaproduktion in der Person Michele da Firenzes. Stilistisch zeigt sie alle typischen Merkmale des Künstlers, angefangen von der teigig-weichen, noch sehr der „Schönen Linie“ folgenden Behandlung der Draperie, die sich auch noch auf dem Boden ausbreitet, wie auch der wenig differenzierten Behandlung der Körperteile, der zu großen Hände und des im Verhältnis zur Mutter überdimensionierten Kindes. Von der Haltung her ist jedoch der Schritt zur Frührenaissance schon zu erkennen, wie etwa im Standbein- Spielbein Motiv und dem rechten Knie der Madonna, das sich unter dem Gewand abzeichnet. An manchen Stellen sind noch Farbreste vorhanden, in der Beschriftung wird das Werk sehr vage in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts datiert.

Grabmal des Francesco Rosselli, San Francesco, Arezzo (Abb. 18).

Dieses sehr monumentale Werk füllt die gesamte Wand der vordersten, linken Seitenkapelle des Hauptschiffes der Kirche. Die aufwendige Rahmung mit sowohl antikisierenden, als auch venezianisch-byzantinischen Elementen zeigt auch florentinisch-„ghibertianisches“ im Dekor, was eventuell als Nachweis für eine bereits vorher erfolgte Reise des Künstlers in den Norden

---

<sup>88</sup> Schottmüller 1913, S. 2-14.

<sup>89</sup> Galli 1992, S. 26.

<sup>90</sup> Galli 1998, S. 99.

gelten kann. Der Öffnung in die Rundbogennische ist ein Rahmen vorgelegt, dessen oberer Abschluss sich durch ein Dreipassmotiv auszeichnet. In die Nische eingestellt ist der Sarkophag, auf dem die Figur des Verstobenen, des Rechtsgelehrten Francesco Rosselli, liegt. Darüber, an der Rückwand angebracht, befindet sich noch eine Kreuzigungsgruppe. An der Vorderseite des Sarkophags sind drei Gelehrte dargestellt, von Vierpässen gerahmt – ein Zitat aus der ersten Baptisteriumstüre Ghibertis. Aufgrund des Sterbedatums Rossellis ist das Monument auf 1430/31 datierbar.<sup>91</sup>

#### Madonna delle Lacrime, Chiesa SS: Annunziata, Arezzo (Abb. 19).

Dieser Madonnentypus findet sich im Werk Michele da Firenzes immer wieder in sehr ähnlicher Form, sei es in Adria, Modena oder Spilamberto.<sup>92</sup> Die vorliegende Figur, die 1,50 m groß ist, scheint zu allen Zeiten sehr verehrt gewesen zu sein, dafür spricht auch die Art der Präsentation auf dem Altar der Kirche. Einer Legende nach soll sie im Jahr 1490 Tränen vergossen haben.<sup>93</sup> Es ist zu bezweifeln, dass es sich bei der Bemalung um die Originalfassung handelt, in Natura wirkt sie stark übermalt, was ihren Charakter als Kultfigur noch verstärkt.

#### Madonna mit Kind, auf der Galerie der Fassade des Domes von Ferrara (Abb. 20).

Den erhaltenen Dokumenten nach erfolgte die Aufstellung dieser Figur 1427. Der Name des Künstlers wird bei dieser Gelegenheit nicht genannt, aus unerklärlichen Gründen wurde sie ab dem 18. Jahrhundert einem „Cristoforo da Firenze“ zugeschrieben, erst in den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts wurde ihre Ähnlichkeit zur Bargello-Madonna wiederentdeckt,<sup>94</sup> mittlerweile wird ihre Zugehörigkeit zum Oevre Michele da Firenzes nicht mehr angezweifelt. Sie ist überlebensgroß und war ursprünglich vergoldet, im heutigen Zustand sind die Nahtstellen gut zu erkennen, die die für den Brennvorgang notwendige Teilung markieren.

Im Führer der Kirchen von Ferrara von Marc Antonio Guarini aus dem Jahr 1621 heißt es, die Madonna mit dem Knaben auf dem Arm sei dort am 16. Oktober 1427 aufgestellt worden „...zur Anbetung des Volkes..“<sup>95</sup> Umso mehr fällt die extreme Drehung im Körper und Kopf des Jesuskindes - vom Betrachter aus gesehen - nach rechts auf, die dieser Bestimmung nicht

---

<sup>91</sup> Galli 1992, S. 26.

<sup>92</sup> Galli 1992, S. 25 f.

<sup>93</sup> Salmi 1915, S. 263 f.

<sup>94</sup> Bellosi 1987/90, S. 6 f.

<sup>95</sup> Galli 1992, S. 16 f.

entspricht. Auch seine rechte Hand ist zum Segensgestus in dieselbe Richtung erhoben, während die Madonna geradeaus nach vorne blickt. Diese sehr forciert wirkende Haltung ist vielleicht als Huldigung an das Haus Este zu verstehen, das als Auftraggeber für den Künstler von besonderer Bedeutung war. Konkret könnte sie etwas mit der Statue Alberto d'Estes, der 1391 die Universität von Ferrara gründete, zu tun haben, die sich in einer Nische neben dem rechten Seitenportal befindet, womit die Blickrichtung und Ausrichtung des Jesuskindes schlüssig zu erklären wäre.

Diese frühe Datierung stellt mit Recht die Chronologie der Werke Michele da Firenzes in Frage, die nur unter Berücksichtigung der Dokumentenlage erfolgte, nach der die Tätigkeit des Künstlers für die Familie Este erst um 1440 nachweisbar ist, wobei stilistische Analysen aber weitgehend unbeachtet blieben.

#### Altare delle Statuine, Dom, Modena (Abb. 21).

Die Entstehung 1440/41 ist dokumentarisch gesichert. Ursprünglich bemalt und als Hauptaltar aufgestellt, wurde er im Jahr 1482 ins linke Seitenschiff transferiert, wo er sich heute noch befindet.<sup>96</sup> Die Nähe zur Cappella Pelligrini ist evident, der Dekorationsreichtum ist noch gesteigert und durch weitere Motive bereichert. Vor allem die Heiligenfiguren in den apsidialen Nischen mit der muschelförmigen Konche in der untersten Reihe erinnern stark an die Veroneser Heiligen, während der florale Rankenschmuck rechts und links der Verzierung auf den Bogenfeldern der Pellegrini - Tafeln sehr ähnlich ist. Den Namen „delle Statuine“<sup>97</sup> trägt der Altar zu Recht, er enthält mehr als siebenzig Halb- und Ganzfiguren.

#### Altar aus Raccano, Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi, Rovigo (Abb. 22).

Dieser ausgesprochen gefällige kleine Altar befand sich früher in der bescheidenen Pfarrkirche von Raccano bei Polesella, seit einigen Jahren ist er – als einziges skulpturales Werk - in der Pinakothek in Rovigo ausgestellt. Die Parallelen zur Cappella Pellegrini sind hier noch stärker als beim Altare delle Statuine. Die Medaillons mit den herausragenden Köpfen in den Giebelfeldern sind Zitate aus Ghibertis Paradiesestüre. Warum und wann der Altar in seine Bestandteile zerlegt worden ist, ließ sich nicht in Erfahrung bringen.<sup>98</sup> In der Abbildung im

---

<sup>96</sup> Fiocco 1932, S.559.

<sup>97</sup> zu Deutsch: „...der kleinen Statuen“.

<sup>98</sup> Zur Zeit meines Besuchs der Pinakothek gab es noch keinen ausführlichen aktuellen Katalog. Anm. der Verfasserin.

Artikel Fioccas aus dem Jahr 1953 sind die Fugen zwar sichtbar, aber es zeigt den Altar noch in zusammengefügt und stärker bemalten, sehr wahrscheinlich übermalten Zustand.<sup>99</sup> Die Teile sind relativ klein, was auf einen kleinen Brennofen schließen lässt, und nummeriert. Die Farbreste sind ausreichend, um sich von der ursprünglichen Farbigkeit der Cappella Pellegrini annähernd ein Bild machen zu können (Abb. 23).

## 5. Die Werkstatt des Michele da Firenze

Wie schon erwähnt wird vermutet, dass Michele da Firenze nach seinem Ausscheiden aus der Ghiberti-Werkstatt in Florenz einen eigenen Werkstattbetrieb leitete.<sup>100</sup> Die Annahme meinerseits, dass er, vielleicht aus einem Familienbetrieb kommend, bereits als ausgebildeter und erfahrener Töpfer - vielleicht mit künstlerischer Begabung und diesbezüglichen Ambitionen - in die Ghiberti Werkstatt aufgenommen wurde, ist zugegebenermaßen spekulativ. Sie erscheint aber nicht allzu abwegig, wenn man bedenkt, dass es für einen Kunsthandwerker dieser Art durch die von der Calimala<sup>101</sup> gestellte Aufgabe in reiches Betätigungsfeld gab. Auch die Vermutung, dass er im Anschluss an seine Mitarbeit am Nordportal hauptsächlich seine eigene Werkstatt unterhielt, ist berechtigt - ohne jedoch den Kontakt zu Ghiberti zu verlieren (was noch zu beweisen sein wird). Der sprunghafte Anstieg von Terrakotta-Werken beweist, dass um 1400 der Werkstoff Ton, der bislang hauptsächlich für Gebrauchsgegenstände verwendet wurde, nicht nur für künstlerische Entwürfe sondern auch für selbständige, zumeist bemalte Kunstgegenstände immer mehr in Mode kam.<sup>102</sup> Die Anregung dafür kam möglicherweise - mit zunehmender Orientierung an der Antike - auch aus der lokalen Tradition und Vorbildwirkung der etruskischen Kunst in der Toskana. Das bedeutet, dass mit der Übernahme antiker Motive über die etruskische Kunst auch der Werkstoff selbst wiederentdeckt und übernommen wurde, durch dessen allseitige Verfügbarkeit und relativ einfache Bearbeitung Kunst auch für weniger wohlhabende Schichten erschwinglich wurde. Dies erklärt auch die große Menge an Kleinplastiken aus Terrakotta, die in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts entstanden sind, die mit der Person und Werkstatt des Michele da Firenze in Verbindung gebracht werden. Tatsächlich scheint er diesbezüglich eine zentrale Stellung innegehabt zu haben, sei es, weil er das nötige Fachwissen der Töpferkunst

---

<sup>99</sup> Fiocco 1953, S. 147.

<sup>100</sup> Dictionary of Art S.461

<sup>101</sup> Bezeichnung für die Kaufmannszunft in Florenz, insbesondere der Woll- und Tuchhändler. Perrig 1987, S. 14.

<sup>102</sup> Galli 1998, S. 98.

besaß, sei es weil er den dafür ausgerichteten Werkstattbetrieb mit dem dafür geeigneten oder eigens konstruierten Brennofen leitete.

Meines Erachtens ist die Person Michele da Firenzes mit den zu beobachtenden Lösungsansätzen der Terrakotta-Technik in engem Zusammenhang zu sehen. Seine Madonna mit Kind im Museo di Bargello in Florenz dürfte eine der ersten lebensgroßen Tonfiguren sein, bei denen auch alle technischen Probleme, die mit dem Brennvorgang verbunden sind, gelöst worden waren.<sup>103</sup>

Um umfangreichere Teile brennen zu können, muss auch der Ofen eine entsprechende Größe aufweisen, weshalb davon auszugehen ist, dass es davon nicht allzu viele gab. Durch eine Vermessung der Teilstücke ließen sich sicher interessante Rückschlüsse auf die Größe des Brennofens ziehen, übereinstimmende Dimensionen würden in weiterer Folge auch auf einzelne Werkstattbetriebe hinweisen.

Durch diese Umstände ergibt es sich von selbst, dass Orte, an denen gebrannt wurde, auch Zentren waren, wo die Werke mehrerer Künstler gebrannt wurden, wodurch es zwangsläufig zu einem Austausch von Ideen und Motiven kam, vielleicht auch von vorgefertigten Formen. In diesem Zusammenhang erscheint es plausibel, dass Michele da Firenze immer wieder als zentrale Figur in der Terrakotta-Produktion auftaucht, selbst dort, wo seine Autorenschaft aus stilistischen Gründen auszuschließen ist.

Die Tatsache, dass an einem bestimmten Ort mehrere Werke des Künstlers Michele da Firenze zu finden sind, bedeutet meines Erachtens nicht unbedingt, dass sich Michele an diesem Ort länger aufgehalten haben muss. Vielmehr stellt sich die Frage, wo sich die Werkstatt befunden hat, in der die Werke hergestellt worden sind. Theoretisch wäre es denkbar, dass nach der Auftragsvergabe und einer genauen Vermessung vor Ort, die Herstellung in Teilen in der Werkstatt erfolgte, wo sich auch der entsprechende Brennofen befunden hat. Anschließend wurden die Teile an den Ort der Anbringung gebracht, dort zusammengesetzt, gegebenenfalls befestigt und bemalt. Diese letzte Arbeitsphase bedeutete sicherlich einen Aufwand, der die Anwesenheit des Künstlers für einen gewissen Zeitraum erforderte. Wenn Michele in der Zusammenarbeit mit seinem Sohn Marsilio die Bemalung dann ihm überlassen konnte, hätte er sich ohne weiteres inzwischen dem nächsten Auftrag widmen können. Einerseits ist es fraglich, ob es an den verschiedenen Orten, an denen seine Tätigkeit nachgewiesen worden ist, ein geeigneter Brennofen zur Verfügung stand und andererseits kann man davon ausgehen, dass es für den Arbeitsprozess von Vorteil war, die Größe der zu brennenden Teile in gewohnter Weise dem Werkstattofen anzupassen.

---

<sup>103</sup> Penny 1995, S. 201.

Schwer einzuordnen ist die Beteiligung Micheles an den Modellen für die Konstruktion der Kuppel von Santa Maria del Fiore in Florenz. Es mag sein, dass in seiner Werkstatt die Bildhauerei und die Malerei im Sinne des beginnenden Ideals der Universalkünstler gleichwertig nebeneinander praktiziert worden sind, keines der ihm zugeschriebenen Werke liefert jedoch einen Hinweis auf eine Betätigung als Architekt oder Ingenieur. Im Gegenteil – in den Tafeln der Cappella Pellegrini sind die Architekturelemente in sehr unbeholfener und altertümlicher Weise dargestellt.

## VI. BESCHREIBUNG DER 24 TERRAKOTTATAFELN

### 1. Die Geburt Jesu<sup>104</sup> (Abb. 24)

Das Bildfeld wird von einer mittig angeordneten Stallarchitektur mit spärlich angedeutetem Tiefenraum beherrscht. Turmartig bauen sich das Lager der Maria, die Krippe mit dem Kind und die beiden Fenster, aus denen die Köpfe von Ochs und Esel frontal herausragen, auf. Die Bettstatt, auf der Maria liegt, ist leicht nach links verschoben, damit ihr halb aufgerichteter Oberkörper gut sichtbar links neben der Krippe zur Geltung kommt. Es soll ein nach vorne offener Innenraum suggeriert werden, erkennbar an der linken Seitenwand, auf der ein Umhang oder Tuch und eine Tasche oder Feldflasche aufgehängt sind. Josef sitzt, den Kopf in seiner linken Hand aufgestützt, mehr außerhalb als innerhalb, links neben dem Gebäude. Sein Arm hängt allerdings in der Luft, es gibt nichts, auf dem sein Ellbogen aufruht, die Figur ist ein Zitat vieler Josephs-Darstellungen, hier ein wenig zusammenhanglos eingefügt. Möglicherweise ist die Figur frei modelliert und anschließend angefügt worden und sollte eigentlich weiter rechts sitzen, sodass der Arm auf dem Bett der Maria aufgestützt wäre, was auch von der Höhe her passen würde.

Das Stallgebäude besteht aus einem Strohdach, das auf vier Stützen ruht, die aus gewachsenen Bäumen bestehen. Aus leichter Untersicht ist ein Teil der Dachkonstruktion zu sehen. Jede Tiefenwirkung wird durch die unlogische Stellung der Stützen aufgehoben. Bemerkenswert ist die liebevolle Darstellung der Details, wie das Korbgeflecht der Krippe und des Bettes, auf dem Maria liegt, das Bettzeug mit Quasten und Borten oder die Strohhalme der Dachdeckung, deren Enden durch kleine Löcher gekennzeichnet sind (**Abb. 25**). Das Jesuskind ist auf mit akribischer Genauigkeit in Ton geformtes und geritztes Heu oder Stroh gebettet und hat ein kleines Kissen, ebenfalls mit Quasten an den Ecken, unter dem Kopf. Es hat kindliche Proportionen, der Kopf ist zum Betrachter gewandt, die Arme sind gebeugt, die Hände liegen auf Bauch und Brust (**Abb. 26**). Im Verhältnis zur Mutter ist es allerdings für ein Neugeborenes viel zu groß, wobei bemerkt werden muss, dass auch die ausgesteckten Beine Marias auf der Bettstatt darunter im Verhältnis zum Oberkörper viel zu lange geraten sind. Offensichtlich wurde hier zu Gunsten der Ausgewogenheit der Gesamtkomposition auf die Korrektheit der Proportionen verzichtet.

Auch Ochs und Esel, als rundplastisch aus dem Bildgrund herausragende Köpfe geformt, mit den Heubüscheln im Maul, direkt aus der Krippe fressend, in dem das Jesuskind liegt, sind in sehr

---

<sup>104</sup> Lukas 2,1-21. Matthäus 1,18-25.

naiver Art und Weise dargestellt. Der Esel, links im Bild, trägt ein Kopfgeschirr, was indirekt eine Anspielung auf die vorangegangene Reise Josef und Marias von Nazareth nach Bethlehem wegen der von Kaiser Augustus angeordneten Volkszählung<sup>105</sup> sein könnte, in der Maria häufig auf einem Esel reitend dargestellt wird. Damit wäre auch der Gegenstand, auf dem Josef sitzt, schlüssig als Sattel interpretierbar.

Rechts neben dem Stallgebäude steht ein Hirte mit nach oben angewinkeltem rechten Arm und übereinandergeschlagenen Beinen, er scheint den Blick nach oben zu richten auf die Engel, die die Geburt Christ verkünden<sup>106</sup> und dabei die Hand vor die Augen zu halten, um sich vor dem blendenden Licht zu schützen. In der linken Hand hält er einen länglichen Gegenstand, sehr wahrscheinlich eine Flöte. Links neben ihm hockt eine weitere Gestalt, ein musizierender Hirte, der mit aufgeblähten Backen auf seiner Flöte bläst (**Abb. 27**).

Das Umfeld des Stallgebäudes entspricht in der gesamten Gestaltung noch ganz dem internationalen Stil: Baum und Buschgruppen und Erdformationen füllen die schmalen Bildstreifen rechts und links neben dem Stall fast bis zum oberen Bildrand. Unter den beiden Hirten auf der rechten Seite sind mehrere Schafe so in die Landschaftselemente gebettet, dass sie kaum einzeln auszunehmen sind.

Über dem Stalldach erfolgt ein recht unvermittelter Übergang in die himmlische Sphäre der betenden und singenden Engel, die symmetrisch angeordnet sind: einer ist über dem Stalldach in der Mitte halbfigurig auf einer kleinen Wolkenbank zu sehen, seine Arme sind vor dem Körper überkreuzt, wobei er mit der rechten Hand auf die Hirten weist, in der linken hält ein aufgerolltes Schriftband. Hiermit wird er als der Engel des Herrn ausgezeichnet, der die Geburt verkündet,<sup>107</sup> während die anderen – je drei rechts und links über der Dachschräge – für die himmlischen Heerscharen stehen, die Gott loben.<sup>108</sup>

Die Figuren im Vordergrund hingegen, vor allem die der Maria und des Josef, aber auch die des Kindes, lassen in ihrer Plastizität die Nähe zu Ghiberti und den Innovationen des neuen Denkens und Sehens schon ahnen. Wie noch in weiterer Folge zu sehen sein wird, fällt dieser Gegensatz zwischen altertümlich gestaltetem Hintergrund und fortschrittlich plastisch und lebendig geformten Vordergrundfiguren in der Cappella Pellegrini immer wieder auf.

Eingefasst ist die Szene rechts und links, wie fast alle Tafeln, von den gedrehten Säulen mit korinthischen Blattkapitellen.

---

<sup>105</sup> Lukas 2,1-5.

<sup>106</sup> Lukas 2, 8-14.

<sup>107</sup> Lukas 2, 9-12.

<sup>108</sup> Lukas 2, 13-14.

## 2. Die Anbetung der Könige (Die Weisen aus dem Morgenland)<sup>109</sup> (Abb.28)

Das Stallgebäude wird in einigen wesentlichen Elementen aus der Szene der Geburt Christi übernommen, ist aber nun an den linken Bildrand gerückt und in Schrägansicht in einer etwas unbeholfenen Perspektive aus einem anderen Winkel zu sehen. So sind zum Beispiel die Strohschichten des Daches außen in drei wohlgeordneten waagrechten Bahnen angeordnet, während der Einblick ins Innere den Blick auf eine Lattenkonstruktion freigibt, die wie ein Karomuster - völlig unlogisch - zur Strohschichtung entgegengesetzt verläuft. Ochs und Esel haben die Plätze getauscht, die Krippe, nun aus leichter Sicht von oben, wird in der Ähnlichkeit des Korbgeflechts aus der Geburtsszene zitiert.

Die handelnden Personen sind mehr oder weniger bildparallel auf einer sehr schmalen Bühne angeordnet. Links vor dem Gebäude steht Josef, mit erhobener rechten Hand, sein linker Arm liegt am Körper an, mit der Hand rafft er die Falten seines Gewandes zusammen. Es sieht so aus, als hätte er außerdem einen knorrigen Stock im Arm eingeklemmt, der unten in den Falten seines Gewandes verschwindet. Der Körper ist fast frontal zum Betrachter gedreht, der Kopf ist ins Profil gewendet, mit Blick auf Maria, die vor ihm auf einem Schemel oder einer kleinen Bank sitzt. Das faltenreiche Gewand verhüllt ihren im Halbprofil dargestellten Körper und kaschiert die etwas ungenauen Proportionen, das rechte Knie und die rechte Fußspitze, die unter dem Mantel hervorschaut, zeigen zum Betrachter, sehr weit vorne auf ihrem linken Knie sitzt das Jesuskind. Kopf und Oberkörper des Kindes sind leicht nach vorne gebeugt, der rechte Arm ist zum Segensgestus erhoben. Auf seinem linken Oberarm ist die Hand der Mutter zu sehen, die es festhält, während ihre rechte Hand im Vordergrund auf dem Rücken und Oberarm Jesu ruht. Auf der Sitzfläche hinter Maria bauscht sich ihr Gewand zu einem Knäuel zusammen.

Die Szene der Anbetung öffnet sich nach rechts und nimmt, samt dazugehörigem Hintergrund etwa zwei Drittel der Bildfläche ein. Unmittelbar vor Maria und dem Kind, im Bild also rechts daneben, befindet sich einer der Könige im Profil in tiefer Proskinese. Die Krone hat er zu Füßen des Kindes abgelegt, mit seiner linken Hand stützt er sich auf dem Boden ab, mit der rechten umfasst er den Fuß des Kindes, offenbar um ihn zu küssen. Sein langer Bart berührt fast den Boden, der Kopf ist kahl bis auf den Hinterkopf, von dem die langen Haare auf den Rücken fließen (**Abb. 29**). Es folgen, wiederum rechts daneben, die beiden anderen Könige, einander wie im Gespräch zugewandt, beide in eleganter höfischer Kleidung. Beide tragen Gefäße in Händen und Kronen auf dem Kopf, der rechts stehende fasst mit der rechten Hand gerade nach seiner

---

<sup>109</sup> Matthäus 2, 1-12.

Krone, um sie abzunehmen. Sein kurzes, lockiges Haar passt zur jugendlichen Physiognomie, im Gegensatz dazu trägt der König neben ihm einen Bart, das Haar ist etwas länger, die Gesichtszüge reifer - insgesamt eine Erscheinung eines Mannes in mittleren Jahren. Die Vermutung liegt nahe, dass zusammen mit dem König in Proskinese, der alle Merkmale eines alten Mannes zeigt, die drei Lebensalter dargestellt sind.

Am rechten Bildrand kommt – nur zur Hälfte sichtbar - ein Reiter zu Pferd ins Bild, darüber ragen noch zwei weitere flach reliefierte Pferdeköpfe und –hälse hinein, die zum Gefolge der drei Könige gehören. Der Zug beginnt in der oberen Bildhälfte, bewegt sich von links nach rechts, eine etwas merkwürdige, schwer lesbare Geländeformation, die den Weg des Zuges durch abschüssiges Gelände markiert, verläuft in weiterer Folge den rechten Bildrand entlang, parallel zur bildbegrenzenden, gedrehten Säule, wo der Zug auf der unteren Bildebene wiedererscheint, nun in umgekehrter Bewegungsrichtung. Dazwischen ist der Hintergrund in schon bekannter Weise wieder mit Landschaftselementen – Bäumen, Sträuchern und Blumen – ausgefüllt. Nicht ganz klar ist, ob die Könige im oberen Zug noch einmal zu sehen sind, eine gewisse Ähnlichkeit von zumindest zwei Figuren ist nicht ganz von der Hand zu weisen. Neben den Reitern auf Pferden sind auch zwei mit Satteltaschen bepäckte Reiter auf zugegebenermaßen nicht ganz originalgetreu gestalteten Kamelen zu erkennen.

Auf dem First des Stalldachs ist ein Engel zu sehen mit ausgestreckter, nach vorne weisender linken Hand, vor ihm, über der Dachschräge des Giebels, auf glattem Grund, ein Stern.

Bei diesem Relief wird deutlich, dass Michele sich hier wesentlich stärker an Vorbildern aus der Malerei orientiert als an solchen der Bildhauerkunst, wie beispielsweise der gleichen Szene an der Nordtüre des Baptisteriums von Florenz, in der Ghiberti eine räumlich vollkommen andere Lösung findet (**Abb. 30**).

Besonders augenfällig sind die Anlehnungen an Gentile da Fabriano 1423 datierte Anbetung, vor allem in der Gruppe Maria mit Kind und dem König davor in tiefer Verneigung (**Abb. 31**). Fabriano ignoriert als einer der ersten Maler der Frührenaissance die vorgegebene dreigeteilte Struktur des Altars indem er eine in einem Außenraum spielende Szene darstellt und sie über den Rahmen hinweg einfach fortsetzt.<sup>110</sup> Bei ihm wie auch bei Michele sind Maria und das Kind links im Bild und die Szene öffnet sich nach rechts, bei Fabriano erzeugt das Vordach des Stallgebäudes, sowie der Tiefenzug der Reiterkolonne ein gewisses Maß an Räumlichkeit. In der Cappella Pellegrini beschränkt sich der Raum auf die vordere Ebene, auf der die Hauptfiguren agieren, während der Hintergrund beinahe gänzlich wie eine aufgeklappte, dekorierte Fläche wirkt. Der Grund dafür ist unter anderem in der hier angewandten Technik zu suchen, auch hier

---

<sup>110</sup> Perrig 1987, S. 37 ff.

sind die vorderen Figuren sehr wahrscheinlich rundplastisch geformt und anschließend angebracht worden, was zur Folge hat, dass sie wie Marionetten vor einer Kulisse in Erscheinung treten. Obwohl dahingehende Bemühungen erkennbar sind, gelingt es dem Künstler nicht, Vorder- und Hintergrund in einen räumlich logischen Zusammenhang zu bringen, lediglich der von rechts ins Bild kommende Reiter erfüllt annähernd eine verbindende Funktion. Illusionistische Räumlichkeit existiert faktisch nicht, Dreidimensionalität besteht nur dort, wo sie tatsächlich plastisch ausgeführt wurde.

Die Gestaltung des Hintergrundes sowie die Stallarchitektur zeigen auch Ähnlichkeiten mit der Anbetung Stefano da Veronas, wie etwa die hinter dem Felsen hervorkommenden Pferdeköpfe samt Reitern (**Abb. 32**). Was die höfische Bekleidung der Könige angeht wird Fabriano als Vorbild genommen, wobei diese Ausstattung im Hinblick auf den Status der Familie Pelligrini als Auftraggeber nahe liegt. Als Einfluss aus dem Norden soll noch das Stundenbuch des Duc de Berry genannt werden, in dessen Anbetungsdarstellung gleich zwei Könige in tiefem Kniefall zu sehen sind, wobei der vordere auch in Begriff ist, dem Jesuskind die Füße zu küssen (**Abb. 33**). Es erscheint also wahrscheinlich, dass Michele entweder die vorliegenden Darstellungen gekannt hat oder gemeinsame zeichnerische Vorlagen existiert haben, wobei er sich in eklektischer Weise der verschiedenen Motive bedient hat.

### 3. Die Taufe Christi<sup>111</sup> (**Abb. 34**)

Christus, nur mit einem Lendentuch bekleidet und mit gefalteten Händen, steht in einem Gewässer, das als solches im Relief entsprechend strukturiert ist, dem Jordan. Um ihn herum öffnet sich ein Oval, das einerseits den Flusslauf, andererseits eine Öffnung zum Himmel bildet, an dessen oberem Ende Gottvater in einer Mandorla erscheint, die von geflügelten Engelsköpfen umgeben ist. Seine rechte Hand ist segnend erhoben, die linke hält ein Buch. Zwischen ihm und dem Haupt Christi ist der Heilige Geist in Form der Taube zu sehen, seine Strahlen breiten sich über der rechten Hand des Johannes aus, mit der er die Schale hält, aus der er Wasser über das Haupt Christi gießt. Er steht, etwas erhöht, rechts neben Christus mit ausgestrecktem rechten Arm, der linke liegt leicht angewinkelt am Körper an, die Hand fasst in die Falten des Umhangs, den er über dem für ihn traditionell typischen Fell trägt. Außerhalb dieses Ovals ist der Hintergrund wieder, ganz in der Manier der internationalen Gotik, ausgefüllt mit

---

<sup>111</sup> Matthäus 3, 13-17, Markus 1, 9-11, Lukas 3,21-22.

Landschaftselementen wie Baumgruppen, Büschen und Geländeformationen. Auch Tiere sind zu erkennen, die allerdings keiner bestimmten Gattung zuzuordnen sind. Links neben der Taufszene befinden sich zwei Engel mit Tüchern in den Händen, offenbar wartend, dass Christus aus dem Fluss steigt, um ihn zu trocknen. Links oben, neben der Mandorla mit Gottvater, ist die Abbeviatur einer Stadt zu sehen, erkennbar an der die Gebäude umgebenden Stadtmauer. Naheliegender Weise handelt es sich dabei um Jerusalem. Auch auf der rechten Seite ist ein nicht näher definierbares Gebäude zu sehen.

Die Ähnlichkeiten und Parallelen zu Ghibertis Taufszenen in Florenz und Siena werden in einem späteren Kapitel dieser Arbeit behandelt.

#### 4. Der Einzug in Jerusalem<sup>112</sup> (Abb. 35)

Diese Darstellung ist eine der vier Szenen, die in den beiden Lünetten der vorderen rechten und linken Seitenwand der Kapelle nicht in einem quadratischen Bildfeld, sondern in einem Bogenfeld untergebracht ist.

Der Einzug in Jerusalem ist in sehr traditioneller in der Art und Weise wie in vergleichbaren Beispielen aus der Malerei<sup>113</sup> gestaltet. Die Apostel und Jesus, der auf einem Esel<sup>114</sup> reitet, bewegen sich von links ins Bild und haben etwa die Bildmitte erreicht. Zehn der Apostel drängen - im Sinne der Bilderzählung hinter ihm - ins Bildfeld, während zwei von ihnen neben dem Esel einhergehen. Die Apostelgruppe zeichnet sich hier durch eine übereinander angeordnete Staffelung der teils rundplastisch geformten, teils flach reliefierten und individuell gestalteten Köpfe aus. Nur die beiden, die hinter dem Esel am linken Bildrand zu stehen kommen, und der vordere der beiden, die neben dem Esel gehen, sind ganzfigurig dargestellt. Zwischen dieser Gruppe und den Menschen, die mit großen Palmenzweigen in den Händen aus der Stadt kommen, welche durch ein turmartiges Architekturgebilde und einen durch den rechten Bildrand beschnittenen Torbogen charakterisiert wird, entsteht eine Art Zäsur, ein Abstand, der durch die Figur eines Kindes entsteht, das, kniend und nach vorne gebeugt, einen Mantel vor Christus auf dem Boden ausbreitet. Die Menge, die aus der Stadt drängt, besteht in erster Linie aus

---

<sup>112</sup> Matthäus 21, 23-27; Markus 11,1-10; Lukas 19, 29-40; Johannes 12, 12-19.

<sup>113</sup> Es seien hier nur Giotto's Einzug in Jerusalem in der Arenakapelle in Padua genannt, oder der Pietro Lorenzetti in der Unterkirche von Assisi.

<sup>114</sup> Bei Matthäus ist von einer Eselin *und* einem Füllen die Rede, die die Jünger zu Jesus bringen sollten. Markus und Lukas berichten nur von einem Füllen, Johannes von einem jungen Esel. Sehr wahrscheinlich handelt es sich beim vorliegenden Bild um einen Esel. Anm. der Verfasserin.

männlichen Personen mit phantasievollen, variationsreichen Kopfbedeckungen. Nur ganz rechts ist eine weibliche Person, die in ihrer Schürze Früchte trägt, zu sehen und vor ihr noch zwei weitere Kinder.

Der Hintergrund ist relativ unspektakulär in üblicher Weise als hochgeklappte Fläche mit Landschaftsabbreviaturen gestaltet. Das Stadtbild ist quasi als notwendiges Versatzstück in unbedeutender Größe an den rechten Bildrand gedrängt, mehr oder weniger durch ihn beschnitten. Auch hier ist praktisch kein Mittelgrund vorhanden.

## 5. Das letzte Abendmahl<sup>115</sup> (Abb. 36)

Die Abendmahlszene ist die zweite Szene, die in der Lünette der linken Wand in einem Bogenfeld dargestellt ist. Der Abendmahlstisch, sehr plastisch gestaltet, steht auf zwei Böcken und nimmt die volle Breite des Bildfeldes ein. Christus sitzt in der Mitte, rechts von ihm sechs Apostel, links von ihm fünf, ihm am nächsten ein Apostel mit jugendlichem Erscheinungsbild, der seinen Kopf auf seine verschränkten, auf der Tischplatte aufruhenden Unterarme gelegt hat. Jesu linker Arm liegt auf dessen Schultern. Alle Apostel haben einen Heiligenschein, es sind noch Reste der ursprünglichen Goldfarbe zu erkennen. Christus ist mit einem Kreuznimbus versehen. Ihm gegenüber, auf der dem Betrachter zugewandten Seite der Tischplatte und etwas nach links aus der Mitte versetzt, sitzt Judas, vollständig rundplastisch ausgeführt und als Rückenfigur sozusagen frei aus dem Relief herausragend (**Abb. 37**). Er ist somit die einzige Rückenfigur in sämtlichen Darstellungen der Cappella Pellegrini von Michele da Firenze. Auch wenn dieses Motiv der Tradition entspricht, so gäbe es durchaus auch andere Lösungen, wie beispielsweise mit mehreren Rückenfiguren oder gar keiner, die Michele hätte anstreben können. Dennoch hat er sich hier dafür entschieden, obwohl er dieses Motiv in keiner anderen Tafel als kompositorisches Element einsetzt und weicht damit von seinem Darstellungsschema der friesartig ausgebreiteten Präsentation der Szenen ab. Bemerkenswert ist auch, dass das Gesicht des Judas nicht ausmodelliert ist. Das Fehlen der Gesichtszüge, die vom Betrachterstandpunkt aus ohnehin nicht zu sehen gewesen wären, und das starke Herausragen der Figur, das zu einer besseren Lesbarkeit der Szene führt, weisen auf die Berücksichtigung der Tatsache hin, dass die Tafel etwa in 10 m Höhe in einem sehr schmalen Raum (ca. 5m) anzubringen war.

---

<sup>115</sup> Matthäus 26, 17-30; Markus 14,12-25; Lukas 22, 7-23; Johannes 13, 21-30.

Auch was die Ausführung der Tischplatte betrifft, auf der sich mehrere detailliert ausgeführte Gegenstände wie Besteck, Teller, Trinkgefäße und Brotstücke befinden, wurde dieser Umstand nicht außer Acht gelassen, indem die Platte von geringer Tiefe ist und etwas hochgeklappt wurde. Unter der Tischplatte sind die Beine und Füße Christi und der Apostel mit reicher Gewanddraperie zu erkennen.

Die Mimik und Gestik der Apostel deutet darauf hin, dass der Moment der Ankündigung des Verrats gezeigt ist. Sie wenden sich einander zu, einige machen eine abwehrende Handbewegung, einige weisen auf sich selbst, indem sie die Hand auf ihre Brust legen. Auch die Position des Jüngers, „...den Jesus lieb hatte..“<sup>116</sup>, in der Bibel nicht namentlich genannt, allgemein aber als Apostel Johannes gedeutet, den Jesus umfassen hält, weist auf diesen Zusammenhang hin (**Abb. 38**).<sup>117</sup>

Auffallend ist die Hintergrundarchitektur, die hier gewählt wurde, nämlich ein Gebäude mit einer Kuppel, dessen Ausführung nicht eindeutig erkennen lässt, ob es sich um eine Außen- oder Innenansicht handelt. Die Kuppel ist in den bogenförmigen Astrahmen hineingepasst und besteht aus acht Kompartimenten, die mit Schindeln gedeckt sind. Darunter befindet sich eine Art Fries, das mit einer Reihe von Vierpässen verziert ist, aus denen Köpfe hervorschauen und das nach unten durch ein Gesims und eine zahnschnittfriesähnliche Zierleiste begrenzt wird. Darunter wiederum sind Konsolen – zur Mitte hin annähernd zentralperspektivisch angeordnet – angebracht, die aber auch als vorstehende Enden einer Dachbalkenkonstruktion interpretierbar wären. Zwischen diesen Konsolen oder Balkenenden sind kleine, rosettenartige Blumen als Verzierung zu sehen. Erst im Anschluss daran, unter einem weiteren schmalen Fries, beginnt die Wand, die die Abendmahlsszene hinterfängt, definiert durch zwei unterschiedlich gestaltete Tor- oder Fensterbogenöffnungen, die rechts und links an den Rand gedrängt sind und durch fünf sehr kleine, symmetrisch angeordnete Rundbogenfenster, drei in der Mitte und je eines in etwas größerem Abstand davon rechts und links.

Meines Erachtens gibt es nun drei Interpretationsmöglichkeiten:

1. Die Architektur hat hier, wie in einigen anderen Reliefs auch, rein dekorative Funktion und passt sich durch die hier gewählte Kuppelform lediglich dem gesamten Bildformat

---

<sup>116</sup> Johannes 13, 23.

<sup>117</sup> Die Szene wird bei Joannes am ausführlichsten geschildert. Auf die Ankündigung des Verrats in Kap. 13, Vers 21, heißt es im Vers 22: Da sahen sich die Jünger untereinander an, und ihnen wurde bange, von wem er wohl redete. Vers 23: Es war aber einer unter seinen Jüngern, den Jesus liebhatte, der lag bei Tisch an der Brust Jesu. Bei Lukas 21, 23 wird die Reaktion so beschrieben: Und sie fingen an, untereinander zu fragen, wer es wohl wäre unter ihnen, der das tun würde.

Weniger passend zur vorliegenden Darstellung ist die entsprechende Stelle bei Markus 14, 19: Und sie wurden traurig und fragten ihn, einer nach dem andern: Bin ich's?

Desgleichen bei Matthäus 26, 22: Und sie wurden sehr betrübt und fingen an, jeder einzeln, ihn zu fragen: Herr, bin ich's?

an, welches sich seinerseits als Wiederholung der realen Architektur der Kapelle, nämlich der Lünette, anpasst. Die Außenansicht eines Gebäudes, hier zur dekorativen Hintergrundgestaltung abstrahiert, hat als solche keine Relevanz mehr für die dargestellte Szene.

2. Die Szene spielt sich – entgegen der Bibelschilderung und der Tradition – *vor* einem runden, überkuppelten Gebäude ab.
3. Die Szene spielt sich im Inneren eines nach vorne geöffneten Rundbaus ab, wobei die Wand eigentlich nach hinten gewölbt sein müsste, während die Kuppel, von der somit die vordere Hälfte zu sehen wäre, sich eigentlich nach vorne wölben müsste. Der räumliche Abstand von der vorderen Kante der Kuppel- und Dachkonstruktion und der nunmehr viel weiter hinten liegenden Wand ist nur durch die Konsolen definiert, die in diesem Fall wohl doch eher die sehr stark verkürzt dargestellten Dachbalken sein sollen und lässt nur einen geringen Tiefensprung erkennen.

## 6. Die Fußwaschung<sup>118</sup> (Abb. 39)

Im Großen und ganzen ist die Darstellung der Fußwaschung symmetrisch, die zwölf Apostel sitzen aufgereiht auf einer anscheinend durchgehenden Bank, die annähernd einen Halbkreis bilden soll, zumindest wird eine geringe Raumtiefe erzeugt durch den knienden Christus, der Petrus gerade die Füße wäscht. Die Identifizierung des Apostel Petrus liegt nicht nur durch den Typus nahe, sondern auch durch seine Gestik. Indem er sich mit der rechten Hand an den Kopf greift soll entweder Erstaunen und Verwunderung ausgedrückt werden oder die körpersprachliche Verdeutlichung des Dialogs mit Jesus (Abb. 40).<sup>119</sup>

Der Blick des Petrus ist ungläubig nach unten zu seinen Füßen gerichtet, von denen sich der rechte in einer Waschschüssel befindet, der linke daneben auf dem Boden abgestellt ist. Christus, im Profil kniend dargestellt, hält die Schüssel mit beiden Händen, sein Blick ist nach oben auf Petrus gerichtet. Die Profildarstellung ist eine Lösung, durch die eine Rückenfigur vermieden wird, die aber durchaus den Eindruck eines räumlichen „davor“ entstehen lässt. Zu beiden Seiten

---

<sup>118</sup> Johannes 13, 1-20.

<sup>119</sup> Johannes 13, Vers 6-9: 6 Da kam er zu Simon Petrus; der sprach zu ihm: Herr, solltest du mir die Füße waschen? 7 Jesus antwortete und sprach zu ihm: Was ich tue, das verstehst du jetzt nicht; du wirst es aber hernach erfahren. 8 Da sprach Petrus zu ihm: Nimmermehr sollst du mir die Füße waschen! Jesus antwortete ihm: Wenn ich dich nicht wasche, so hast du kein Teil an mir. 9 Spricht zu ihm Simon Petrus: Herr, nicht die Füße allein, sondern auch die Hände und das Haupt!

des Petrus besteht ein gewisser Abstand zu den acht gedrängt sitzenden Aposteln rechts und den restlichen vier links von ihm.

Außerordentlich interessant ist die Tatsache, dass diese Tafel die einzige ist, bei der die Szene über den Rahmen der gedrehten Säulen heraustritt, indem die Bänke oder die Bank praktisch davor zustehen kommen und die beiden darauf sitzenden Apostel ganz außen rechts und links im Profil dargestellt sind und die rahmenden Säulen mit dem Rücken berühren, sich mehr oder weniger daran anlehnen.

An dieser Stelle ist auf die Parallelen mit einer Darstellung auf dem frühchristlichen „Mailänder Stadttorsarkophag“ aus der Kirche Sant’Ambrogio in Mailand hinzuweisen, der „Anbetung und Anbetungsverweigerung“, in der die Protagonisten in ähnlicher Weise nebeneinander sitzend zu sehen sind, und zwar in strenger Symmetrie, sechs links und sechs rechts vom zentral und erhöht sitzenden, predigenden Christus (**Abb. 41**). Bemerkenswert ist, dass auch hier die beiden letzten Figuren sozusagen als Eckfiguren an den Kanten die Seitenfläche des Sarkophags als Bildfeldgrenze überschreiten. In der Fußwaschungstafel geschieht dies quasi in umgekehrter Form, also nicht nach hinten, sondern nach vorne.

Was die Physiognomien betrifft, so ist Michele da Firenze – anders als der Bildhauer des Mailänder Sarkophags – um Individualität bemüht, seine Apostel nehmen Kontakt zueinander auf, wenden sich einander zu, variieren – soweit es die Beengtheit des Raumes zulässt – ein wenig in Arm-, Hand- und Kopfhaltung. Ihre Kleidung ist in der für ihn typischen Manier der teigig-weichen, faltenreichen Draperie gestaltet.

Die oberen zwei Drittel des Bildfeldes sind von einer in flachem Relief ausgeführten Architektur bestimmt. Es handelt sich um ein Gebäude, bei dem man – wie schon zuvor im Abendmahl – nicht genau sagen kann, ob eine Innen- oder eine Außenansicht gezeigt wird, sehr wahrscheinlich eine Kombination von beidem. Ein byzantinischer Einfluss könnte hierbei eine Rolle spielen und demzufolge eine gewisse Allansichtigkeit gemeint sein wie etwa ein Schnitt durch ein langgestrecktes Gebäude mit den nach vorne geklappten Fassaden der Schmalseiten rechts und links. Die Frontalansicht der linken Fassade zeigt ein schmales, hohes Bogenfeld mit einer kleinen, eingeschriebenen Rosette ganz oben, das links von einem, rechts von zwei kannelierten Pilastern mit korinthischen Kapitellen gerahmt wird, welche sich aber über diesen Kapitellen noch ein Stück fortsetzen bis zu einem Gesims, über dem sich dann vier gedrehte Doppelsäulchen erheben, die ihrerseits von einem mehrschichtigen, verzierten Gesims bekrönt werden. Darüber ist ein Balkon zu sehen, der von konsolenartigen Balken getragen wird, deren abgestufte Enden – wie auch schon in der Abendmahlsdarstellung zuvor – sichtlich um Perspektive bemüht, durch Schrägstellung nach außen hin eine Mittelachse markieren. Ein

abgestufter Giebel mit kleinen Vierpassöffnungen und einem Rundbogenfenster in der Mitte bilden den oberen Abschluss des Gebäudes oberhalb des Balkons. Rechts davon wird dem Betrachter nun die Draufsicht auf einen kleinen Teil des Dachs ermöglicht, bevor sich das Innere des Gebäudes in einer Art Querschnitt öffnet. Vor allem dieser Sprung um 90° vom Giebel zum Dach legt nahe, dass die Architektur so zu lesen ist. Dieser aufgeschnittene Teil des Gebäudes gliedert sich von unten nach oben in eine Zone von fünf Rundbogennischen mit Muschel-Motiven in den Konchen, die durch Pilaster, die wieder dieselbe merkwürdige Kapitell-Unterbrechung haben, gerahmt werden und einem Gesims als Abschluss, über dem sich eine Wandzone mit Quaderziegelstruktur befindet. Auch diese Zone wird durch ein Gesims abgeschlossen, das in der Mitte mit einem Zahnschnittfries geschmückt ist. Oberhalb dieser Zone beginnt eine sehr phantasievolle Fensterzone, wobei sich vier rechteckige, schmucklose Fensteröffnungen mit darüber liegenden kleinen Rosetten und drei reich verzierte Fenster mit Dreipassgiebeln und drei eingestellten Säulchen abwechseln. In die Rechteckfenster sind je eine kleine Halbfigur eingestellt, die als Zuschauer die Szene beobachten (**Abb. 42**). Über einem weiteren Sims sind wieder die nun schon bekannten, gestuften Balkenenden zu sehen, die auch hier durch die perspektivische Darstellung eine Mittelachse andeuten. Nun folgt ein optisch etwas hervortretender, auf den Balkenenden aufruhender Teil, der so etwas wie eine mit Rosetten und kleinen blattförmigen Öffnungen verzierte Balkonbrüstung sein soll, über der drei bis zu den Schultern sichtbare Paare von Köpfen in nicht ganz regelmäßigen Abständen auf die Hauptszene herunterblicken. Über alledem, in geringem Abstand zur eben beschriebenen Galerie, „schwebt“ das Fragment eines offenbar aufgeschnitten Daches, an dessen Unterkante wiederum Balken zu sehen sind, hier in einer etwas abenteuerlichen Perspektive, aber dennoch wieder eine Mittelachse suggerierend.

Im Anschluss an diesen Gebäudeteil ist nun rechts davon die um 90Grad nach vorne gedrehte Fassade der zweiten Schmalseite zu sehen, insgesamt nicht so breit und nicht ganz so hoch wie die linke Fassade, im unteren Teil aber ähnlich aufgebaut ist wie diese. Hier wird das Bogenfeld mit Rosette von nur je einem Pilaster, der in gleicher Weise nach dem Kapitell noch fortgesetzt wird, gerahmt. Ein einfaches Gesims trennt diese Zone von der nächsten, in der sich zwischen zwei kurzen, kannelierten Pilastern mit Kompositkapitellen ein einziges Fenster mit Dreipassgiebel befindet. Die mehrschichtige Zwischen- und Gesimszone darüber ruht einerseits auf diesen Kapitellen auf, wird andererseits von drei Konsolen getragen, die ähnlich wie die an den anderen Gebäudeteilen gestaltet sind, nämlich wie die herausragenden Enden einer Decken- oder Dachbalkenkonstruktion, wobei die mittlere in Frontal-, die beiden rechts und links in Schrägansicht gegeben sind. Bekrönt wird dieser Bauteil von einer Kuppel mit Laterne, deren

zweizoniger Tambour mit Vierpassöffnungen bzw. mit Längsrillen verziert ist und die von zwei obelisk-ähnlichen Fialen flankiert wird.

Es fällt auf, dass somit jeder der drei Gebäudeteile seinen eigenen Fluchtpunkt hat, was den Eindruck verstärkt, dass jeder Teil der Architektur separat zu betrachten ist, dass es sich sozusagen um ein aus mehreren Teilen zusammengesetztes Gebilde handelt. Darüber hinaus gibt es keine weiteren perspektivisch dargestellte Details. Die phantasievollen Einzelheiten und die teilweise sehr „unklassische“ Zusammenfügung klassischer Elemente lässt vermuten, dass der Künstler versucht hat, einen möglichst fremdländisch-exotischen Eindruck zu vermitteln. Der Umstand, dass sich die Fußwaschung dem Johannesevangelium nach im gleichen Raum abspielt wie das Abendmahl, bleibt gänzlich unbeachtet. Dennoch nimmt die palastartige Architektur fast zwei Drittel der gesamten Bildfläche ein, womit sie schwerlich nur auf ihre dekorative Bedeutung reduziert werden kann, man ist geneigt, ihr auch eine symbolische Aufgabe zuzuschreiben, etwa die der Bedeutung der Fußwaschung als ein öffentliches Ereignis.

## 7. Die sogenannte „Predigt Jesu“ (Abb. 43)

Allgemein wird das Bild „Predigt Jesu“ genannt, mit dem Bild darüber auch „Zwei Szenen im Garten Gethsemane“. Die Szene ist rätselhaft, da sie keiner Stelle der Evangelien wirklich entspricht.

Verschiedene Landschaftselemente wie Erd- und Felsformationen, Bäume und Sträucher, die in der aufgeklappten Fläche zu schweben scheinen, in die Christus und die Apostel eingefügt sind, bilden die Kulisse für diese Szene. Im Gegensatz zu der Szene im Garten Gethsemane darüber sind die Landschaftselemente hier nicht so dicht nebeneinander gesetzt, es öffnet sich eine Art V-förmiger Einschnitt von links oben zur Mitte unten und nach rechts oben, die nur durch einen einzelnen herausragenden Baum und durch den rechten Arm Christi überschritten wird. Christus, zumindest inhaltlich als zentrale Figur, etwas nach rechts aus der Mitte geschoben, ist stehend dargestellt mit zum Segensgestus erhobenem rechten Arm (**Abb. 44**). Hinter ihm, quasi in seinem Schatten und dicht gedrängt um einen Baum, hocken vier schlafende Apostel. Der vierte ist als Kopf in sehr flachem Relief und knapp hinter dem linken Arm Christi eingefügt, sodass er kaum als solcher zu erkennen ist (**Abb. 45**). Die sieben Apostel vor ihm sind ebenfalls schlafend dargestellt und eng aneinander gedrängt (**Abb. 46**). Über der segnenden Hand Christi, die ziemlich genau den Mittelpunkt des Bildes markiert, ist der Kopf Gottvaters zu sehen, umgeben

von einem sonnenartigen Strahlenkranz, welcher rechts und links von je einem Engel mit ausgebreiteten Flügeln und über der Brust gekreuzten Armen, flankiert wird (**Abb. 47**). Etwa auf gleicher Höhe ist am linken Bildrand ein architektonisches Gebilde mit einem Turm zu erkennen, ebenso am rechten Bildrand, nur etwas tiefer. Möglicherweise sollen sie eine Stadtbefestigung symbolisieren, um zu verdeutlichen, dass sich die Szene außerhalb der Stadtmauern abspielt. Eingefügt ist diese Tafel zwischen der Fußwaschung, die ausschließlich im Johannes-Evangelium vorkommt (darunter) und der Szene „Jesus in Gethsemane“ (darüber). Keines der Evangelien bietet einen eindeutig passenden Text. Es ist daher notwendig, auf die relevanten Bibelstellen etwas näher einzugehen.

Im Markusevangelium folgt auf das letzte Abendmahl<sup>120</sup> die Ankündigung der Verleugnung des Petrus<sup>121</sup>, die mit den Worten beginnt: „Und als sie den Lobgesang gesungen hatten, gingen sie hinaus an den Ölberg“, dann Jesus in Gethsemane<sup>122</sup>: „Und sie kamen in einen Garten mit Namen Gethsemane“, ein Geschehen, das eindeutig mit der Darstellung auf der nächsten Tafel identifiziert werden kann.

Lukas schildert nach dem Abendmahl<sup>123</sup> Gespräche mit den Jüngern<sup>124</sup>, beides findet am gleichen Ort statt, danach Jesus in Gethsemane<sup>125</sup> beginnend mit den Worten: „Und er ging nach seiner Gewohnheit hinaus an den Ölberg“. Es wird also nicht unterschieden zwischen der Örtlichkeit Gethsemane und Ölberg und auch hier gibt es keine Begebenheit die zur sogenannten Predigt passt.

Matthäus berichtet vom letzten Abendmahl<sup>126</sup> das mit dem Satz endet: „Und als sie den Lobgesang gesungen hatten, gingen sie hinaus an den Ölberg“. Es folgt die Ankündigung der Verleugnung des Petrus<sup>127</sup> ohne nähere Ortsangabe, danach Jesus in Gethsemane<sup>128</sup>, beginnend mit den Worten: „Da kam Jesus mit ihnen zu einem Garten, der hieß Gethsemane, und sprach zu den Jüngern: Setzt euch hier, solange ich dorthin gehe und bete....“. Auch hier entspricht das weitere Geschehen der Darstellung in der nächsten Tafel darüber.

Die Fußwaschung wird nur von Johannes beschrieben und sie ist Teil des Abendmahles.<sup>129</sup> Auch von Michele wird im Abendmahl der Moment dargestellt, in dem er den Verrat des Judas

---

<sup>120</sup> Markus 14, 12-25.

<sup>121</sup> Markus 14, 26-31.

<sup>122</sup> Markus 14, 32-42.

<sup>123</sup> Lukas 22, 7-23.

<sup>124</sup> Lukas 22, 24-38.

<sup>125</sup> Lukas 22, 39-46.

<sup>126</sup> Matthäus 26, 17-30.

<sup>127</sup> Matthäus 26, 31-35.

<sup>128</sup> Matthäus 26, 36-46.

<sup>129</sup> Johannes 13, 1- 30.

ankündigt, der im Evangelium des Johannes eigentlich erst nach der Fußwaschung geschildert wird.<sup>130</sup> Er ist es auch, der explizit berichtet, dass Judas den Raum, in dem das Abendmahl stattfand, verlässt.<sup>131</sup> Nachdem in den folgenden beiden Darstellungen nur elf Jünger zu sehen sind, muss die Szene also danach zu verstehen sein, aber vor der Gefangennahme, da in dieser auch der Judaskuss gezeigt wird.

Die Lösung ist eventuell im Johannes Evangelium zu finden.

Im Kapitel der Fußwaschung<sup>132</sup> heißt es: „Als er nun ihre Füße gewaschen hatte, nahm er seine Kleider und setzte sich wieder nieder und sprach zu ihnen.....“, was bedeutet, dass Jesus sich wieder an den Abendmahlstisch setzte. Es folgen die Abschnitte „Jesus und der Verräter“, „Die Verherrlichung und das neue Gebot“, „Die Ankündigung der Verleugnung des Petrus“, „Jesus der Weg zum Vater“, „Die Verheißung des Heiligen Geistes“ und „Der Friede Christi“<sup>133</sup>, wobei hier der letzte Vers lautet: „...Steht auf und lasst uns von hier weggehen.“<sup>134</sup>. Es gibt hier keine genaueren Angaben über diesen Ortswechsel, es handelt sich aber noch nicht um den Garten Gethsemane, dieser ist offenbar erst in einem späteren Kapitel gemeint, der Gefangennahme Christi<sup>135</sup>, denn da heißt es zu Beginn: „Als Jesus das geredet hatte, ging er hinaus mit seinen Jüngern über den Bach Kidron; da war ein Garten, in den gingen Jesus und seine Jünger.“ Es könnte sich also bei Micheles sogenannter Predigt um jenen oben genannten, nicht näher definierten Ort handeln, unerklärlich ist aber nach wie vor die Tatsache, dass die Apostel, aufgeteilt in eine Vierergruppe hinter Christus und in eine Siebenergruppe vor ihm, allesamt schlafen. Der Text im Johannes Evangelium setzt fort mit „Der wahre Weinstock“, „Das Gebot der Liebe“, „Der Hass der Welt“, „Das Werk des Heiligen Geistes“, „Trauer und Hoffnung bei Jesu Abschied“,<sup>136</sup> wobei es um Unterweisung, Trost, Zukunftsvision und Predigt geht, die immer noch in einer Art Zwiegespräch mit den Aposteln stattfindet. Anders im nächsten Kapitel, dem „Hohepriesterlichen Gebet“<sup>137</sup>, beginnend mit den Worten: „So redete Jesus und hob seine Augen auf zum Himmel und sprach: Vater, die Stunde ist da: verherrliche deinen Sohn, damit der Sohn dich verherrliche;....“ Hier wendet sich Jesus ausschließlich an seinen Vater, und bittet ihn, nachdem er seinen Jüngern die Einheit mit dem Vater offenbart hat, sie in ihrer zukünftigen Aufgabe in dieser Welt zu stärken, zum Beispiel mit den Worten: „.....Ich bitte dich nicht, dass du sie aus der Welt nimmst, sondern dass du sie bewahrst vor dem Bösen. Sie sind nicht von der

---

<sup>130</sup> Johannes 13, 21.

<sup>131</sup> Johannes 13, 30.

<sup>132</sup> Johannes 13, 12.

<sup>133</sup> Johannes 13,21-38, 14, 1-31.

<sup>134</sup> Johannes 14, 31.

<sup>135</sup> Johannes 18, 1-11.

<sup>136</sup> Johannes 15, 1-27; 16,1-33.

<sup>137</sup> Johannes 17, 1-26.

Welt, wie auch ich nicht von der Welt bin. Heilige sie in der Wahrheit; dein Wort ist die Wahrheit...“.<sup>138</sup> Möglicherweise hat Michele da Firenze versucht, diese Szene darzustellen, und Schlaf war für ihn die einzige Möglichkeit einen anderen Bewusstseinszustand oder den Ausnahmezustand der Apostel auszudrücken, der durch die „Abwesenheit“ Jesu, bzw. durch die hier auch bildlich dargestellte Anwesenheit des Vaters im Gespräch mit seinem Sohn hervorgerufen wurde. Zudem mag Schlaf auch ein Zustand der Unschuld, der Passivität und der Hingabe sein, die Voraussetzungen für die Erfüllung der Aufgabe, die ihnen bevorstand. Zusätzlich können Gesichtsausdruck und Körperhaltung der Apostel auch als Zeichen von Trauer interpretiert werden, was auf die unmittelbar vorangegangenen Verse „Trauer und Hoffnung bei Jesu Abschied“<sup>139</sup> bezogen werden kann.

## 8. Jesus in Gethsemane<sup>140</sup> (Abb. 48)

Christus, in felsiger Landschaft, in der Baumgruppen und Büsche einzeln und in Gruppen verteilt sind, kniet mit zum Gebet gefalteten Händen auf einer Felsbank (**Abb. 49**), die seiner Körperform angepasst ist, den Blick in die linke obere Ecke gegen den Himmel gerichtet, in der ein Engel mit ausgebreiteten Flügeln erscheint.<sup>141</sup> Die Felsformation, auf der er kniet, stellt gleichzeitig die räumliche Trennung zu den drei Aposteln Petrus, Jakobus und Johannes dar.<sup>142</sup> Die drei sind schlafend gezeigt, aneinandergelehnt, zwei mit in Händen aufgestütztem Köpfen, der mittlere lehnt, mit herabgesunkenem Kopf, in der Mitte (**Abb. 50**). In der rechten Bildhälfte sind die restlichen acht Apostel – Judas fehlt bereits - in der Weise zu sehen, dass ihre Köpfe gestaffelt aus dem Bildgrund auftauchen, nur von denen in der vordersten Reihe sind noch Arme und Draperieteile zu erkennen. Auch diese acht sind schlafend dargestellt. Die räumliche Aufteilung der Apostel entspricht der Schilderung des Evangeliums nach Matthäus.<sup>143</sup> Die Landschaft besteht aus zahlreichen Geländeformationen, Buschwerk und teilweise aufgereihten

---

<sup>138</sup> Johannes 17, 15-17.

<sup>139</sup> Johannes 16, 16-33.

<sup>140</sup> Matthäus 26, 36-46; Markus 14, 32-42; Lukas 22, 39-46.

<sup>141</sup> Dieses Detail wird nur im Lukasevangelium 22, 43 geschildert: „Es erschien ihm aber ein Engel vom Himmel und stärkte ihn.“

<sup>142</sup> Namentlich genannt werden die drei bei Markus 14, 33: „Und er nimmt den Petrus und Jakobus und Johannes mit sich und fing an, sehr bestürzt und beängstigt zu werden.“

<sup>143</sup> Matthäus 26,36-39: „Darauf kam Jesus mit den Jüngern zu einem Grundstück, das man Getsemani nennt, und sagte zu ihnen: Setzt euch und wartet hier, während ich dort bete. 37 Und er nahm Petrus und die beiden Söhne des Zebedäus mit sich. Da ergriff ihn Angst und Traurigkeit, 38 und er sagte zu ihnen: Meine Seele ist zu Tode betrübt. Bleibt hier und wacht mit mir! 39 Und er ging ein Stück weiter, warf sich zu Boden und betete: Mein Vater, wenn es möglich ist, gehe dieser Kelch an mir vorüber. Aber nicht wie ich will, sondern wie du willst.“

Bäumen, die Figuren sind in die hochgeklappte Fläche gebettet, was noch sehr der Tradition des internationalen Stils entspricht. Es ist offensichtlich, dass Michele bei dieser Szene – wie auch in der vorhergehenden - Schwierigkeiten hatte, innovative Ideen in die räumlichen Anordnung der narrativen Elemente einzubringen. Es zeigt sich hier noch ganz und gar das gotische Verständnis des Sehens und bildlichen Wiedergebens eines Ereignisses in weitläufigerem lokalen Kontext, das Geschehen wird in der Fläche ausgebreitet, Raumtiefe existiert nicht.

### 9. Der Judaskuss und die Gefangennahme<sup>144</sup> (Abb. 51)

Dieses Bild ist, der Chronologie folgend, das erste, das sich auf der rechten Wand befindet.

Im Sinne einer kontinuierlichen Erzählweise werden insgesamt vier Episoden erzählt, die in den Evangelien als zeitlich unmittelbar aufeinander folgend beschrieben werden, nämlich der Judaskuss, die Gefangennahme Christi, die Petrus-Malchus Episode<sup>145</sup> und die Flucht der Jünger<sup>146</sup>.

Links neben der zentralen Figur Christi ist Judas in einer ausschreitenden Bewegung im Profil zu sehen<sup>147</sup>, sein rechter Arm ist um die Taille Christi gelegt und er ist gerade im Begriff, diesen zu küssen. Auf der rechten Seite steht ein Soldat in phantasievoller Rüstung wie Waffenrock, Schulterpanzer in Löwenkopfform, einem Dolch an der Hüfte, mit einem modischen Hut und sehr finsterner Miene, der Christus mit beiden Händen am Oberarm packt. Links hinter Judas steht ein Soldat, ebenfalls in Rüstung, aber mit Helm und gezücktem Dolch. Um diese zentrale Gruppe des Hauptgeschehens drängt sich eine Schar weiterer Personen, teils Soldaten, teils Zivilisten, „...Hohepriester, Hauptleute des Tempels, Soldaten und Älteste...“<sup>148</sup>, die eine kompakte Ansammlung von einander überschneidenden Menschen bilden. Die Köpfe derer, die weiter hinten stehen, ragen über die der Vorderen hinaus. Sie alle zeichnen sich durch eine Vielfalt in der Gewandung aus, vor allem aber der Kopfbedeckungen als Zeichen geistlicher und weltlicher Autorität. Die dritte Person von rechts, ein Soldat, trägt ein großes Schild, das dem Betrachter frontal präsentiert wird. Die Figur daneben, bzw. dahinter, die der Kleidung nach weder Soldat

---

<sup>144</sup> Matthäus 26, 47-56; Markus 14, 43-52; Lukas 22, 47-53; Johannes 18, 1-11.

<sup>145</sup> Diese Episode wird bei allen vier Evangelisten beschrieben (Matthäus 26,51; Markus 14, 47; Lukas 22,50), nur bei Johannes werden Petrus und Malchus namentlich bezeichnet (Johannes 18,10).

<sup>146</sup> Matthäus 26, 16 und Markus 14,50 berichten, dass alle Jünger Jesus verließen und flohen.

<sup>147</sup> In der byzantinischen Tradition wird Judas häufig im Profil dargestellt, wie allgemein schlechte Menschen, denen nicht zu trauen ist. Eine mögliche Erklärung ist, dass durch die Profildarstellung das „zweite Gesicht“ verborgen bleibt.

<sup>148</sup> Matthäus 26, 47; Lukas 22, 52; Markus 14, 43.

noch Zivilist ist, stützt sich mit der Linken auf eine umgedrehte Fackel, ein in der Antike übliches Symbol des Todes. Über die Köpfe hinaus ragen Stangen, Lanzen und Laternen. Direkt über dem Haupt Christi ist ein mehrflammiger Beleuchtungskörper zu sehen.

In der linken Ecke ist Simon Petrus dargestellt, der dem Knecht des Hohepriesters Malchus das Ohr abschlägt. Malchus liegt mit aufgestützten Unterarmen bäuchlings mit ausgestreckten Beinen auf dem Boden, während Petrus auf seinem Rücken hockt, mit beiden Händen seinen Kopf festhält, den er mit dem Gesicht zum Betrachter hin dreht. Ob er nun gerade im Begriff ist, ihm das Ohr abzuschlagen, ob dies schon geschehen ist oder unmittelbar bevorsteht, ist nicht genau zu entnehmen.

Am linken Bildrand ist ein jugendlicher Apostel zusehen, der mit seiner Rechten das Gewand zusammenrafft und sich mit der Linken an der gedrehten Säule, die das Bild rahmt, leicht abstützt, um sozusagen im nächsten Moment hinter dieser zu verschwinden und aus dem Bildfeld zu fliehen. Wie in der Tafel der Fußwaschung benützt Michele da Firenze das rahmende Element, indem er es in die Erzählung integriert, hier nicht in Form einer Überschneidung davor, sondern der einer gedachten Fortsetzung dahinter. Zwischen dem Kopf dieser Figur ist noch ein weiterer, plastisch durchgeformter Apostelkopf zu sehen mit einigermaßen gequältem, angstvollen Gesichtsausdruck, ein weiterer darüber im Profil, der nur ganz flach aus dem Reliefgrund hervortritt. Diese drei stehen offenbar stellvertretend für alle Jünger, die Jesus an dieser Stelle verlassen. Gleichzeitig ist damit auch der Zyklus der Apostelszenen beendet der die linke Wand beherrscht, ab hier kommen die Apostel nicht mehr vor.

Die flache Bühne, auf der das Geschehen stattfindet, ist als steiniger, leicht angeschrägter Grund zu beschreiben, die vorderste Reihe der Akteure tritt plastisch hervor, Petrus ist nahezu rundplastisch durchmodelliert, während der liegende Körper des Malchus sehr geschickt schräg in die Tiefe gelegt ist. Bedauerlicherweise ist der Kopf des Petrus verloren, eine alte schwarz-weiß Aufnahme aus dem Jahr 1909 zeigt die damals noch intakte Figur (**Abb. 52**).

Die weiter hinten befindlichen Gestalten sind nur durch ihre Köpfe angegeben, die auch hier nur flach aus dem Reliefgrund hervortreten, allerdings gibt es auch Figuren, die plastisch einen Übergang von der vorderen zur hinteren Reihe der Gruppe bilden, wie die ganz links mit in der Hüfte aufgestützter Hand und turbanartiger Kopfbedeckung oder jene, die sich scheinbar zwischen Christus und den Soldaten mit dem gezückten Dolch drängt.

Hinter dem Gewirr von Stangen, Lanzen und Laternen ist der Grund vollkommen glatt belassen,<sup>149</sup> erst außerhalb dieser Zone beginnt rundherum die Gestaltung der Landschaft in Form der bereits bekannten Geländeformationen, sowie Baum- und Strauchabbreviaturen. In der linken

---

<sup>149</sup> Hier hatte möglicherweise die ursprüngliche Bemalung eine ergänzende Wirkung auf die fehlende plastische Gestaltung. Anm. der Verfasserin.

oberen Ecke ist ein Stadtbild zu sehen, das über eine zinnenbekrönten Stadtmauer mit eingeritzter Ziegelquaderung herausragt.

### **10. Jesus vor Pilatus<sup>150</sup> (Abb. 53, 54)**

Von der gesamten Bildfläche wird links ein schmaler Teil abgetrennt, der offenbar einen Eingangsbereich darstellen soll. Dieser Bereich zeigt eine schmucklose Öffnung zwischen zwei Pilastern, darüber einen Architrav und einen muschelförmigen Giebel, sowie zwei weitere, durch Rillen, Fenster und Pilaster gegliederte Geschosse. Rechts daneben befindet sich der Raum, in dem Christus Pilatus vorgeführt wird. Dieser wird als Raum durch einen „Rahmen im Rahmen“ bestimmt, indem das Motiv der gedrehten Säulen rechts und links wiederholt wird und zwar als Halbsäulen auf Pilastern, wobei der linke zugleich der rechte der Eingangsöffnung ist und in der gleicher Höhe, die im Innenraum zugleich dem Gewölbeansatz entspricht. Dieses Gewölbe wird hier, ähnlich wie später bei der Geißelung, durch eine komplizierte Schichtung von Bogenkonstruktionen definiert. Die vorderste Schicht besteht im Prinzip aus zwei Bögen, die in der Mitte auf einer Konsole aufruhend. Diese sind aber nicht durchgehend, sondern im Scheitel ist eine Überschneidung der Bogenlinien zu erkennen, wodurch vielleicht ein Kreuzgrat- oder Kreuzrippengewölbe angedeutet werden soll. Die Fläche über der Konsole und die beiden Zwickel rechts und links sind mit Ranken und floralen Motiven verziert, sowie mit einer Rundöffnung, aus der ein Puttenkopf herausragt.

Die Schicht dahinter besteht aus einer Reihe von Spitzbögen von etwa halb so großer Spannweite, die ebenfalls auf Konsolen lasten und gegengleich angeordnet sind. Das bedeutet, dass die Mittelkonsole der vorderen Bögen den mittleren hinteren Spitzbogen überschneidet, zwei weitere sind rechts und links davon zur Gänze sichtbar, während von den beiden äußeren nur ein Teil des aufsteigenden Bogens zu sehen ist.

Über die volle Breite des auf diese Art definierten Innenraums erhebt sich ein flacher Giebel mit einem Rankenzierband an der Basis und einem Engelskopf im Giebelfeld, dessen Flügel in den Zwickeln desselben ausgebreitet sind. Je eine kleine Rosette schmückt die beiden Dreieckfelder zwischen Giebel und Bildrahmung.

Pilatus thronet auf einem Stuhl, der größtenteils durch sein Gewand verdeckt wird, dessen architektonischer Überbau ihn aber als etwas besonderes auszeichnet. Dieser besteht aus einer

---

<sup>150</sup> Matthäus 27, 1-25; Markus 15, 1-14; Lukas 23, 1-5; Johannes 18, 28-40.

schmalen, hohen bis in die hintere Gewölbeschicht reichende flachen Nische, die von einem auf zwei Stützen ruhenden, verzierten Dreiecksgiebel überdacht wird. Der nischenartige Eindruck entsteht vor allem durch die Muschel in der Konche, die unter dem Giebelfeld zu sehen ist, obwohl der Reliefgrund hier in keiner Weise nach innen gewölbt ist, bzw. nicht wesentlich über diesen hinausragt. Bei den Stützen ist nicht zu erkennen, ob es sich um schmale Pfeiler, Pilaster, Säulen oder einfach um die Seitenwandbegrenzungen der Thronarchitektur handelt. Sie sind durch ein Kapitell unterbrochen das gleichzeitig die Auflage für die Muschel in der Konche bildet.

Rechts davon, auf zwei Stufen stehend, zwischen Thronarchitektur und Raumbegrenzung, lugt ein bärtiger Soldat mit Rüstung und Helm hervor, seine ganze Figur ist zu sehen, nur die Arme sind hinter den Wänden verborgen, vielleicht ein neugieriger Beobachter, der nicht gesehen werden will. Seine ausgeprägte Hakennase wirkt wie die Fortsetzung der kammartigen Helmschirm, die hervortretenden Augen, das dicksträhnige Barthaar, der im Verhältnis zum Körper zu große Kopf mit den derben Gesichtszüge zeichnen ihn als brutalen Bösewicht aus.

Pilatus selbst trägt ein faltenreiches, langes, gegürtetes Gewand mit gerafften Ärmeln und einen Umhang, der oberhalb der Brust mit einer dicken Kordel mit zwei Knoten und Quasten zusammengehalten wird. Die Kopfbedeckung ist ein runder, abgestufter Hut mit aufgestellter, gezackter Krempe, sodass sie einer Krone ähnelt – Symbol für einen besonders hohen Würdenträger. Er hält beide Hände über eine flache Schüssel, die von einem Diener über seinem Schoß gehalten wird, der gleichzeitig Wasser aus einem Gefäß darüber gießt.<sup>151</sup> Die Detailaufnahme zeigt, dass der vordere Teil dieses Gefäßes fehlt, also anscheinend abgebrochen ist (**Abb. 55**). Die Figur des Dieners ist wesentlich kleiner als alle anderen, da sie aber weder kindlichen Proportionen, noch kindliche Physiognomie aufweist, ist auch eine bedeutungsperspektivische Verkleinerung in Erwägung zu ziehen. Links davon, in bildlichem Sinn vor Pilatus sind mehrere Personen aufgereiht, die sich auf der leicht angeschrägten Standfläche auf einer Ebene bewegen, allerdings teils mit Überschneidungen, die ein „Davor“ und ein „Dahinter“ suggerieren sollen. In Richtung Eingangsbereich verdichtet sich das Gedränge, indem auch hier wieder mehrere Köpfe in immer flacher werdendem Relief nach oben gestaffelt, erscheinen.

Inmitten dieser Menschenmenge befindet sich Christus, an den Händen mit einem Strick gefesselt, mit Kreuznimbus um das gesenkte Haupt, in langem Gewand und barfuss.

---

<sup>151</sup> Die Händewaschung wird ausschließlich bei Matthäus 27, 24 geschildert.

Auffallend sind wieder die überaus phantasievollen und variationsreichen Kopfbedeckungen, die symbolisieren sollen, dass es sich hier um besonders hochgestellte Persönlichkeiten des öffentlichen weltlichen und geistlichen Lebens handelt (**Abb. 56**).

### 11. Die Geißelung<sup>152</sup> (Abb. 57)

Auf der flachen Bühne sind insgesamt fünf Personen zusehen. Im Zentrum steht Christus, mit den Händen hinter dem Körper an eine Säule gebunden, nur mit einem Lententuch bekleidet. Der Kopf ist leicht nach links gewendet, der Körper kaum modelliert. Selbst wenn die heute fehlende Bemalung diesen Mangel teilweise ausgeglichen haben mag, kann hier von antiker Körperauffassung noch nicht die Rede sein, die Figuren wirken insgesamt noch sehr gotisch in ihrer schlanken, teigigen, etwas gelängten und zum Teil noch unorganischen Ausführung. Ihre Aufstellung erfolgt in mehr oder weniger regelmäßigen Abständen vor einem glatten, nicht näher definierten Hintergrund, der wohl einen Innenraum darstellen soll. Dieser ist in drei flache Schichten gegliedert. Die vorderen beiden werden durch zwei Säulenpaare angedeutet, die sich durch glatte bzw. kannelierte Oberflächen unterscheiden und mit Kompositkapitellen und darüber gespannten, hintereinanderliegenden Bögen versehen sind. Die hinterste Schicht wird durch die zentrale Säule, an die Christus gebunden ist und zwei entsprechend symmetrisch angeordnete Blendarkaden mit verzierten Konsolen definiert, die durch weitere zwei - durch den davor liegenden Bogen halbverdeckt - eine (unendliche) Fortsetzung der Arkadenreihe suggeriert. Jede Tiefenwirkung wird dadurch aufgehoben, dass die Säulen, je weiter hinten sie sich befinden, immer höher werden, ebenso wie die agierenden Personen. In den relativ engen Zwischenräumen zwischen dem vordersten und dem dahinterliegenden Säulenpaar, letzteres umklammernd, stehen zwei Schergen mit Geißeln in Händen, die die zentrale Szene beobachten. Zwei weitere Schergen kommen direkt unter den Konsolen der Blendarkaden zu stehen. Der linke steht frontal zum Betrachter, sein rechter Arm ist, zum Schlag ausholend, über den Kopf erhoben, mit der linken rafft er die kurze, gegürtete Tunika zusammen, sodass sein rechtes Bein bis zum Oberschenkel entblößt ist. Er trägt Stiefel, die über den Knöcheln zusammengeschoben sind. Der rechte Scherge ist in der Körperhaltung von Christus abgewandt in Schrittstellung im Profil gegeben. Sein rechter Arm ist vor dem Körper erhoben, um wie der andere, zum Schlag

---

<sup>152</sup> Matthäus 27, 26; Markus 15, 15; Johannes 19, 1.

auszuholen, der Kopf ist mit dem Blick über die Schulter zu Christus gedreht. Er ist ähnlich gekleidet wie der andere.

In den Bogenfeldern rechts und links über der Säule, an die Christus gebunden ist, befindet sich je ein rosettenartiges Fenster, auf der Wandfläche über der Säule ist ein Medaillon angebracht, aus dem der Kopf eines Putto herausragt. In den Zwickeln zwischen dem vordersten Bogen, der die gesamte Szene überspannt, und der Rahmung, sind ebenfalls Puttenköpfe zu erkennen, sowie reiche Ranken- und Blattwerkverzierungen, die auch über den Arkadenbögen zu finden sind.

## 12. Die Dornenkrönung<sup>153</sup> (Abb. 58, 59)

Auch diese Szene ist in eine aufwendige Architektur gebettet,<sup>154</sup> bei der Innen- und Außenraum nicht eindeutig voneinander zu trennen sind. Der untere Teil des Gebäudes, der zugleich einen Innenraum darstellen soll, nimmt etwa zwei Drittel der Gesamthöhe ein und wird durch eine Folge von Bogenstellungen bestimmt. Im Prinzip zeigt er den Querschnitt einer fünfschiffigen Pfeilerhalle, wobei das „Mittelschiff“ entsprechend breiter und etwas höher ist als die beiden „Seitenschiffe“. Ganz rechts ist ein weiterer, schmaler Bauteil angeschlossen, mit einer Bogenöffnung von gleicher Höhe, die, ähnlich wie in der Tafel „Christus vor Pilatus“, möglicherweise den Eingang vom Außen- in den Innenraum definiert.

Das zentrale Bogenfeld, in dem sich die Hauptszene abspielt, wird von zwei Pfeilerpaaren mit Kompositkapitellen gerahmt, die, ebenso wie die beiden darüber gespannten Bögen, hintereinander gestaffelt sind, wobei der weiter hinten liegende wieder die gleiche merkwürdige Überkreuzung im Scheitel aufweist wie in der Darstellung „Christus vor Pilatus“. Wenn man die Position des Bildes berücksichtigt, so liegt die Interpretation nahe, dass hier der Versuch unternommen wurde, ein Gewölbe darzustellen. Dabei wurde dem Umstand Rechnung getragen, dass dessen Wahrnehmung durch den Betrachter nur aus der extremen Untersicht möglich ist. Analog dazu wären die seltsamen Gitter unter den Lanzettenbögen der „Seitenschiffe“ als Deckenbalkenkonstruktionen zu verstehen.

---

<sup>153</sup> Matthäus 27, 27-30; Markus 15,16-20; Johannes 19, 2-3; bei Lukas ist weder von einer Geißelung, noch von einer Dornenkrönung die Rede, wohl aber von Verspottung: einmal im Kapitel 22, Vers 62-65, Jesus vor dem Hohen Rat: „Die Männer aber, die Jesus gefangen hielten, verspotteten ihn und schlugen ihn, verdeckten sein Angesicht und fragten: Weissage, wer ist's, der dich schlug? Und noch mit vielen anderen Lästerungen schmähten sie ihn“. Das zweite Mal im Kapitel Jesus vor Herodes, das im übrigen nur bei Lukas vorkommt, Kap. 23, 11: „Aber Herodes mit seinen Soldaten verachtete und verspottete ihn, legte ihm ein weißes Gewand an und sandte ihn zurück zu Pilatus“.

<sup>154</sup> Der Ort, an dem die Dornenkrönung stattfindet, wird in der Bibel als „Prätorium“ bezeichnet. Bei Markus 15, 16 findet sich eine genauere Erklärung dazu: „Die Soldaten aber führten ihn hinein in den Palast, das ist ins Prätorium, und riefen die ganze Abteilung zusammen“.

Auf den Bögen ruht ein durch Fenster und Balkon, Pilaster und Gesimse horizontal und vertikal reich gegliederter, mehrgeschossiger Überbau, Zinnen bilden den oberen Abschluss.

Diese Aneinanderreihung von Architekturelementen in Miniaturform steht wohl für Größe und Reichtum eines Palastbaus, wirkt aber auch wie ein ornamentaler Schmuck.

Christus, mit Kreuznimbus versehen, sitzt frontal im Zentrum des Bildes, sein Thron nimmt die volle Breite des mittleren Bogenfeldes ein und besteht aus einer niedrigen, gemauerten Bank ohne Lehne und Armstützen auf einem niedrigen Podest, vom Typus und der perspektivischen Darstellung noch sehr der Gotik verhaftet. In seiner Rechten hält er einen Stab als Zepter, in seiner Linken eine Kugel, seine Augen sind mit einem Tuch verbunden<sup>155</sup> (**Abb. 60**). Lange, spitze Dornen stehen von der Krone auf seinem Haupt weg, er ist umringt von mehreren Gestalten, die ihn verspotten und bedrohen, wobei diese teils hinter, teils neben dem Thron stehen und gleichzeitig den Raum vor, zwischen und hinter den Pfeilern bevölkern. Wieder fällt die Vielfalt an Gewändern und Kopfbedeckungen auf, noch mehr aber die Individualität der Physiognomien. Diesbezüglich ist die Figur rechts von Christus besonders bemerkenswert, die ihm mit erhobener Rechten mit der Faust droht (**Abb. 61**).<sup>156</sup>

Zwischen dem ersten und dem zweiten Pfeiler rechts steht ein Soldat in Rüstung und mit langem Schwert, mit dem Rücken an den Pfeiler angelehnt, nach vorne lässig mit dem Unterarm aufgestützt, wobei diese Geste durch die unnatürliche Verdrehung des Armes etwas unorganisch geraten ist (**Abb. 62**). Über seinem Kopf befindet sich ein kleines vergittertes Fenster – ohne erkennbaren Zusammenhang und das einzige in diesem Raum. Die kleine Nebenszene wirkt wie eine Anspielung auf die Szene der Befreiung Petri aus dem Gefängnis, mag aber einfach auch ein Hinweis auf die Gefangenschaft Jesu sein.

Einige Details zeigen das sichtliche Bemühen des Künstlers, die Figuren räumlich logisch anzuordnen. Zum Beispiel durch die männliche Gestalt ganz links, die sich in geduckter Haltung, halb hinter dem Pfeiler verborgen, mit beiden Händen an diesem festhält, den Kopf davor neugierig nach vorne streckt, während die hintere Körperhälfte im Reliefgrund versinkt. Oder zwischen den beiden nächsten Pfeilern rechts eine stehende Figur, die mit einem Arm zur Mitte hin den Pfeiler umklammert, sodass nur seine Hand auf der vorderen Fläche sichtbar ist.

Dennoch können diese Bemühungen nicht darüber hinwegtäuschen, dass der perspektivisch-logische Zusammenhang nicht erfasst wurde. Das Relief ist für Michele Mittelding zwischen

---

<sup>155</sup> Dieses Detail ist nur bei Lukas 22, 64 vermerkt, allerdings in der Szene „Jesus vor dem Hohen Rat“ die im chronologischen Ablauf tatsächlich *vor* der Szene „Jesus vor Pilatus“ beschrieben wird. Siehe Fußnote 106. Verschiedene Bibelstellen werden hier offensichtlich in einem Bild zitiert und zusammengefasst, was eine nicht sehr überzeugende, aber mögliche Erklärung für die Abweichungen in der Abfolge der Bilder sein könnte.

<sup>156</sup> Auch diese Einzelheit weckt die Assoziation zu einer Stelle im Matthäus-Evangelium 26,67 (Jesus vor dem Hohen Rat), die *vor* der Dornenkrönung beschrieben wird: „Da spien sie ihm ins Angesicht und schlugen ihn mit Fäusten. Einige aber schlugen ihm ins Angesicht“.

Bühne und Bild, seine Figuren sind auf der Standfläche, die zwar durch eine leichte Anschrägung an Tiefe gewinnt, aufgereiht und nach vorne gewandt wie Schauspieler auf einer Bühne. Figuren in der zweiten Reihe stehen auf der gleichen Ebene wie die im Vordergrund, solche die noch weiter hinten stehen, „schweben“ als Köpfe, die im Bildgrund versinken, darüber. Das bedeutet, wie bei anderen Tafeln schon zu beobachten war, die Bildfläche wird bei Bedarf einfach hochgeklappt. Dieses Hilfsmittel ist bei der vorliegenden Darstellung allerdings bereits auf ein Minimum reduziert.

Nicht nur die Position der Figuren ist räumlich unklar, sondern auch die Fundamente des Gebäudes bilden keine klare Baulinie. Die Thronarchitektur springt vor, die Basis des Pfeilers rechts daneben fehlt gänzlich, die Fortsetzung der Flucht der Bogenreihe rechts ist nicht in einer Linie sondern springt gegenüber der links vom Thron etwas zurück, was allerdings nur in der Draufsicht erkennbar ist. Diese Unzulänglichkeiten mindern aber in keiner Weise den Reiz der Darstellung was die Ausdruckskraft und die Dramatik angeht.

### **13. Die Kreuztragung (Der Weg nach Golgatha)<sup>157</sup> (Abb. 63, 64)**

Die Szene ist als Zug von rechts nach links dargestellt und gehört zu den vier Lünnettentafeln mit Astwerk-Rundbogen Abschluss. In die rechte Bogenkrümmung schmiegt sich ein schmaler Torbogen, der den Raum von der Basis bis zum Rahmen einnimmt, aus welchem die Menge strömt, die die gesamte Breite des Bildfeldes ausfüllt. Nach dem schon bekannten Prinzip „oben = hinten“ bewegen sich gerade oben ein Reiter und unten ein Soldat aus dem Tor. Über dem Kopf des Pferdes sind zwei weitere Pferdeköpfe zu sehen, von denen einer teilweise durch die Lanze eines darunter stehenden Soldaten verdeckt wird. Die dazugehörigen Körper der beiden Tiere sind im oberen Bereich hinter dem Stadttor verborgen. Unmittelbar unter diesen drei Pferdeköpfen befindet sich, eng zusammengedrängt, eine Gruppe von drei Frauen, in lange, über den Kopf gezogene Gewänder gehüllt, verschmolzen zu einem Konglomerat von teigiger, weich fließender Draperie mit rhythmisch– parallelen Faltenzügen und Schlaufen, die sich auf dem Boden noch in Schlingen ausbreiten.

Erstmals werden nun in dieser Szene auch Frauen dargestellt, abgesehen von Maria in der Geburt und der Anbetung der Könige.<sup>158</sup>

---

<sup>157</sup> Matthäus 27, 31-33; Markus 15, 20-22; Lukas 23, 26-31; Johannes 19,17.

<sup>158</sup> Einzig der Evangelist Lukas beschreibt den Weg nach Golgatha genauer, hält sich aber sehr allgemein in der Aussage, wer dem Zug folgt. Er nennt weder Namen, noch eine genaue Zahl (Lukas 23, 27 : Es folgte ihm aber eine

Es folgt nun links von der Frauengruppe - im Sinne der bildlichen Erzählung vor ihnen – die Gruppe um den kreuztragenden Christus, der auch hier wieder der Mittelpunkt des Bildes steht. Dazu gehört zunächst eine bis auf einen Lendenschurz nackte, männliche Figur mit am Rücken zusammengebundenen Händen, offenbar einer der beiden Schächer, dessen bärtiger Kopf nach links aus dem Bild gedreht ist, dem Betrachter zugewandt. In ausschreitender Bewegung befindet er sich unter dem schräg ins Bild gesetzte, von Christus getragene Kreuz. Dieser geht unmittelbar vor ihm, trägt ein langes gegürtetes Gewand, das sich in kleinen Schlaufenalten um seine Taille bauscht. Wie bei den Frauen legt es sich in Schlingen um seine nackten Füße, die mehr zum Betrachter als in die Zugrichtung weisen, während sein Kopf und Oberkörper Profilhaltung einnehmen. Der Kreuznimbus umgibt das dornenbekrönte, gesenkte Haupt, das Kreuz ruht mit dem Längsbalken auf seiner rechten, dem Betrachter abgewandten Schulter. Der Querbalken überschneidet mehrere, über den Menschenzug hinausragende Lanzen. Alles in allem hat das Kreuz reale Ausmaße, d. h. die Relationen zur Größe der Figuren stimmen einigermaßen. Auf der anderen, also hinteren Seite des Kreuzes, vor Christus ist eine männliche, nur mit kurzer Hose bekleidete Figur zu sehen, die mit anfasst, das Kreuz zu tragen: Simon von Kyrene, der gerade von der Feldarbeit kommt und von den Soldaten gezwungen wird, Jesus das Kreuz zu tragen.<sup>159</sup> Die vor den beiden befindliche Gestalt ist mit einem Strick, der um den Hals Christi gelegt ist, mit diesem verbunden. Sie trägt ein zotteliges, kurzes gegürtetes Gewand und Stiefeletten aus einem weichen Material, das sich an den Knöcheln in Falten zusammenschiebt. Der Kopf ist nach hinten zu Christus gewendet. Naheliegenderweise handelt es sich dabei um den zweiten Schächer.<sup>160</sup> Das Seil wird über der rechten, also der dem Betrachter abgewandten Schulter des Schächers nach vorne geführt, wo es hinter der nächstfolgenden Figur verschwindet. Der linke Arm ist angewinkelt, die Hand ist unter den Arm des Vordermannes geschoben, welcher sich seinerseits mit einer weiteren männlichen Figur überschneidet. Beide sind in militärischer Gewandung gegeben, wobei der Vordere ein großes Schild in der Linken und eine Fackel in der Rechten hält und mit auffallend modischen, spitz zulaufenden Schuhen bekleidet ist.

An der Spitze des Zuges am linken Bildrand befindet sich eine männliche Zivilperson in kurzem gegürteten Mantel, Umhängetasche und auf einen Stab gestützt, ausschreitend, mit dem rechten

---

große Volksmenge und Frauen, die klagten und beweinten ihn.) Bei den anderen drei Evangelisten werden Frauen erst im Zusammenhang mit der Kreuzigung erwähnt und namentlich genannt.

<sup>159</sup> Markus 15,21. Lukas 23,26. Matthäus 27,32. Im Evangelium des Johannes 19,17: „und er trug sein Kreuz und ging hinaus zur Stätte, die da heißt Schädelstätte, auf Hebräisch Golgatha.“ wird diese Episode nicht geschildert hier trägt Christus das Kreuz selbst.

<sup>160</sup> Dementsprechend heißt es bei Lukas Kapitel 23, Vers 32: „Es wurden aber auch andere hingeführt, zwei Übeltäter, dass sie mit ihm hingerichtet würden.“

Fuß auf einer etwas erhöhten Geländestufe. Der Stock ruht auf einer noch höheren Stufe auf, es soll offenbar auf den beginnenden Anstieg auf den Golgatha-Hügel hingewiesen werden.

Auf dem oberen Bildrand, entlang des Astbogens, sind wieder Landschaftselemente wie Bäume, Sträucher und hügelige Formationen in der Manier der internationalen Gotik zu sehen.

Die erstaunlichste Figur aber ist in der linken Bildhälfte im Mittelgrund dargestellt. Es ist ein Ritter von überdimensionalen Ausmaßen, der hier - wie ein Zitat aus einer Turnierszene - in voller Rüstung und Helm mit geschlossenem Visier und aufwendiger Helmzier gezeigt wird. Er hält eine Lanze in seiner Rechten, an deren Holm oder Griff ein großer Federbusch befestigt ist. Das Pferd, von dem nur Kopf, Hals und Rücken zu sehen ist, trägt eine verzierte Satteldecke und Zaumzeug.

Durch die Schrittstellung der meisten Figuren und ihre teilweise, zwar räumlich nicht ganz logischen, komplizierten Verschränkungen, sowie das schräg von rechts oben nach links unten in den Raum gestellte Kreuz, das Gewirr von Lanzen und Stangen und den mächtigen Ritter entsteht ein deutlicher Bewegungszug von rechts nach links.

#### **14. Die Kreuzigung<sup>161</sup> (Abb. 65)**

Es ist die vierte und letzte Darstellung in der Lünette der rechten Seitenwand im Joch der Kapelle, die als Bogenfeld mit gleicher Rahmung wie die anderen drei gestaltet ist.

In der Mitte ist der gekreuzigte Jesus zu sehen, der im Scheitel des Bogens die beiden Schächer rechts und links überragt und der, um das Bildfeld optimal auszunützen, mit etwas verzerrten Proportionen dargestellt ist: die ausgebreiteten Arme sind zu lang, die Beine ein wenig zu kurz.

Während der Hintergrund zwischen den drei Kreuzen relativ leer ist, sind die unteren zwei Drittel des Bildes dicht bevölkert, die räumliche Staffelung von nebeneinander und hintereinander ist in ihrer Kompliziertheit noch gesteigert gegenüber den vorhergehenden Bildern. Die Bewegungsrichtung ist nun gleichermaßen von rechts und links zur Mitte hin gegeben.

Zwischen dem linken Bildrand und dem ersten Kreuz, das des guten Schächers, aber eindeutig auch davor, sind nun vier Frauen zu sehen in ganz ähnlicher Bekleidung und Geschlossenheit wie in der Kreuztragung: eng aneinander gedrängt, in faltenreiche Gewänder gehüllt mit bedeckten Häuptern, die Draperie mit teigigen Schlaufen und Schlingen, die sich auch noch auf dem Boden ausbreiten. Die weibliche Figur, die rechts und links von zwei anderen gestützt wird, ist offenbar

---

<sup>161</sup> Matthäus 27, 31-56; Markus 15, 21-41; Lukas 23, 32-49; Johannes 19, 17-37.

Maria, die Mutter Jesu, die nur im Johannes Evangelium namentlich genannt wird. Ihre Physiognomie zeichnet vor allem sie und die Frau rechts neben ihr als ältere Frau aus. Es scheint sich also bei dieser Dreiergruppe um Maria, die Mutter Jesu zu handeln, des weiteren um Maria, ihre Schwester, Frau des Klopas und Mutter von Jakobus, Josef und Salome, sowie um die Mutter der Zebedäus-Söhne, die nur bei Matthäus erwähnt wird. Demnach wäre die jugendliche weibliche Figur ganz links Maria von Magdala, die hier nicht wie in der nächsten Tafel der Kreuzabnahme, durch ihr langes, aufgelöstes Haar gekennzeichnet ist (**Abb. 66**).<sup>162</sup> Johannes, der Lieblingsjünger Jesu, obligatorisch in vielen Kreuzigungsdarstellungen vorkommend, fehlt hier aber.<sup>163</sup>

Über der Frauengruppe, also nach dem räumlichen Verständnis des Künstlers dahinter, und durch sie halb verdeckt, kommen zwei Soldaten zu Pferd ins Bild. Der vordere der beiden hält eine Keule in der rechten Hand, mit dem er offensichtlich dem linken Schächer die Beine gebrochen hat,<sup>164</sup> was an den schrägen Kerben an seinen Schienbeinen gut zu erkennen ist. Dessen Arme sind um den Querarm des Kreuzes geschlungen und er ist mit Seilen daran gefesselt. Der Kopf hängt leicht nach vorne, das Gesicht ist bärtig, der Mund leicht geöffnet. Der Körper zeigt keinerlei Verrenkungen, seine entspannte Haltung drückt die Vergebung und Verheißung des Paradieses aus, die Jesus ihm zuteil werden ließ nach seiner Reue.

Zwischen diesem und dem Kreuz Jesu sind zwei weitere Reiter in Soldatenkleidung zu sehen, die von links ins Bild kommen, der vordere mit einer riesigen Lanze - vielleicht Longinus - die er über seine rechte, dem Betrachter zugewandte Schulter gelegt hat. Schulter und Arm sind vor dem Längsbalken des Kreuzes des linken Schächers platziert, während die Lanze, die eine Diagonale in der linken Bildhälfte bildet, oben durch das Kreuz verdeckt ist und unten zwischen den Beinen einer weiteren Figur, ebenfalls ein Soldat, der halb hinter dem Kreuz Christi verschwindet, bzw. im Bildgrund versinkt.

Am Fuß des Kreuzes Christi, auf dem grob strukturierten Boden in der Ausnehmung eines Erd- oder Steinhaufens, ist ein Totenschädel zu sehen. Jesus ist mit einem über Kreuz gebundenen Lententuch bekleidet, der Körper zeigt wenig Differenzierung in der Oberfläche und ist, wie schon erwähnt, in den Proportionen etwas verzerrt. Sein Haupt, hier von einem Nimbus ohne

---

<sup>162</sup> Die Angaben über die bei der Kreuzigung anwesenden Frauen sind in den Evangelien sehr unterschiedlich: Matthäus 26,55: „Und es waren viele Frauen da, die von ferne zusahen; die waren Jesus aus Galiläa nachgefolgt und hatten ihm gedient; 56 unter ihnen war Maria von Magdala und Maria, die Mutter des Jakobus und Josef, und die Mutter der Söhne des Zebedäus.“ Markus 15, 40: „Und es waren auch Frauen da, die von ferne zuschauten, unter ihnen Maria von Magdala und Maria, die Mutter Jakobus’ des Kleinen und des Joses, und Salome, 41 die ihm nachgefolgt waren, als er in Galiläa war, und ihm gedient hatten, und viele andere Frauen, die mit ihm hinauf nach Jerusalem gegangen waren.“ Lukas 23, 49: „Es standen aber alle seine Bekannten von ferne, auch die Frauen, die ihm aus Galiläa nachgefolgt waren, und sahen das alles.“ Johannes 19, 25: „Es standen aber bei dem Kreuz Jesu seine Mutter und seiner Mutter Schwester, Maria, die Frau des Klopas, und Maria von Magdala.

<sup>163</sup> Johannes 19, 26-27.

<sup>164</sup> Johannes 19, 32.

Kreuz hinterfangen, ist zu dem Schächer links gewandt. Die männliche, wenig bekleidete Gestalt knapp neben dem Kreuz auf der rechten Seite, hält einen Henkelkrug in der linken und einen langen Stab in der rechten Hand, das Ysoprohr, auf dem der Essigschwamm aufgespießt ist.<sup>165</sup> Hinter ihm, auf einer kleinen Leiter, die an das Kreuz des rechten Schächers gelehnt ist, steht ein Mann, der mit der Rechten, in der er eine Keule hält, ausholt, um dem Schächer damit auf die Beine zu schlagen. Dieser hat, wie auch der Schächer auf der linken Seite, Kerben auf den Schienbeinen (**Abb. 67**). Im Hintergrund erscheint ein weiterer Reiter im Profil von rechts, der mit nach oben gerecktem Arm mit dem Zeigefinger auf Christus weist, was als eine Geste der Verspottung gedeutet werden kann. Der Kopf seines Pferdes ist aus dem Bild zum Betrachter hin gedreht.

Rechts neben diesem Kreuz steht eine bärtige Gestalt in langem Gewand, die mit erhobenem Zeigefinger auf den Schächer über ihm weist, eine Geste, deren Bedeutung unklar ist. Am rechten Bildrand schließlich hocken drei Figuren, die ganz offensichtlich um das Gewand Christi losen, das in der Mitte zwischen ihnen auf dem Boden liegt (**Abb. 68**).<sup>166</sup> Darüber befinden sich noch zwei Pferde hintereinander, vom hinteren ist nur der Kopf undeutlich zu erkennen. Auf dem vorderen sitzt ein Reiter in Soldatenkleidung, offenbar von rechts ins Bild kommend, mit einem Speer in der Rechten, möglicherweise auch eine Fahnenstange, denn daneben sind einige Draperiefalten zu erkennen, die nicht eindeutig zuzuordnen sind.

### 15. Die Kreuzabnahme<sup>167</sup> (**Abb. 69**)

Auch hier bestimmt der symmetrische Aufbau das Bild, zentral und dominant steht das Kreuz auf einem kleinen Hügel in der Mitte. Es gibt keinen Totenschädel, bemerkenswert sind aber die kleinen Keile, die das Kreuz im Boden stabilisieren sollen. Eine Leiter ist daran angelehnt, die hoch genug ist, um die Kreuzabnahme realistisch nachvollziehbar zu machen. Auf der fünften Sprosse steht ein bärtiger, kräftiger Mann, wohl Joseph von Arimathäa, in einer kurzen Tunika und Stiefeletten, mit dem linken Arm umfasst er den Leib Christi, mit dem rechten dessen rechtes Bein. Der Leichnam liegt mit dem Oberkörper über der linken Schulter Josephs, Arme und Kopf hängen an dessen Rücken herab, auch die Haare Jesu hängen nach unten (**Abb. 70**). Die Füße

---

<sup>165</sup> Johannes 19, 29.

<sup>166</sup> Matthäus 27, 35; Markus 15, 24; Johannes 19, 23-24.

<sup>167</sup> Die Kreuzabnahme durch Josef von Arimathäa wird im Zuge der Grablegung in den Evangelien nur kurz erwähnt: Markus 15,46; Lukas 23, 53; Johannes 19, 38.

ruhen noch auf dem Suppedaneum. Alles in allem sieht man deutlich, dass sich der Künstler sehr genau damit auseinandergesetzt hat, wie die Szene zu gestalten ist, um einer realen, praktischen Durchführung möglichst nahe zu kommen. Das Kreuz entspricht zwar in seinen Proportionen nicht dem der Kreuzigung, es ist auch zu hoch. Würde man den Körper Christi aufrichten, könnten seine Arme die Querbalken des Kreuzes nicht erreichen. Trotz der vom Künstler sichtlich erstrebten Realitätsnähe stellt sich die Frage, ob ein einzelner Mensch alleine in der Lage wäre, einen toten Körper über eine Leiter in die Tiefe zu tragen. Obwohl in den Evangelien kaum von Bedeutung, scheint die Darstellung der Kreuzabnahme in der bildenden Kunst zu allen Zeiten eine Herausforderung gewesen zu sein.

Am Fuße des Kreuzes stehen auf der rechten Seite drei männliche Personen. Die erste ist mit Heiligenschein versehen und hält eine Zange in der Rechten. Damit ist sehr wahrscheinlich Nikodemus gemeint, der in Darstellungen der bildenden Kunst häufig die Nägel aus den Händen oder Füßen Christi zieht und der als Heiliger verehrt wird. Demnach ist die zweite Figur eine Zufügung des Künstlers und trägt ein Gefäß mit Myrrhe gemischt mit Aloe<sup>168</sup>. Die dritte ist in höfisch zeitgenössischer Kleidung fast schon in verlorenem Profil dargestellt, sie trägt etwas in Händen, das – schwer erkennbar – wohl die Nägel sein sollen, mit denen Jesus ans Kreuz genagelt war und die als Reliquien hochverehrt wurden. Dazwischen ist in flachem Relief der Kopf einer weiteren Person, ebenfalls im Profil, eingefügt.

Links ist wieder eine Gruppe von vier Frauen zu sehen in der Art wie bei Kreuzigung und Kreuztragung, nahe zum Kreuz wahrscheinlich Maria mit nach oben gerichtetem Blick und erhobenen Händen, hinter ihr eine weitere Frauengestalt mit vor der Brust überkreuzten Armen, als dritte, mit aufgelöstem, langen Haar und beiden Händen über dem Kopf eindeutig Maria von Magdala. Darüber erscheint ein Frauenkopf zwischen Maria, der Mutter Jesu und der zweiten Frau. Alle vier sind mit einem Heiligenschein versehen.

Der Hintergrund ist mit einigen Bäumen und Sträuchern, sowie mit Erdformationen entlang des rechten und linken Bildrandes angegeben, vier schwebende Engel flankieren das Kreuz oberhalb und unterhalb des Querbalkens, am Längsbalken hängt ein von oben eingefädelter Kranz.

Ein kleiner Teil der Zange des Nikodemus ist abgebrochen, der in der schwarz-weiß Fotografie von 1909 noch erhalten ist (**Abb. 71**).

---

<sup>168</sup> Johannes 19,39.

## 16. Die Grablegung<sup>169</sup> (Abb. 72)

Die Szene ist eher unspektakulär und statisch dargestellt. Der Körper Christi liegt, auf ein Tuch gebettet, bildparallel ausgestreckt, über einem auf dem Boden stehenden Sarkophag. An dessen Schmalseiten stehen zwei männliche Figuren am rechten und linken Bildrand in leicht gebückter Haltung, offenbar Nikodemus und Joseph von Arimathäa, die das Tuch halten, um den toten Körper in den Sarg sinken zu lassen. Der Sarkophag ist auf der sichtbaren Längsseite mit zwei Rosetten verziert, die durch das Tuch halb verdeckt sind. Dahinter stehen, über dem Leichnam Christi, etwa ab der Körpermitte sichtbar, in variierender Haltung aufgereiht, fünf weibliche Figuren. Ganz links, barhäuptig und wieder mit aufgelöstem Haar, Maria von Magdala, die rechte Hand auf der Brust liegend, hat den Kopf in die linke Hand gelegt, ein vor allem in der byzantinischen Kunst häufig verwendeter Trauergestus. Die Geste kann auch bedeuten, dass sie sich mit der linken Hand die Tränen aus dem Gesicht wischt. Ihr Gesicht drückt – trotz fehlender Bemalung – Schmerz und Trauer aus. Die ältere Frau rechts neben ihr, deren Kopf, der etwas nach rechts gewendet und geneigt ist, mit einem Tuch bedeckt ist, hat den Blick auf das Haupt Christi gerichtet. Ihre Miene ist ebenfalls von Schmerz geprägt. Sie ist in gleicher Gewandung dargestellt wie die Frauen in der Kreuztragung, Kreuzigung und Kreuzabnahme und ist naheliegenderweise Maria, die Mutter Jesu. Mit angewinkelten Armen richtet sie die geöffneten Hände abwehrend auf ihren Sohn, als ob sie das Geschehene nicht wahrhaben wollte. Der Oberkörper erscheint, obwohl plastisch nicht ausgeführt, etwas nach vorne geneigt.

Die mittlere der fünf Frauen steht frontal zum Betrachter, mit gesenktem Haupt und mit gefalteten, nach links geneigten Händen. Die Frau rechts daneben hat ihre linke Hand auf das Knie Jesu gelegt, die rechte liegt auf ihrer Brust, Kopf und Blick sind nach links auf das Antlitz Christi gerichtet wie auch bei der letzten in der Reihe ganz rechts mit vor der Brust gefalteten Händen.

Der etwas zu lang geratene Oberarm der Maria von Magdala überschneidet in nicht ganz logischer Weise die männliche Figur am Kopfende der Bahre, indem sie den linken Arm und die Hand verdeckt, die den linken Zipfel des Tuches hält, auf dem der Leichnam Christi liegt. Der Mann trägt einen Judenhut, allerdings ohne Knauf, ein langärmeliges Unterhemd und darüber ein langes Obergewand in der Art eines Kaftans, womit wohl die mittelalterlichen jüdischen Bekleidungsgepflogenheiten nachempfunden werden sollen. Im Gegensatz dazu trägt der Mann am Fußende keine Kopfbedeckung und über dem Unterhemd ein kurzes, gegürtetes und gerafftes

---

<sup>169</sup> Matthäus 27, 57-61; Markus 15, 42-47; Lukas 23,50-56; Johannes 19, 38-42.

Obergewand mit kurzen Ärmeln. Es ist unklar, wer von den beiden nun Nikodemus und wer Josef von Arimathäa ist, denn beide waren Juden und beide haben in dieser Darstellung einen Heiligenschein.<sup>170</sup> Darüber hinaus gibt es keine ikonografischen Übereinstimmungen mit den Personen der Kreuzabnahme, die eine Identifizierung ermöglichen würden.

Der Hintergrund ist - sehr ähnlich dem der Taufszene – mit landschaftlichen Versatzstücken versehen: Bäume, Sträucher, Erdformationen, sowie Tiere und kleine Gebäude. In der Mitte, sozusagen im himmlischen Bereich, schwebt eine Engelsbüste mit ausgebreiteten Flügeln, unter denen sich je ein weiterer, etwas kleinerer, ganzfiguriger Engel befindet. Die Flügel der beiden überkreuzen sich in der Mitte.

Gegenüber der Schwarzweißaufnahme aus den 30er Jahren ist zu erkennen, dass der rechte Fuß Christi verloren gegangen ist (**Abb. 73**).

### 17. Die Auferstehung<sup>171</sup> (**Abb. 74**)

Bildparallel und zentral ist ein Sarkophag dargestellt mit einer überstehenden Deckenplatte auf der der auferstandene Christus steht mit der Siegesfahne in der linken Hand, die rechte liegt auf seiner Brust. Er ist mit einem Lententuch bekleidet und mit einem Umhang, der auf seinen Schultern liegt. Der Sarkophag ist völlig schmucklos, es wird also nicht Bezug genommen auf die Darstellung der Grablegung. Er steht auf einem etwas herausragenden Geländevorsprung, die dadurch entstehende Nische darunter bietet Platz für die schlafenden Soldaten, die das Grab bewachen sollen.<sup>172</sup> Einer von ihnen liegt, auf den rechten Unterarm aufgestützt, in der linken Ecke. Der Kopf, auf dem ein Helm sitzt, sinkt auf seine rechte Schulter, das rechte Bein ist ausgestreckt, das linke aufgestellt (**Abb. 75**). Auf seiner linken Schulter ruht der behelmte Kopf eines weiteren Soldaten, der so weit vornüber gebeugt ist, dass er kaum noch als solcher erkennbar ist. Nur der rechte Schulterpanzer ist deutlich auszunehmen. Ein dritter liegt ausgestreckt unterhalb des Sarkophags, er umfängt sein Schild mit dem linken Arm und der rechten Hand, der Kopf fällt nach links zur Seite. In der rechten Ecke hockt im Profil ein vierter Soldat

---

<sup>170</sup> Es ist anzunehmen, dass die Figur links mit dem Judenhut der Ratsherr Josef von Arimathäa ist. Allerdings gehört er nicht zu den Heiligen!

<sup>171</sup> Matthäus 28, 1-15; Markus 16, 1-8; Lukas 24, 1-12; Johannes 20, 1-18.

<sup>171</sup> Matthäus 28, 1-15; Markus 16, 1-8; Lukas 24, 1-12; Johannes 20, 1-18.

<sup>172</sup> Matthäus 27, 62-66. Matthäus 28, 1-4 : an dieser Stelle wird von einem Engel berichtet, der den Stein wegwälzt, dessen Gestalt „...war wie der Blitz und sein Gewand weiß wie der Schnee. Die Wachen aber erschrecken aus Furcht vor ihm und wurden, als wären sie tot.“. Nur Matthäus berichtet über die Bewachung des Grabes und den Zustand, in den die Soldaten durch die Erscheinung des Engels geraten.

auf seinem angewinkelten linken Bein, das rechte ist nach vorne aufgestellt. Sein Kopf ist nach vorne geneigt, er trägt eine eigenartige Mütze mit umgeschlagener Krempe oder Ohrenklappen und einem Zipfel. Hinter ihm ist noch der Kopf eines fünften Soldaten zu sehen, der eine ähnliche Mütze trägt und in entgegengesetzter Richtung im Profil gezeigt ist (**Abb. 76**).

Der Hintergrund rund um die Gestalt Christi ist völlig unstrukturiert bis zum oberen Bildrand, einmal mehr muss auf die fehlende Bemalung hingewiesen werden, die hier vielleicht die Illusion eines Lichteffekts oder einer himmlische Sphäre in Farbe vorgetäuscht haben mag. Spärliche Landschaftselemente säumen den rechten und linken Bildrand neben der Figur Christi, während in den oberen Ecken schwebende Engel zu sehen sind.

### **18. Johannes der Täufer (Abb.77)**

In einer Nische mit einer Muschelkonche, die seitlich von Spiralsäulen mit Kompositkapitellen gerahmt wird, steht Johannes der Täufer. Der reich verzierte architektonische Überbau ist so umfangreich, dass das ganze Rahmengebilde wie ein selbständiges Gebäude wirkt. Über dem Gesims, das auf den Kapitellen aufruhrt und die konvexe Krümmung der Nische unter der Muschel entlang läuft, befindet sich ein gedrehtes Zierband, das den Nischenbogen über der Muschel einfasst. Rechts und links sind zwei kurze Pilaster mit floraler Verzierung zu sehen, die einen gotisch-venezianischen Dreipassbogen tragen. Über den Pilastern sind zwei turmartige Gebilde mit kleinen Fensterzonen aufgesetzt. Der Bogen ist mit ebenfalls mit floralem Rankenwerk geschmückt, im Bogenfeld selbst befinden sich eine große ornamental gestaltete Blume in der Mitte und zwei kleinen Rosetten rechts und links davon.

Johannes ist als reifer Mann mit gelocktem, langen Haar und Bart dargestellt. Sein Kopf mit dem Heiligenschein überschneidet den schmalen Gesimsstreifen und ragt in die Koche hinauf, sodass die im Zentrum zusammengefassten Strahlen der Muschel wie eine Krone auf seinem Haupt sitzen (**Abb. 78**). Sein Blick ist zum Altar der Kapelle gerichtet. Über dem gegürteten Fellkleid trägt er einen Umhang, der seinen linken Arm und die Schulter bedeckt und über den Rücken und die rechte Hüfte um seinen Körper geschlungen ist. Der rechte Arm ist angewinkelt, die Hand liegt vor seiner Brust, der ausgestreckte Zeigefinger weist auf eine geöffnete Schriftrolle, die er in seiner Linken hält und die sich bis zum rechten Bildrand erstreckt. Er entspricht damit der

traditionellen Ikonografie, als Zeichen seines Martyriums war der Umhang sicher ursprünglich rot, auf der Schriftrolle waren wahrscheinlich die Worte „Ecce Agnus Dei“ geschrieben.<sup>173</sup>

### 19. Der Erzengel Michael (Abb. 79)

Der architektonische Rahmen ist ähnlich dem vorhergehenden: eine Nische mit Muschelkonche, darüber ein Dreipassgiebel, gedrehte Säulen mit Kompositkapitellen rechts und links als Begrenzung der Nische, darüber kurze Pilaster und in Höhe des Giebels aufgesetzte, turmartige Ziergebilde. Die einzelnen Elemente sind mit reichem floralen Dekor versehen.

Der Erzengel ist als strahlender jugendlicher Ritter in prächtiger, reich verzierter Rüstung dargestellt, mit aufgestelltem Schwert in der Rechten und einer Kugel, Symbol für die Welt, in der Linken. Sein Kopf, den ein Heiligenschein hinterfängt, ist nach rechts gedreht, er blickt also aus der Kapelle in den Kirchenraum, bzw. in das Querhaus desselben, hinaus. Seine Flügel kleiden die Nische in der er steht fast vollständig aus. Man kann davon ausgehen, dass hier ursprünglich sehr viel Goldfarbe verwendet worden ist (**Abb. 80**). Auf dem Boden, unter seinen Füßen ist statt eines Drachen, ein offensichtlich besiegt, diabolisches Ungeheuer zu sehen, eine behaarte, verstümmelte Missgeburt mit unproportionierten Gliedmaßen und einem riesigen Kopf, auf dem lange Ohren und Hörner sitzen. Das abstoßende Wesen ist quer in die Nische gelegt, sein knöchiges linkes Bein ist aufgestellt während das andere rechts über die Nische hinausragt (**Abb.81**).

Der Erzengel tritt hier weniger als Führer der himmlischen Heerscharen auf, sondern als Ideal christlicher Tapferkeit, als das er für jede einzelne Seele den Kampf gegen das Böse aufnimmt. In dieser Funktion ist er auch für die Kirche des neuen Bundes von großer Bedeutung.<sup>174</sup>

### 20. Der Heilige Leonhard (Abb. 82)

Der Rahmen entspricht denen der anderen Heiligenfiguren, von einigen Details und Variationen im Dekor abgesehen. Die Haltung des Heiligen folgt der zart angedeuteten Standbein-Spielbein Stellung, der Kopf mit dem kurzen, gelockten Haar ist leicht nach links geneigt, der Blick ist aber in den Kapellenraum gerichtet. Die ganze Gestalt ist in einen Mantel mit reicher Draperie gehüllt, die – wie so oft bei Michele – auch noch die Füße umfließt und sich auf dem Boden

---

<sup>173</sup> Lanzi 2003, S.46.

<sup>174</sup> Jungnitz 1886, S. 273.

ausbreitet. Um den Hals ist der Mantel zu einem Kragen umgeschlagen. In seiner rechten, herabgesunkenen Hand hält der Heilige Handfesseln, der linke Arm ist abgewinkelt, mit der Hand hält er ein Buch, gleichzeitig rafft er darunter die Falten des Gewandes zusammen.

Die Darstellung mit Buch und Fessel ist durchaus gebräuchlich, die Verehrung des Heiligen Leonhard ist vor allem nördlich der Alpen sehr verbreitet. Der Legende nach lebte er um 1030 unter dem Merowinger Chlodwig, ist selbst aus vornehmen fränkischen Geschlecht, entschied sich aber für ein Leben in Armut als Eremit und Missionar. Er gilt als Befreier der zu Unrecht Gefangenen und der gefangenen Tiere, weshalb er häufig mit Tieren dargestellt wird. Auch im Aberglauben und Brauchtum spielen Tiere in diesem Zusammenhang eine große Rolle.<sup>175</sup>

## 21. Der Stifter – Andrea Pellegrini (Giovanni Pellegrini ?)<sup>176</sup> (Abb. 83)

Der Stifter ist durch seine kniende Stellung überlebensgroß als monumentale Gestalt in einer Nische dargestellt, die – wie die der Heiligenfiguren – mit einer Konche in Muschelform ausgestattet ist. Sein leicht schräg in die Nische gesetzter, in Richtung Altar gewendeter Körper sprengt fast deren Rahmen, sein linker Fuß ragt rechts über eine der beiden gedrehten Säulen hinaus, die die Nische beiderseits begrenzen. Er trägt vornehme zeitgenössische Kleidung, die Hände sind vor der Brust zum Gebet gefaltet. Der kurze, cape-artige Mantel ist aus einem schweren Stoff, über der Brust mit Bändern zusammengehalten, die Unterarme ragen aus Armlöchern, die wie Röhren wirken. Der Rock darunter liegt wie eine Glocke über seinem Körper, ist in enge, röhrenförmige Falten gelegt und wird von einem breiten Gürtel zusammengefasst. Der schmale, ovale, leicht nach vorne geneigte Kopf wirkt in Relation zum Körper zu klein, das Haar ist kurz und liegt wie eine Kappe eng am Kopf an (Abb. 84).

Die Bekrönung der Rahmenarchitektur ist wieder phantasievoll und reich verziert, über den rahmenden gedrehten Säulchen rechts und links mit den korinthischen Kapitellen stehen kleine Putti, die beide Arme nach oben strecken, um ein Gefäß auf ihrer Schulter zu balancieren. Der obere Abschluss des Giebelbogens ist mit Blätterrankenwerk versehen, das sich in der Mitte auftürmt und an der Spitze mit einem Fialen-artigen Türmchen geschmückt ist. Rechts und links davon sind zwei weitere Putten zu sehen, deren Oberkörper und Köpfe aus dem Rankenwerk herausragen. Über dieser Dekoration „schwebt“ gewissermaßen ein Dreipassgiebel, der seinerseits wieder mit Rankenwerk und zwei Fialtürmchen an den Ecken bestückt ist.

---

<sup>175</sup> Jöckle 2003, S. 280

<sup>176</sup> Cipolla 1914, S. 406.

## 22. Der Heilige Dominikus (Abb. 85)

Über dem Stifter ist der Heilige Dominikus dargestellt, erkennbar an dem Dominikanerhabit, welches in der Originalfarbe sicher der Tradition entsprechend schwarz (Mantel mit Kapuze) und weiß (Hemd) war, sowie dem Buch, das auch zu seinen Attributen gehört. Dominikus wurde 1170 im spanischen Calaruega in der Nähe von Burgos geboren, er genoss eine gute Ausbildung, reiste viel und schätzte und predigte die Armut. 1215 unter Papst Innozenz III. als neuer Predigerorden vorgeschlagen, wurde dieser 1216 von Papst Honorius III bestätigt. 1221 starb Dominikus in Bologna, 1234 wurde er heilig gesprochen. Als Ordensgründer und Schutzherr der Dominikaner braucht seine Anwesenheit in dieser Kirche nicht näher begründet zu werden. Er gilt aber auch als Retter einer Gruppe von Pilgern, die in der Garonne beinahe ums Leben gekommen wären und wird daher als Helfer bei drohendem Ertrinken angerufen.<sup>177</sup> Angesichts einer Kirche, die ihren Standort so nahe an einem Fluss hat und der Tatsache, dass die Stifterfamilie der Kapelle den Namen Pellegrini trägt, ist dieses Detail vielleicht nicht so unbedeutend, die Familie fühlte sich diesem Heiligen möglicherweise in mehrfacher Weise verbunden.

Die Rahmung ist der der anderen Heiligen wieder sehr ähnlich: gedrehte Säulen, Kompositkapitelle, ein Zierband, das auf den Säulen aufrucht und die muschelförmigen Konche der Nische einfasst, kurze Pilaster mit Blattdekor über den Säulen, der Dreipassgiebel mit Spitzbogen und je einem Türmchen rechts und links, reicher, floraler Dekor im Giebfeld selbst und darüber.

Der Heilige ist mit Nimbus, Tonsur und Bart dargestellt, was der üblichen Darstellungsform entspricht.<sup>178</sup> Mit der linken Hand hält er das unter den Arm geschobene Buch fest, mit der rechten die zusammengerafften Falten seines Gewandes.

## 23. Ein Dominikanermönch ? (Abb.86)

Auch diese Figur wird als Dominikaner angesehen.<sup>179</sup> Die Rahmung entspricht der vorangegangenen, abgesehen von den abweichenden Details im Dekor, insgesamt scheint die

---

<sup>177</sup> Lanzi 2003, S. 157 f.

<sup>178</sup> Lanzi 2003, S. 158.

<sup>179</sup> Lt. Auskunft von Mariangela Avesani.

Tafel etwas niedriger zu sein, was an den Relationen der Architekturteile zueinander zu erkennen ist und daran, dass der Kopf der Figur samt Heiligenschein in die muschelförmige Konche der Nische hineinragt. Über dem faltenreichen Gewand, das auch seine nackten Füße noch umfließt, trägt er einen kurzen Schultermantel in der Art einer Mozetta. Seine Kleidung ist also nicht so eindeutig dem Orden der Dominikaner zuzuordnen. Auch er ist bärtig, hat aber keine Tonsur und hält ein Buch unter seinem linken Arm. Unter den rechten Arm geklemmt, eng an den Körper geschmiegt, hat er einen Gegenstand, der als Attribut nicht eindeutig identifizierbar ist, den er auch mit den Fingerspitzen der linken Hand festhält. Die rechte Hand umklammert etwas, das innen hohl ist, was nur aus der Sicht von oben erkennbar ist. Möglicherweise ist ein Teil davon abgebrochen, was die Interpretation der Figur erschwert (**Abb. 87**).

#### **24. Zwei männliche Büsten (Abb. 88)**

Diese Tafel befindet sich über dem Grabmal der Familien Bevilacqua und Pellegrini auf der rechten Seitenwand ganz vorne. Sie zeigt auf der sonst völlig glatten, undekorierten Fläche in symmetrischer Anordnung rechts und links über dem Giebel des Grabmals zwei Büsten in (Lorbeer-) Kränzen, mit einander zugewandten männlichen Köpfen. Beide haben lockiges, kurzes Haar, über den offensichtlich nackten Oberkörpern tragen sie eine Art Umhang mit je einer, zu einer Masche gebundenen Schleife über der äußeren Schulter. Auch die Kränze sind unten mit einer Masche versehen. Auffallend ist der Gesichtsausdruck der beiden, sie sind in der Weise lachend dargestellt, dass die Zähne einzeln sichtbar sind, die ganze Mimik mit ihren Falten folgt diesem Lachen. Der demonstrative Charakter der Darstellung ist unübersehbar. Die Ähnlichkeit der Physiognomien der beiden Köpfe lässt eher auf einen Symbolcharakter als auf einen Portraitcharakter der Darstellung schließen. So könnte es sein, dass damit die Vertreter der beiden Familien gemeint sein könnten, das gute Verhältnis zueinander und schließlich die im Jenseits erlangte Glückseligkeit der verstorbenen Familienmitglieder.

Interessant ist auch die Tatsache der Gegenüberstellung der gemalten Version von zwei Medaillons mit Heiligen über dem Grabmal des Tommaso Pellegrini auf der linken Kapellenwand (**Abb. 89, 90**).

## VII. ABSCHLIESSENDE BEMERKUNGEN ZU DEN FÜNF HEILIGENFIGUREN

Aus einem nicht ersichtlichen Grund - möglicherweise sind architektonische Gegebenheiten die Ursache dafür - sind die Nischen, in denen die Heiligenfiguren stehen, auf der rechten Seite flacher als auf der linken.

Der Anlass für die Auswahl der Darstellung der Heiligen in der Cappella Pellegrini ist auf den ersten Blick nicht ersichtlich. Die Erklärung Biermanns<sup>180</sup> stimmt in mehrfacher Hinsicht nicht. Er behauptet, dass sowohl auf der linken, als auch auf der rechten Seite zwei Evangelisten dargestellt wären, diejenigen also, die die Geschichten überlieferten und der kniende Stifter rechts, der die Darstellung ermöglichte. Für Johannes den Täufer bietet er keine plausible Erklärung und der Erzengel Michael kommt in seiner Beschreibung nicht vor.<sup>181</sup>

Die Cappella Pellegrini war zu dieser Zeit zwar noch nicht dem Heiligen Dominikus gewidmet, die Tatsache aber, dass Sant'Anastasia eine Dominikanerkirche ist, bietet hinreichend Erklärung für die Darstellung dieses Heiligen. Der Gedanke ist naheliegend, dass es sich bei allen weiteren um Namenspatrone von Mitgliedern der Familie Pellegrini handelt. Tatsächlich gab es in der Generation des Giovanni und Andrea Pellegrini auch einen Giovanni Battista<sup>182</sup> und einen Giacomo,<sup>183</sup> womit sich die Frage stellt, ob es sich bei dem vermeintlichen Dominikanermönch um einen Heiligen Jakobus handeln könnte. Als Patron der Pilger wäre seine Erscheinung in der Cappella Pellegrini durchaus plausibel. Das Buch als Attribut eines Apostels ist adäquat, der Gegenstand im rechten Arm könnte ein Trinkbehälter sein, eine Art Schlauch, dessen Mundstück er mit der Hand umklammert oder er war ursprünglich mit einem Wanderstab aus einem anderen Material versehen, der in dem Hohlraum steckte und verloren gegangen ist. Sein Hauptattribut, die Muschel, umgibt als Zierelement des architektonischen Rahmens sein Haupt.<sup>184</sup>

Für den Heiligen Leonhard findet sich in der Genealogie der Pellegrini ein Leonardo Nichesola, der 1430 mit Chiara, einer Enkelin Giovanni Pellegrinis verlobt war.<sup>185</sup> Vielleicht hat er sich mit einer Stiftung an der Ausstattung der Kapelle beteiligt und seinen Namenspatron hier darstellen lassen.

---

<sup>180</sup> Biermann 1904, S. 149 f.

<sup>181</sup> Biermann 1904, S. 149 f.

<sup>182</sup> Johannes der Täufer ist Schutzpatron der Stadt Florenz und auch der Calimala, Kaufmannszunft der Woll- und Tuchhändler in Florenz. Da auch die Familie Pellegrini mit Textilien und Kleidung handelte ( siehe Kapitel IV, Abschnitt 2), hatte dieser Heilige vielleicht mehrfach symbolische Bedeutung.

<sup>183</sup> Cipolla 1914, S. 411.

<sup>184</sup> Lanzi 2003, S.63 f.

<sup>185</sup> Cipolla 1914, S. 411.

Einzig der Name Michele kommt im von Cipolla skizzierten Stammbaum nicht vor, der allerdings auch keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt.<sup>186</sup> Natürlich springt die Namensgleichheit mit dem Künstler ins Auge. Es wäre allerdings zu dieser Zeit noch sehr vermessen gewesen, sich selbst auf diese Art ein Denkmal zu setzen, aber nicht ganz unmöglich, wenn man bedenkt, dass auch Ghiberti sich und seinen Sohn in der Paradiesestür verewigte. Michele da Firenze verwendet hier ein Dekorationsschema wie auch am Altare delle Statuine in Modena oder am Altar aus Raccano, die Draperie ist in der für ihn so typischen Art und Weise teigig und weich.

---

<sup>186</sup> Cipolla 1914, S. 411.

## VIII. ABSCHLIESSENDE BEMERKUNGEN ZUM GESAMTKONZEPT DER TAFELN

Verschiedenes deutet für mich darauf hin, dass das Konzept der Ausstattung mit den Terrakottatafeln im Stadium der Planung, des Entwurfs oder der beginnenden Ausführung geändert wurde, beispielsweise dahingehend, dass die Tafeln mit den Heiligenfiguren im ursprünglichen Konzept – bedingt durch etwaige später hinzugekommene Stiftungen - nicht enthalten waren.

Die vier Tafeln in den Lünetten fallen nicht nur im Format aus dem Rahmen, sondern auch bildkompositorisch. Außerdem ist die Anbringung in so großer Höhe in einem derart schmalen Raum außerordentlich problematisch für die Lesbarkeit. Vielleicht sollten die Szenen, wie die anderen in quadratischem, bzw. rechteckigem Format, ursprünglich auf den Pilastern oder im Apsisbereich der Kapelle angebracht werden, vielleicht war auch die Verteilung und die Auswahl der Szenen anfänglich eine ganz andere. Denkbar wäre etwa eine von vornherein geringere Anzahl der Tafeln oder aber die Pilaster sollten ursprünglich frei bleiben und die Bilder höchstens in drei Reihen übereinander angeordnet werden, um eine mühelosere und genauere Betrachtung zu gewährleisten.

Zu denken gibt auch die teilweise nicht chronologische Reihung, sowie die in meinen Augen etwas krampfhaft hinzukomponierte Szene der „Predigt Jesu“.

Eine Schlüsselrolle könnte eine Tafel haben, die sich in Arezzo befindet und eine Kreuzigung Christi zeigt, sofern sie in einem Zusammenhang mit dem Bilderzyklus der Cappella Pellegrini steht (**Abb. 91**). Das annähernd quadratische Format<sup>187</sup> könnte dafür ein Hinweis sein, weil dieses dem der Tafeln im Apsisbereich der Kapelle entspricht. Sie zeichnet sich durch einen besonders skizzenhaften Stil aus, was mich zu der Annahme verleitet, sie könnte als Bozzetto für eine Kreuzigung gedient haben, die zunächst - in quadratischem Format - für diesen Bereich geplant war (**Abb. 92**).

---

<sup>187</sup> Die Kreuzigungstafel in Arezzo ist 80,5 cm hoch und 81 cm breit laut Auskunft von Dr. Michele Loffredo von der Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio, per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico di Arezzo.

## IX. TECHNIK UND MATERIAL

Während die Antike reichlich Kunst- und Kultgegenstände aus Terrakotta hervorbrachte, wurde dieses Material im Mittelalter fast ausschließlich zur Herstellung von Gebrauchsgegenständen verwendet.

Um das Jahr 1400 entdeckt die Kunst mit der immer mehr an Bedeutung gewinnenden Antike nicht nur deren Ideale, sondern auch das in Vergessenheit geratene Material Ton, was zu einem sprunghaften Ansteigen von Terrakotta-Kunstwerken führt. Zweifellos spielten dabei auch etruskische Vorbilder eine Rolle, wie an anderer Stelle schon dargelegt wurde. Durch Ghiberti's *Commentarii* wird klar, dass auch die Herstellung von „Bozzetti“ bereits üblich war.<sup>188</sup>

Weitere Gründe waren die Verfügbarkeit und die geringen Kosten des Materials, sowie die vergleichsweise unkomplizierte Bearbeitung. Problematischer und aufwendiger war der Brennvorgang, der sicherlich Geschick und Erfahrung erfordert. Um größere Teile brennen zu können, muss auch der Ofen eine entsprechende Größe aufweisen, weshalb davon auszugehen ist, dass es davon nicht allzu viele gab. Durch diese Umstände ergibt es sich von selbst, dass Orte, an denen gebrannt wurde, zentrale Punkte waren, wo mehrere Künstler ihre Werke hinbrachten, wodurch es zwangsläufig zu einem Austausch von Ideen und Motiven kam, vielleicht auch von vorgefertigten Formen. Möglicherweise ist Michele da Firenze in diesem Zusammenhang als eine zentrale Person zu sehen, selbst nicht nur Künstler, sondern auch Fachmann in der Fertigung.

Die Farbe von Ton kann sehr unterschiedlich sein, Grau-, Grün- und Rottöne aller Art sind möglich, abhängig vom Eisen-, bzw. von anderen Mineralienanteilen. Auch die Temperatur und die zugeführte Sauerstoffmenge während des Brennvorganges spielen dabei eine Rolle.

Abgesehen von der Eigenfarbe des Tons gab es verschiedene Möglichkeiten, die gebrannten Formen mit Farben zu versehen. So konnte nach dem Brennen Schlicker<sup>189</sup> aufgetragen werden, der einerseits eine Eigenfarbe besaß, andererseits als Grundierung für eine Bemalung diente, sowie auch Risse und Fugen füllte und überdeckte. Eine weitere Möglichkeit war das Glasieren der Werkstücke<sup>190</sup>.

Grundsätzlich gibt es zwei Methoden, Ton zu formen: freies Modellieren oder Prägen und Pressen mit Hilfe einer vorgefertigten Form. Bei letzterem wird der Ton entweder in eine Form aus Holz, Stein oder gebranntem Ton gepresst, oder es wird umgekehrt in ein Tonstück

---

<sup>188</sup>Ghiberti, Übers. Schlosser 1920, S. 84.

<sup>189</sup> Flüssige Mischung aus besonders feinem Ton, z. B. Kaolin. Anm. der Verfasserin.

<sup>190</sup> Dieses Verfahren wurde in China entwickelt.

oder eine Tafel mit einem Siegel oder Stempel im Sinne eines Verdrängungsprozesses die gewünschte Form hineingedrückt.<sup>191</sup> Diffizile Verzierungen konnten auch nach dem Press- oder Druckvorgang eingeritzt werden.<sup>192</sup>

Es ist gut vorstellbar, dass auch die zahlreichen Madonnen tafeln, die in großen Mengen in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts auftauchen und von denen etliche Michele da Firenze zugeschrieben werden, sozusagen in Serienproduktion zunächst im Pressverfahren hergestellt wurden. Anschließend wurden sie nachbearbeitet, um einen gewissen Variationsreichtum zu erzielen. So lässt sich bei dieser Vorgehensweise zum Beispiel relativ einfach die Arm- oder Handhaltung Marias verändern oder die Körperhaltung des Jesuskindes, verschiedene Zierelemente können hinzugefügt, weggelassen oder abgeändert werden.

Durch Zusammenfügung von zwei zusammengehörenden Formenhälften konnten mit dieser Methode auch vollplastische Figuren entstehen, manchmal erkennbar durch eine erhabene, seitlich rundumlaufende Nahtstelle.

Für das Pressverfahren eignen sich nur kompakte Objekte, auf hervorspringende oder stark einspringende Teile musste verzichtet werden, da diese beim Herauslösen aus der Form allzu leicht stecken bleiben oder brechen konnten. Die Hohlformen durften lediglich mit einer möglichst gleichmäßig dicken Schicht ausgekleidet werden, nicht etwa vollständig angefüllt, denn die beim Brennen entweichende Restfeuchtigkeit, d. h. jene, die nach dem vorangegangenen Trockenvorgang noch übrig war, konnte so auch in den Hohlraum nach innen entweichen und bewirkte einen Verlust des Volumens<sup>193</sup>, der bei allzu unterschiedlicher Materialdicke zu Rissen und Sprüngen führte.

Differenziertere Gebilde mussten in mehreren Formenpaaren gepresst werden, die Teile wurden nach einer gewissen Trockenzeit aus der Form gelöst und mit Schlicker, der hier als eine Art flüssiger Tonzement fungierte, „zusammengeklebt“, ein Vorgang, der in der Fachsprache „Garnieren“ genannt wird. Im Gegensatz dazu wurden zusammengehörende Formenhälften sofort nach dem Pressen zusammengefügt.<sup>194</sup> Eine dadurch möglicherweise entstehende Verdickung an der Nahtstelle stellte sicherlich eine potentielle Reißgefahr dar.

---

<sup>191</sup> Derartige Techniken sind beispielsweise in China, Indien, Babylonien, Assyrien, aber auch in der griechisch-römischen Antike sowie bei den Etruskern angewandt worden. Penny 1995, S. 189.

<sup>192</sup> Penny 1995, S. 166 ff.

<sup>193</sup> Dieser beträgt 1/12 – 1/20 der Gesamtmasse.

<sup>194</sup> Penny 1995, S. 169.

Mit entsprechendem Werkzeug konnten bestimmte Partien der Werkstücke wie Haare, Draperie etc. zur Herstellung einer Struktur oder Vertiefung nach dem Brennvorgang noch nachbearbeitet werden.<sup>195</sup> Dies trifft auf viele etruskische Terrakottaplastiken zu.<sup>196</sup>

Die Verwendung von gepresstem Ton ab dem 15. Jahrhundert als Dekor von Architektur wird in engem Zusammenhang mit dem Schaffen Brunelleschi's gesehen. Nicht nur Ton, sondern auch Stuck und Cartapasta wurde verwendet, um Bronze- und Marmorreliefs zu kopieren, zu bemalen und als Massenware herzustellen. Ebenso erfreute sich in der zweiten Hälfte des 15. Jh. die in der Werkstatt Luca della Robbia's aufgekommene Zinnglasur vor allem deshalb so großer Beliebtheit, weil mit der weißen Farbe Marmor vorgetäuscht werden konnte, die Werkstücke dadurch konservierbar und leicht zu reinigen waren und trotzdem noch erschwinglich. Die Farbpalette war allerdings sehr eingeschränkt und die Glasurschicht verlieh den Formen ein teigiges Aussehen.<sup>197</sup>

In Italien wurde ab 1400 versucht, auch große Plastiken frei zu modellieren und eine Methode zu finden, diese zu brennen. Die Madonnenfigur mit Christuskind Michele da Firenzes, die sich im Bargello in Florenz befindet und um 1420 datiert wird, ist ein Beispiel dafür (**Abb. 17**). Sie wurde als Ganzes geformt, anschließend von der Hinterseite ausgehöhlt und gebrannt.<sup>198</sup> Damit entsprach sie allerdings nicht dem Anspruch der Rundansichtigkeit, der zu diesem Zeitpunkt auch noch nicht so ausgeprägt war.

Ein zweites Beispiel aus Mantua, eine Apostelfigur, die um 1480 entstand, zeigt, wie später offensichtlich verfahren wurde, um auch diesem Anspruch gerecht zu werden. Die Figur wurde als massive Tonplastik modelliert, dann sozusagen in Scheiben geschnitten, diese wurden ausgehöhlt, gebrannt und danach wieder zusammen gesetzt. Um die Fugen zu verdecken und eine Grundierung für die ursprünglich bemalten und vergoldeten Plastiken zuzuschaffen, wurde Gips verwendet. Auffallend ist bei beiden Figuren ihre kompakte Form, ausgreifende Bewegungen wurden vermieden, da man Extremitäten zwar problemlos als Extrateil hätte brennen können, die Anbringung ihres Eigengewichtes wegen aber erhebliche Schwierigkeiten bereitet hätte.<sup>199</sup> Dafür wäre ein Haltegerüst notwendig gewesen.

Fakt ist, dass im frühen 15. Jh. offenbar ein großes Interesse bestand, auch große Figuren zu formen und die damit verbundenen Schwierigkeiten des Brennvorgangs technisch zu lösen. Auch hierfür könnte die Anregung eine lebensgroße Kultfigur des späten 4. oder frühen 3. Jh. v. Chr.

---

<sup>195</sup> Penny 1995, S. 171.

<sup>196</sup> Penny 1995, S. 201

<sup>197</sup> Penny 1995, S. 176 ff.

<sup>198</sup> Da am Original die Nahtstellen gut zu erkennen sind, bin ich der Meinung, dass sie auch in Teilen gebrannt und anschließend wieder zusammengesetzt worden ist, was bei Penny nicht explizit erklärt wird. Anm. der Verfasserin.

<sup>199</sup> Das Gewicht von Ton ist um 50 % höher als das Lebendgewicht von gleicher Größe. Penny 1995, S. 204.

gewesen sein, wie sie im italischen Raum gefunden wurde. Diese wurde ebenfalls nicht in einem Stück gebrannt, sie weist einige Nahtstellen auf.<sup>200</sup>

Im Laufe des 15. Jh wurde die Technik in der Weise weiterentwickelt, dass Einschränkungen jedweder Bewegungsfreiheit hinfällig wurden, wie an Niccolo dell'Arca's um 1465 entstandene „Wehklage“ (Beweinung) in Santa Maria della Vita in Bologna gut festzustellen ist. Die Protagonisten sind in ausgreifenden Bewegungen in höchst expressiver Weise dargestellt, mit wehender Draperie und filigranen Körpergliedern. Wie die meisten Terrakottaskulpturen war auch diese ursprünglich bemalt, Farbreste sind noch zu erkennen. Was diese Gruppe betrifft, so scheinen die Figuren modelliert, zum Aushöhlen zerschnitten, nach dem Aushöhlen wieder zusammengesetzt worden zu sein, um neuerlich in 2-3 für den Brennofen angemessene Stücke zerteilt zu werden. Anschließend wurden die Teile gebrannt, danach erneut zusammengesetzt. Belegt ist, dass der zu diesem Zweck benutzte Brennofen vergrößert werden musste. Auch bei dieser Tonfigurengruppe verdeckte die Gipsgrundierung Risse und Nahtstellen (**Abb. 93**).<sup>201</sup>

Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts wurde ein Gießverfahren entwickelt, in dem Schlicker in vorgefertigte Formen gegossen wurde, was die Herstellung wesentlich differenzierterer Werkstücke erlaubte.<sup>202</sup>

Wie bereits erwähnt ist die Existenz von „Bozzetti“ spätestens seit Ghiberti's *Commentarii*<sup>203</sup> bekannt, die in verschiedensten Größen als Modelle gefertigt wurden. In der Regel wurden diese nicht gebrannt, sondern getrocknet. Die Ausführung selbst erfolgte in Stein oder Marmor oder anderen Materialien maßstabgetreu in der gewünschten Größe.

Große Modelle bedurften oft eines Haltegerüsts aus Holz, Eisen oder Blei, zur besseren Haftung des Tons, der selbst oft noch mit Tierhaar oder Stoffstreifen versetzt war, mit Werg oder Heu umwickelt. Um die Formbarkeit des Materials möglichst lange zu erhalten, musste das Modell feucht gehalten werden, aber auch um ein Abbröckeln zu verhindern, was auch durch Zusätze wie gebackenes Mehl erreicht wurde. Zur Verringerung des Eigengewichts wurden auch Beimengungen wie Sägemehl oder Kleie in die Modelliermasse gemischt, die durch das Brennen vernichtet wurden. In dem Maße wie Bozzetti zu begehrten Sammlerstücken wurden – in der Regel bemalt – wurden sie auch gebrannt. Erst im 18. Jh. tauchen auch kleinfigurige unbemalte

---

<sup>200</sup> Penny 1995, S. 174 f.

<sup>201</sup> Penny 1995, S. 204. Der Vorgang selbst ist nicht belegt, sondern wird an der hier zitierten Stelle als Vermutung geäußert.

<sup>202</sup> Penny 1995, S. 188.

<sup>203</sup> Ghiberti, Übers. Schlosser 1920, S. 84.

Tonstatuetten auf, die u. a. auch wegen ihrer großzügigen, skizzenhaften Ausführung geschätzt wurden.<sup>204</sup>

Auch die Tafeln des Michele da Firenze in der Cappella Pellegrini bestehen aus mehreren zusammengefügteten Teilen, wobei der Teilung auch hier kein geometrisches System zugrunde liegt, sondern – abgesehen davon, dass die Größe den Möglichkeiten des Brennofens angepasst werden musste – wurde sie dort vorgenommen, wo sich die Nahtstellen möglichst unauffällig dem Motiv anpassten, ähnlich den „Giornate“ bei einem Fresko. Die rundplastisch ausgeführten Figuren im Vordergrund wurden sicherlich extra modelliert und gebrannt, anschließend an entsprechender Stelle an der Tafel angebracht.<sup>205</sup> An vielen Stellen sind Markierungen zu erkennen, die für das Zusammensetzen nach dem Brennvorgang unerlässlich waren und die erst nach der Entfernung der Farbschicht und der 1879-1881 stattgefundenen gründlichen Reinigung zum Vorschein kamen.<sup>206</sup>

Durch die leichte Formbarkeit des Materials Ton konnten die Tafeln in vielfältiger Weise bearbeitet werden, so zum Beispiel im Sinne einer Materialreduktion, indem Vertiefungen oder Ritzungen vorgenommen wurden, aber auch durch einen Materialaufbau etwa in der Hintergrundgestaltung. Ein Pressverfahren ist aufgrund der vielfältigen und individuellen Darstellungen auszuschließen und kommt allenfalls für Zierelemente wie die gedrehten Säulen, Putten oder Blattranken in Frage.

Üblicherweise wurde vor der Bemalung eine Grundierung mit weißer Farbe vorgenommen, gewöhnlich Gips oder Schlicker. An den Tafeln ist aber auch rote Farbe zu erkennen, die *über* der weißen aufgetragen wurde. Es wurde mir versichert, dass auch dies eine alte Farbschicht ist.<sup>207</sup> Die Sinnhaftigkeit dieses Vorgehens erscheint mir allerdings außer an Stellen, die mit Goldfarbe versehen werden sollten, rätselhaft, denn die Leucht- und Deckkraft aller anderen Farben ist durch eine weiße Grundierung sicher besser gewährleistet.

Über das ursprüngliche bunte Bild der Cappella Pellegrini kann man sich heute kaum noch Vorstellungen machen, für das damalige Konzept und den zeitgenössischen Ästhetikbegriff wäre hingegen das heutige Erscheinungsbild undenkbar gewesen. Die Tafeln waren in Form und Farbe aufeinander abgestimmt, entsprachen in ihrer Buntheit und der großzügigen Verwendung von Goldfarbe aber sicher noch mehr dem Geschmack des internationalen Stils. Noch einmal sei in

---

<sup>204</sup> Penny 1995, S. 212.

<sup>205</sup> Diese Beobachtungen meinerseits wurden mir von der Restauratorin Mariangela Avesani bestätigt.

<sup>206</sup> Fiocco 1932, S.546.

<sup>207</sup> Auskunft von Mariangela Avesani. Meine Vermutung, dass dieser Farbauftrag im Zuge der Reinigungsarbeiten 1879-81 (oder auch späterer Überarbeitungen) dort angebracht wurde, wo sich die Farbe nicht vollständig entfernen liess, um einen einheitlichen „Terrakotta-Farbtönen“ zu erzielen, wurde von ihrer Seite nicht bestätigt. Anm. der Verfasserin.

diesem Zusammenhang auf den Altar von Raccano hingewiesen (**Abb. 22**), jetzt im Museum in Rovigo, der noch genügend Farbreste besitzt, um sich davon eine ungefähre Vorstellung machen zu können.

Über die Restaurierungen am Ende des 19. Jahrhunderts mag man verschiedener Ansicht sein, für die Beurteilung und Analyse der Bildhauerarbeit des Michele da Firenze ist die „Farblosigkeit“ der reinen Materialsicht sicher von Vorteil.

## IX. MICHEL DA FIRENZE UND DIE BEDEUTUNG DER ZEICHNUNG AM BEGINN DER NEUZEIT – VORBILDER UND VORLAGEN

### 1. Michele da Firenze und das Skizzenbuch der internationalen Gotik in den Uffizien

Das Skizzenbuch der internationalen Gotik in den Uffizien, zunächst allgemein „Schule von Verona“ genannt, zeichnet sich dadurch aus, dass es gleichermaßen Merkmale der internationalen Gotik mit Elementen der Kunst nördlich und südlich der Alpen zeigt. Das hat in der Forschung dazu geführt, dass die Zuschreibungen teils an Künstler aus dem Norden mit italienischem Einfluss erfolgte, oder umgekehrt - Künstler aus dem Süden mit Einfluss aus dem französisch- niederländischen Raum, aber auch aus dem mittelrheinischen oder steirischen. Auch Südtirol wird als Entstehungsort vorgeschlagen, das Gebiet also, das als Schnittpunkt für Nord und Süd schon aus geographischer Sicht prädestiniert scheint. In der Datierung ist sich die Forschung relativ einig, sie wird um 1400 angesetzt mit einer Streuung von „Ende des 14. Jahrhunderts“ bis in die ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts.<sup>208</sup>

Die Zeichnung war schon im Mittelalter *das* Medium für den Transport und die Verbreitung von bildlichem Material. Diese Funktion gewinnt am Beginn der Neuzeit noch mehr an Bedeutung, da wesentliche Neuerungen in der Zeichenpraxis hinzukamen.

In der Zeit um 1400 vollzieht sich der Wandel vom Musterbuch zum Skizzenbuch. Dies manifestiert sich darin, dass der strenge Musterbuchkanon, dessen Ziel die prägnante und genaue Tradierung von Formengut ist, aufgegeben wird. Wie Ulrike Jenni in ihrer Arbeit<sup>209</sup> am Beispiel des Florentiner Skizzenbuches darlegt, sind die Indizien dafür folgende:<sup>210</sup>

1. Unvollständige Figurenangaben, die oft ökonomisch begründet sind, d.h. Unwichtiges wird weggelassen.
2. Die Verwendung von Abkürzungen, z. B. Köpfe ohne Binnenzeichnung.
3. In der Genauigkeit verschieden ausgeführte Figuren.
4. Die fragmentarische Wiedergabe von Motiven, was meist ein Erkennungsmerkmal von Studien nach der Natur ist und um 1400 beginnt. Studien menschlicher Körper(teile) sind erst etwas später zu finden.

---

<sup>208</sup> Jenni 1976, Textband S. 9.

<sup>209</sup> Das Skizzenbuch der internationalen Gotik in den Uffizien. Der Übergang vom Musterbuch zum Skizzenbuch, Wien 1976.

<sup>210</sup> Jenni 1976, Textband S.77 ff.

5. Detailwiederholungen.
6. Draperieteile. Sie kommen im mittelalterlichen Musterbuch noch nicht vor, sondern erst in Skizzenbüchern und sind als „Federübungen“ zu betrachten..
7. Relativ lose gestreute Motive in skizzenhafter Zeichenweise und offener Strichführung.

Hingegen gibt es schon im Musterbuch Motive auf gegenüberliegenden, zusammengehörigen Seiten. Als Möglichkeit der Erweiterung des Vorrats einer Mustersammlung werden auf diesen Formenverschiebungen vorgenommen, Spiegelungen und Umkehrungen, auch mittels Durchpausen von Motiven (**Abb. 94**). Hier vollzieht sich der Übergang vom Musterbuch zum Skizzenbuch, von der Variation zum selbständigen, individuellen, künstlerischen Entwurf und zur Entwurfskizze fließend.<sup>211</sup>

Die genannten Übergangskriterien erklären schon zum Teil, wodurch sich eine Skizze auszeichnet. Dennoch stellt sich an diesem Punkt die Frage nach einer genaueren Definition des Begriffs „Skizze“, welches Ziel verfolgt sie und welche Motivation steht hinter diesem Ziel.

Im KUNSTBROCKHAUS<sup>212</sup> findet sich folgende Definition:

***Skizze:** ital. Schizzo = Spritzer, spontan gezeichneter oder gemalter Entwurf eines Bildes, der die Komposition oder Details summarisch in ihrer Anordnung festhält, ohne Einzelheiten auszuarbeiten. Die Skizze ist die Vorstufe zum endgültigen Bild; im Unterschied zur Vorzeichnung und Studie. Seit der Renaissance wurde die Skizze in der Kunsttheorie und bei Sammlern häufig höher bewertet als die bildmäßige Ausführung, da sich an ihr die Phasen des künstlerischen Prozesses und die Modifikation der ursprünglichen Bildidee ablesen lassen. Als Skizze kann auch ein plastischer Entwurf bezeichnet werden (Tonskizze, Bozzetto, Architekturmodell).*<sup>213</sup>

Das LEXIKON DER KUNST<sup>214</sup> definiert den Begriff folgendermaßen:

***Skizze** = ital. Schizzo „flüchtiger Entwurf“, nach Meder das „erste Losringen des in der Phantasie noch in schemenhafter Form freischwebenden Bildes und die Umformung desselben zum sichtbaren Lineament“, wobei sich dieser rasche Aufriss sowohl auf eine Einzelheit (**Detailskizze**) als auch auf ein Werk Ganzes (**Kompositionsskizze**) beziehen kann.*

*.....zur sofortigen Fixierung eines Seherlebnisses oder eines schöpferischen Einfalls....*

*Von der Skizze zu unterscheiden sind die Studie, die systematischer und exakter als die Skizze auf das genaue Registrieren eines Sachverhalts gerichtet ist, und die Werkzeichnung, die als im*

<sup>211</sup> Jenni 1976, Textband S. 87.

<sup>212</sup> Der Kunstbrockhaus 1987.

<sup>213</sup> Der Kunstbrockhaus 1987, 9, S. 133 f.

<sup>214</sup> Lexikon der Kunst 1996.

wesentlichen bereits detaillierter Entwurf ihren Platz zwischen der Skizze und dem ausgeführten Werk hat.

*Skizzenbücher und Sammelobjekt Skizze werden erst in der Renaissance als besondere Stufe des Schaffensprozesses wichtig.*<sup>215</sup>

Es ist nun noch deutlicher ersichtlich, worin sich die „Skizze“ vom „Muster“ unterscheidet: es soll nicht ein vorgegebenes Motiv reproduziert werden, sondern eine neue, spontane Idee oder ein „Seherlebnis“ soll aufgezeichnet werden, wobei der schöpferische Akt im Vordergrund steht. Diese Absicht entspricht wiederum ganz und gar dem Fortschrittsgedanken und dem Fortschrittsglauben der beginnenden Neuzeit – womit die Motivation erklärt ist.

Nicht nur in den oben zitierten Definitionen kommt der Begriff „Studie“ bereits vor, sondern auch in den von Jenni genannten Indizien für den Wandel vom Musterbuch zu Skizzenbuch, und zwar in Verbindung mit Natur und Mensch. Die Studie ist eigentlich eine logische Folge der Skizze innerhalb des Bestrebens, der optisch wahrzunehmenden Realität möglichst nahe zu kommen. Anders ausgedrückt: an erster Stelle steht die (Er-)Findung einer neuen Bildidee, an zweiter deren Perfektionierung im Detail. Dem entspricht auch, was nach den Auszügen aus den Nachschlagewerken hängen bleibt: der Begriff „Skizze“ wird häufig mit den Attributen „schnell“, auch „flüchtig“, „spontan“ oder Ähnlichem versehen, wodurch ein geradezu hektisches Bemühen suggeriert wird, eine spontane Idee festzuhalten, während die Studie in ihrem Streben nach der individuell richtigen Formfindung meist mit Hilfe eines Modells, als mühseliger, langwieriger Arbeitsprozess empfunden wird.

Die Ambivalenz in der Kunst Michele da Firenzes, die in den Darstellungsformen der internationalen Gotik einerseits und andererseits in den neuzeitlichen Elementen, die sicher großteils von der Mitarbeit in der Ghiberti - Werkstatt herrühren, bestehen, entspricht durchaus der Ambivalenz des Florentiner Skizzenbuchs, die sich in den oben genannten Indizien äußert. Tatsächlich gibt es einige Motive in den Tafeln der Cappella Pellegrini, die auffallende Übereinstimmungen mit Details aus dem Skizzenbuch zeigen, wie im Folgenden ausgeführt wird.

---

<sup>215</sup> Lexikon der Kunst 1996, 6, S. 703.

Flötenspieler Hirte (gespiegeltes Detail aus dem Blatt der Uffizien Inv. 2268 F verso)<sup>216</sup>  
**(Abb. 95, 97)**

Der Flötenspieler ist ein eher kleines Detail in einer Skizze, für die Jenni verschiedene Interpretationen vorschlägt, wobei die einer Hirtenanbetung am wahrscheinlichsten ist.<sup>217</sup> Er hockt mit angezogenen, aufgestellten Beinen nahe am linken Bildrand etwas oberhalb der Mitte des Blattes in felsigem, mit Bäumen bewachsenem Terrain, das sich bogenförmig auf der linken Bildhälfte ausbreitet. Der so entstandene, halbkreisförmige Raum auf der rechten Hälfte ist leer. Es befinden sich noch zwei weitere Figuren auf dem Blatt, eine rechts oberhalb des Flötenspielers, die andere, wesentlich größere, deren rechtes Bein durch einen kleinen Hügel teilweise verdeckt ist, rechts unterhalb.

Auf der Tafel der Geburt Christi Michele da Firenzes hockt der kleine Hirte spiegelverkehrt zur Darstellung im Skizzenblatt rechts neben dem Stallgebäude. Er bläst mit aufgeblähten Backen auf einer Flöte oder Schalmey, die er mit beiden Händen festhält **(Abb. 96)**.

Landschaftsgestaltung und Behandlung der Falten im Skizzenblatt zeigen die Charakteristik des internationalen Stils wie sie in den Tafeln Michele da Firenzes immer wieder zu finden ist.

Erzengel Michael mit Teufel (Blatt der Uffizien, Inv. 2270 F recto)<sup>218</sup> **(Abb. 98-101)**

Laut Jenni ist die Darstellung des Teufels als Widersacher eher selten und kommt am häufigsten und frühesten in Frankreich vor, wobei mehrere Quellen eine Rolle spielen: der Kampf gegen Luzifer im Engelssturz, der Kampf gegen den Drachen, der Satan heißt, aus der Apokalypse und das jüngste Gericht, bei dem der Teufel versucht dem Seelenwäger Michael eine Seele aus der Waagschale zu entwenden. Erst um 1400 wird Michael häufig in Rüstung im Kampf gegen den Teufel gezeigt, vor allem in den Niederlanden, aber auch ohne Dämonen. Die vielen Gesichter des Teufels, die auf seinem Fell zu sehen sind, sind eine ikonographische Erfindung, die sowohl in England, als auch in den Niederlanden vorkommt.<sup>219</sup> In der auffallend ähnlichen, aber spiegelverkehrten Darstellung dieses diabolischen Wesens in der Cappella Pellegrini fehlt dieses Detail, es wäre möglich, dass die Gesichter erst in der Bemalung ergänzt worden sind. Der Typus des jugendlichen, gerüsteten Erzengels ist eine weitere Parallele zum Skizzenblatt der Uffizien.

---

<sup>216</sup> Jenni 1976, Tafel 26

<sup>217</sup> Jenni 1976, Textband S.16 f.

<sup>218</sup> Jenni 1976, Tafel 5.

<sup>219</sup> Jenni 1976, Textband S. 18 f.

Schlafender Soldat (Detail aus dem Blatt der Uffizien, Inv. 2277 F verso)<sup>220</sup> (Abb. 102-105)

Das Skizzenblatt, dessen Vorlage ein illuminiertes Kodex der sogenannten „Kanalkunst“ ist, gehört mit diesen Merkmalen des flämisch-englischen Stil zu den nordischen Einflüssen im florentiner Skizzenbuch.<sup>221</sup> Es zeigt eine Menge kleiner Szenenausschnitte zumeist sakralen Inhalts, Figuren- und Gebäudeteile. Ganz unten rechts ist eine Auferstehungsszene zu sehen. Aus einem schräg ins Bild gestellten Sarkophag mit zur Seite geschobenem Deckel, steigt Christus, mit der Siegesfahne in seiner linken Hand. Unterhalb der vorderen Ecke des Sarkophags liegt ein schlafender Soldat, dessen Kopf in seiner rechten Hand aufgestützt ist, das linke Bein, auf dem seine linke Hand ruht, ist aufgestellt. In der Cappella Pellegrini ist die Szene – den Kompositionsgewohnheiten des Michele da Firenze und zahlreichen Vorbildern entsprechend – frontal aufgebaut. In der linken Ecke unter dem Sarkophag, auf dem der auferstandene Christus steht, liegt ein schlafender Soldat. Sein Kopf auf die rechte Schulter gesunken, der rechte Unterarm ist auf dem Boden aufgestützt. Vor allem die Beinhaltung ähnelt sehr der des Soldaten auf dem Blatt des Skizzenbuchs: das aufgestellte linke Bein ist mit dem Fuß hinter dem Unterschenkel des rechten Beines abgestellt, die linke, etwas zu groß geratene, klobige Hand liegt auf dem linken Oberschenkel. Die Bekleidung ist in der Skizze nur angedeutet, es können sowohl Unterschiede als auch Übereinstimmungen herausgelesen werden. Die Divergenz in der Haltung des Kopfes und des rechten Armes kann durch die Platzverhältnisse in der Tafel Michele da Firences begründet werden: die Figur wurde der Eckform angepasst. Eine in Haltung und Platzierung sehr ähnliche Figur ist auch auf dem Grabmal des Niccolò Brenzoni in der Kirche San Fermo zu finden, die in den Jahren 1424-1426 von Nanni di Bartolo ausgeführt wurde (**Abb. 104**). An diesem ist eine Auferstehung Christ zu sehen, die insgesamt große Ähnlichkeit mit der selben Szene in der Cappella Pellegrini besitzt.<sup>222</sup>

Schächer (Details aus dem Blatt Inv. 2270 F verso)<sup>223</sup> (Abb. 106-111)

Auf dem Blatt sind zwei Reiter mit aufwendiger Bekleidung und Frisur auf Pferden, die in dynamischer Bewegung dargestellt sind, zu sehen. Vier Köpfe, zu Teil mit phantasievoller Kopfbedeckung, sind auf dem Blatt verstreut, im oberen Viertel des Blattes befindet sich die Darstellung der zwei Schächer. Die Komposition deutet ebenfalls auf nordische Vorbilder hin.<sup>224</sup>

---

<sup>220</sup> Jenni 1976, Tafel 11.

<sup>221</sup> Jenni 1976, Textband S. 28 ff.

<sup>222</sup> Degenhart 1941, S. 22.

<sup>223</sup> Jenni 1976, Tafel 6.

<sup>224</sup> Jenni 1976, Textband S. 20.

Die Übereinstimmung mit dem entsprechenden Detail der Tafel in der Cappella Pellegrini ist nicht so groß wie die mit der Kreuzigungstafel in Arezzo.<sup>225</sup> Damit erhöht sich die Wahrscheinlichkeit, dass zwischen den beiden Reliefs ein Zusammenhang besteht. In der skizzenhaft ausgeführten Tafel sind die Schächer in ähnlich verrenkter Körperhaltung zusehen, wie im Skizzenblatt der Uffizien. Michele da Firenzes Vorliebe der variationsreichen Kopfbedeckungen könnte hier auch Anregungen gefunden haben.

## 2. Michele da Firenze und Lorenzo Ghiberti

Die Mitarbeit in der Werkstatt Ghibertis war für Michele da Firenze sicherlich in vielfacher Hinsicht, vor allem aber, was den Umgang und die Verwendung der Zeichnung angeht, prägend. Diese hatte nämlich bei Ghiberti einen sehr hohen Stellenwert. Zu diesem Punkt gibt uns Ghiberti selbst in seinen Commentarii und Vasari in der Vita Ghibertis Auskunft. Hier wird berichtet, dass Ghiberti das Handwerk der Goldschmiede bei seinem Stiefvater erlernte, jedoch *„...mehr Vergnügen an der Bildhauer- und Zeichenkunst fand...“*<sup>226</sup>. Auch während seines Aufenthalts in der Romagna *„...unterließ es Lorenzo nicht, sich im Zeichnen, im Wachsbossieren, in der Stukkatur und ähnlichen Arbeiten zu üben, weil er sehr wohl wusste, dass derartige Reliefarbeiten die Zeichenübungen der Bildhauer darstellten und dass diese ohne solche Studien nicht imstande wären, ein vollendetes Werk zu schaffen“*.<sup>227</sup> Und zum Schluss: *„Die Zeichnungen Lorenzos waren vortrefflich und wirkten äußerst plastisch, wie in meiner Sammlung an einem Evangelisten von seiner Hand und einigen anderen sehr schönen Blättern in Helldunkel zu sehen ist. Auch Bartoluccio, sein Vater, zeichnete recht verständig, wie man an einem anderen Evangelisten meiner Sammlung erkennt, doch unvergleichlich weniger gut als Lorenzo. Diese Zeichnungen, sowie einige von Giotto und anderen Meistern erhielt ich im Jahr 1528 als ganz junger Mensch von Vittorio Ghiberti“*<sup>228</sup>. *Ich habe sie bis zum heutigen Tag immer sehr in Ehren gehalten, sowohl um ihrer Schönheit willen wie auch als Andenken an zwei so große Künstler. Hätte ich damals, als ich mit Vittorio in engem freundschaftlichen Verkehr stand, schon so viel gewusst, wie ich heute weiß, hätte ich leicht noch andere, sehr schöne Blätter von Lorenzos Hand bekommen können“*.<sup>229</sup>

---

<sup>225</sup> Vgl. Kap. VIII, Abb.91.

<sup>226</sup> Vasari, Übers. Fein 1993, S. 150.

<sup>227</sup> Vasari, Übers. Fein 1993, S. 151.

<sup>228</sup> Enkel Lorenzo Ghibertis. Anm. der Verfasserin. Vasari, Übers. Fein 1993, S. 619, Anm.173.

<sup>229</sup> Vasari, Übers. Fein 1993, S. 177.

Am Anfang des ersten Buches seiner *Comentarii* stellt Ghiberti die Behauptung auf, dass ein Künstler Kenntnisse in Grammatik, Geometrie, Philosophie, Medizin, Astrologie, Geschichte, Anatomie („... *der Bildhauer muss wissen, wenn er das männliche Standbild zu arbeiten hat, welche Knochen, Muskeln, Nerven und Bänder im menschlichen Körper sind...*“), Theorie der Zeichnung, Arithmetik - insbesondere in der Perspektivlehre - besitzen muss, „...*und vor allem ein guter Zeichner[sein muss], denn die Zeichnung ist die Grundlage sowohl für die Kunst des Bildhauers als des Malers.....ein vollkommener Bildner oder Maler wird er nur, wenn er ein vollkommener Zeichner ist*“.<sup>230</sup>

Am Schluss des zweiten Buches heißt es: „...*Denn ich habe des weiteren vielen Malern, Bildnern und Steinmetzen zu großen Ehren mit ihren Werken verholphen, da ich ihnen zahlreiche Modelle in Wachs und Erde und den Malern im besonderen Vorzeichnungen in Menge gemacht habe, auch solchen, die Figuren über Lebensgröße auszuführen hatten, die Regeln, nach denen sie solche machen sollten, aus dem richtigen Maß gewiesen habe.*“.<sup>231</sup>

Ein Meister Gusmin<sup>232</sup>, in der Stadt Köln lebend, wird von Ghiberti hochgelobt. Sein Können als Zeichner wird hervorgehoben mit den Worten: „...[er]...*kam den alten griechischen Bildnern gleich.....höchstens, dass seine Bilder ein wenig zu gedrungen schienen..... Er war ein überaus trefflicher Zeichner.....*“.<sup>233</sup>

Auch ein Karneol<sup>234</sup> wird näher beschrieben: „...*in ihm waren drei Figuren geschnitten; ganz vortrefflich von der Hand eines ausgezeichneten alten Meisters gemacht.....Sicherlich waren sie von der Hand des Pyrgoteles oder des Polyklet: Vollendetes in vertiefter Arbeit habe ich niemals zu Gesicht bekommen*“.<sup>235</sup>

Hier zeigt sich einmal mehr nicht nur der hohe Stellenwert der antiken Kunst, sondern auch der Zeichenkunst. Darüber hinaus kann Ghiberti aufgrund einer ihm zugeschriebenen Zeichnung, die als eine der frühesten erhaltenen Studien gilt, als bedeutender Mitbegründer, um nicht zu sagen, als Erfinder dieser neuen Zeichnungsgattung gelten. Es handelt sich dabei um ein Blatt, das sich im Besitz der Wiener Albertina befindet, das zweifelsfrei als Verbindungsglied zwischen beiden Künstlern Ghiberti und Michele da Firenze angesehen werden kann. Es zeigt den Figurentypus eines Schergen in der ausholenden Bewegung des Schlagens in fünf verschiedenen Varianten und wurde wegen der Übereinstimmung mit einem der Geißler im Relief der Geißelung Christi

---

<sup>230</sup> Ghiberti, Übers. Schlosser 1920, S. 47 f.

<sup>231</sup> Ghiberti, Übers. Schlosser 1920, S. 84.

<sup>232</sup> Ein nicht eindeutig identifizierbarer Künstler. Anm. der Verfasserin. Schlosser 1920, S. 122: möglicherweise aus dem Norden kommend auch in Oberitalien tätig.

<sup>233</sup> Ghiberti, Übers. Schlosser 1920, S. 68 ff.

<sup>234</sup> Lat. „fleischfarben“, roter, meist künstlich gefärbter Chalzedon(= Halbedelstein); Meyer's Konversationslexikon 1886, 3, S. 919.

<sup>235</sup> Ghiberti, Übers. Schlosser 1920, S. 76 f.

an Ghibertis erster Baptisteriumstüre mit seiner Person in Zusammenhang gebracht. Bevor das Blatt näher beschrieben wird, soll zunächst auf den Begriff „Studie“ als Zeichnungsgattung noch näher eingegangen werden.

Im KUNSTBROCKHAUS<sup>236</sup> findet sich als Definitionen folgendes:

**Studie:** *Vorarbeit, bes. für die Ausführung eines Kunstwerkes; sie kann eine nach der Natur gefertigte Zeichnung von Einzelheiten (Kopf, Gewand u. a.) aber auch ein freier Entwurf sein.*<sup>237</sup>

Das LEXIKON DER KUNST<sup>238</sup> wird der Begriffe beschrieben wie folgt::

*Studie :Lat. Studere = „sich bemühen“; Fixierung eines gestalterischen Details nach einem Vorwurf. Im Unterschied zur Skizze als einer Funktion der künstlerischen Erfindungskraft ist sie stärker an die Wiedergabe eines Objekts, eines vorgefundenen oder arrangierten Sachverhalts, gebunden. Da die Studie wie jedes andere Werk der Kunst keine Faksimilierung der Natur erstrebt,<sup>239</sup> bedarf freilich auch sie der Bildphantasie des Künstlers. Dank dieser speziellen Verbindung von Objektivem und Subjektivem ist die Studie in hervorragendem Masse geeignet, künstlerische Geläufigkeitsübung zu sein und das Beobachtungsvermögen und die Gestaltungskraft des Künstlers zu bilden. Oft dient sie zweckgerichtet als Vor-Studie durch Klärung von Teilaspekten der Vorbereitung eines Werkganzen, wenn diese nicht in einem Zuge und direkt zu gewinnen ist.....Objekt der Studie können alle visuellen Phänomene sein (gegenständliche, farbliche). Hauptmotiv : der Mensch in allen seinen Teilen und Bewegungen. Im MA Periode mit kanonischer Grundhaltung – keine Studien sondern Musterbücher. Wandel in der Renaissance mit dem Bestreben der Naturnähe in der Kunst, sprunghafte Zunahme des Interesses an der Naturstudie (Leonardo, Dürer).*<sup>240</sup>

Letztlich ist noch zu hinterfragen, welche Bedeutung die Studie im Rahmen des bildhauerischen Schaffensprozesses hat und ob sie sich von der Zeichnung eines Malers unterscheidet. Die Literatur bietet jede Menge Material über technische Einzelheiten der Bildhauerkunst an, wie Legierungen, Gusstechniken, Vermesstechniken etc., jedoch wird auf die zeichnerische Vorarbeit kaum eingegangen. Immerhin findet sich im LEXIKON DER KUNST unter dem Stichwort „Bildhauerzeichnung“ folgendes:

---

<sup>236</sup> Der Kunstbrockhaus 1987.

<sup>237</sup> Der Kunstbrockhaus 1987, 9, S. 226.

<sup>238</sup> Lexikon der Kunst 1996.

<sup>239</sup> Diese Aussage trifft m. E. zumindest nicht auf die Kunst der Epoche (= Renaissance) zu, in der es definiertes Ziel war, darzustellen, „...so wie es die Wirklichkeit zeigt...“ ( Commentarii II. Buch, Übers. Schlosser 1920, S. 80), Anm. der Verfasserin.

<sup>240</sup> Lexikon der Kunst 1996, 7, S. 113.

Die **Bildhauerzeichnung** ist eine „...spezielle Werkzeichnung oder Skizze eines Bildhauers, die seiner dreidimensionalen Arbeit vorausgeht, seinen Schaffensprozess klären hilft oder - im weiteren Sinn – ihm Anregungen vermittelt (-> Studie). Sie kann sowohl dem Selbstverständnis des Künstlers dienen als auch der Veranschaulichung für den Auftraggeber ( -> Bestellzeichnung). Es ist im Wesen von Skulptur und Plastik begründet, dass sich die B. fast ausschließlich mit dem menschlichen Körper..... auseinandersetzt. Das Kennzeichen der B. ist die Erfassung plastisch-gestalterischer Aufgaben auf einer optischen Wahrnehmungsebene.....In der Technik des Skizzierens und Zeichnens ist die B. an kein bestimmtes Verfahren gebunden. Sie kann sich strenger Linearität....., kräftiger Pinselstriche auf und abschwelliger Struktur, ausgeführter lavierter oder getönter Zeichnungen... oder eines Gespinstes dichter Strichlagen... mit Stift, Feder und Pinsel bedienen, doch stets in der Absicht, Körperhaftes zu erfassen, besonders in der Bewegung.....Die B. wurde als Gattungsbegriff mit dem künstlerischen Eigenwert der Zeichnung als Sammlungsobjekt schon in der italienischen Renaissance erkannt.....“<sup>241</sup>

Ergänzend ist als zeichnerische Vorarbeit in der Bildhauerkunst noch die Vertragszeichnung zu erwähnen, die, als detailgenaue zeichnerische Wiedergabe des auszuführenden Kunstwerks für den Auftraggeber, die Grundlage für die Auftragsvergabe darstellt.<sup>242</sup>

Bei Degenhart/Schmitt wird mehrfach mit Nachdruck betont, dass es auch in der Frühzeit des von ihnen bearbeiteten Zeitraums (=1300-1450) der italienischen. Zeichnungen alle Arten von vorbereitenden Zeichnungen gegeben hat, diese aber im wahrsten Sinne des Wortes im Zuge des Arbeitsprozesses verbraucht, d. h. zerstört wurden. Am ehesten haben sich Vertragszeichnungen erhalten, da sie dokumentarischen Wert hatten, während Vorstudien, Skizzen und Werkszeichnungen zu diesem Zeitpunkt noch nicht als erhaltenswert erachtet wurden.<sup>243</sup>

Ebenso wird betont, dass die Unterschiedlichkeit der Ausführung von Zeichnungen einer Zuschreibung an ein und den selben Künstler nicht widerspricht, da sie durch die Zuordnung zu einer bestimmten Zeichnungsgattung bedingt ist.<sup>244</sup>

Die Anfertigung von „Bozzetti“ als eine Art „dreidimensionale Skizzen“ aus Ton oder Wachs, scheint nach den Angaben Ghibertis bereits eine gängige Praxis gewesen zu sein.<sup>245</sup>

---

<sup>241</sup> Lexikon der Kunst 1996, 1, S.556 f.

<sup>242</sup> Degenhart-Schmitt 1968, I-1, S. XXII.

<sup>243</sup> Degenhart/Schmitt 1968, I/1, S. XXII.

<sup>244</sup> Degenhart/Schmitt 1968, I/1, S. XX ff. und I/2, S. 290 f.

<sup>245</sup> Ghiberti, Übers. Schlosser 1920, S. 84.

Den obigen Ausführungen nach gibt es also eine Unterscheidung zwischen der Zeichnung eines Malers und eines Bildhauers, die um 1400, der Zeit des internationalen Stils, noch gravierender war als in den folgenden Jahrzehnten, denn mit dem Fortschreiten des Zeitalters der Universalkünstler werden die verschiedenen Gattungen nicht mehr immer streng voneinander zu trennen sein. In einem nächsten Schritt wäre zu untersuchen, inwieweit dies - abhängig von der Art des auszuführenden Kunstwerks - der Fall ist.

Im folgenden sollen an einem Beispiel die besonderen Kennzeichen einer Malerzeichnung um 1400 demonstriert werden.

### Stefano da Zevio (da Verona, 1374/75-1438/43), Geißelung (Abb. 112).

Die Anordnung der Figuren ist eindeutig mehr flächenbezogen und dem internationalen Stil der Gotik verhaftet. Dem wird auch die Organik der Bewegungen untergeordnet, die Konturen korrespondieren miteinander. Die Beinstellung des linken Schergen (vom Betrachter aus) ist kaum zu lesen, unter dem Gewand ist der Körper nicht spürbar. Dennoch wird dadurch eine starke Dynamik erreicht. Zwar wird durch Schraffuren ein Hell-Dunkel angestrebt, bewirkt aber wenig Plastizität. Christus wird idealisiert, er zeigt keinerlei Schmerzens- oder Leidensäußerung. Die Zeichnung ist ein besonders gutes Beispiel dafür, dass die Malerei, zumindest in der Zeit um 1400, noch andere Prioritäten hatte als die Darstellung der Illusion von Körperlichkeit, nämlich die Anordnung und Aufteilung von Bildgegenständen in der Fläche.

Nach den vorangegangenen Ausführungen kann nun überprüft werden ob die genannten Kriterien für die Bildhauerzeichnung auf die Albertinastudie zutreffen.

### Das Geißelungsblatt der Albertina (Abb. 113)

Das Blatt ist 216 x 166 mm groß, mit Feder in Bister<sup>246</sup> (braune Farbe) auf Papier mit weiten Schöpflinien ausgeführt.<sup>247</sup>

In der linken unteren Ecke befindet sich ein Monogramm, die Buchstaben „LG“, die für die Sammlermarke „Luigi Grassi“ (1858-1937) stehen. Für die Albertina erworben wurde das Blatt 1923 oder 1924 von Frits Lugt<sup>248</sup>. Es ist weder signiert noch datiert.

---

<sup>246</sup> Benesch 1964, S.319.

<sup>247</sup> Degenhart-Schmitt 1968, S. 289.

<sup>248</sup> Bei Birke 1991, S. 20, wird das Ankaufsjahr 1924 angegeben. Bei Oberhuber 1975, S. 18, das Jahr 1923.

Zu sehen sind fünf Figuren, die mehr oder weniger in zwei Reihen angeordnet sind, wobei sich in der oberen Reihe drei, in der unteren zwei befinden. Die mittlere Figur der oberen Reihe ist auffallend stärker ausgearbeitet als die anderen, alle sind in einer zum Schlag ausholenden Bewegung dargestellt.

Die Figur links oben ist in einem Ausfallschritt und in leichter Drehbewegung nach rechts gegeben, während der Kopf in einer Gegenbewegung über die Schulter nach links blickt. Die Arme sind nicht ganz durchgestreckt und zeigen beide nach rechts unten, die rechte Hand hält eine Rute, Geißel oder ähnliches, die nach oben weist. Hände, Füße, Gesicht und Haartracht sind nicht im Detail ausgeführt, der Schwerpunkt liegt, wie bei allen fünf Figuren, im Erfassen der Bewegung. Das gegürtete Obergewand reicht bis zur halben Oberschenkellänge oder etwas länger. Die nach beiden Seiten flatternden Gewandzipfel verunklären nicht nur die Länge des Tunika - artigen Gewandes, sondern sind durch die Bewegung der Figur auch nicht logisch erklärbar. Möglicherweise sollen sie Bewegung und Gegenbewegung (= Aushol- und Schlagbewegung) suggerieren, ganz sicher aber die Dynamik steigern. Unklar ist auch, ob ein Gewandzipfel von hinten zwischen den Beinen nach vorne geführt und am Gürtel befestigt ist. Die Ärmel reichen bis zu den Ellbogen oder sind aufgestreckt, Unterarme und Hände sind nur undeutlich ausgeführt. Die Beine sind entweder nackt oder mit einem Trikot bekleidet, das linke Bein ist organisch besser durchgestaltet, der Fuß mit einer angedeuteten Stiefelette bekleidet, welche am rechten Bein nicht auszumachen ist.

Die mittlere Figur in der oberen Reihe wirkt ein wenig aus der Balance geraten. Auf dem linken Bein stehend wird das Spielbein leicht nach rechts weggestreckt und ohne Gewicht auf einem nicht angegebenen Grund abgestellt. Oberkörper und Kopf nehmen etwa die gleiche Stellung ein wie die zuvor beschriebene Figur, erscheint jedoch etwas nach vorne gebeugt. Der rechte Arm ist über den Kopf nach oben gehalten, die Hand hält eine angedeutete Geißel, die von der darüber liegenden Bogenarchitektur nicht eindeutig zu trennen ist, der Ärmel ist in Richtung Schulter gerutscht, ist der Bizeps ansatzweise sichtbar, während der linke Arm im Sinne eines Ausbalancierens vor dem Körper gehalten wird. Die Kopfhaltung ist ähnlich der der zuvor beschriebenen Figur, der Blick ist ebenfalls nach schräg links unten über die Schulter gerichtet. Das Gewand ähnelt wieder einer gegürteten Tunika, die oberhalb des Knies endet, wobei vom linken Oberschenkel, offenbar durch einen hochgesteckten Gewandzipfel, mehr sichtbar ist. Das Schuhwerk ist nicht klar erkennbar, die Figur ist aber eindeutig nicht barfuß. Das rechte Bein erscheint etwas zu lang, was auch durch die Hüftverschiebung nicht logisch erklärbar ist. Die Pentimente an den Füßen legen einen Korrekturversuch nahe.

Die Figur rechts oben nimmt nun eine ähnliche Beinstellung ein wie die Figur links oben, der Ausfallschritt ist nicht ganz so groß und der Oberkörper ist stärker nach rechts ins Profil gedreht. Beide Arme vollführen eine ausholende Bewegung nach oben, die Geißel wird mit beiden Händen gehalten. Der Kopf ist in seiner Linkswendung von der linken Schulter etwas verdeckt, der Blick ist vom Betrachter aus nach schräg rechts unten gewendet. Ein Gewandzipfel ist wieder, eventuell zwischen den Beinen durchgeführt, am Gürtel fixiert, so dass der Eindruck einer etwa knielangen Hose entsteht. Eine Fehlstelle ist in der linken Kniegegend zu erkennen, ein ähnlicher „Fleck“ befindet sich auch unter dem linken Fuß, der auch als nicht eindeutig definierbarer Gegenstand am äußersten rechten Bildrand gesehen werden könnte, auf dem der Fuß aufruht. Schuhwerk ist keines erkennbar, die Gestalt könnte auch barfuss sein.

Die drei Figuren der oberen Reihe haben ähnliche Haartracht, auch die angedeutete Physiognomie zeigt Ähnlichkeiten. Für die Zipfeltunika konnten trotz intensiver Recherchen in dieser Richtung meinerseits keine prototypischen Bekleidungsstraditionen ausgeforscht werden, möglicherweise kommen hier eher antikisierende Bestrebungen zum Tragen. Die zeitgenössische Mode war außerordentlich vielfältig, die einschlägige Literatur berichtet allerdings wenig über Alltags- und Arbeitskleidung.

Die beiden Figuren der unteren Reihe sind nun so angeordnet, dass sie unter der mittleren und rechten Figur der oberen Reihe zu stehen kommen. Sie sind mehr oder weniger als Rückenfiguren gegeben, wobei die rechte der beiden wieder in einem ins Profil gedrehten Ausfallschritt mit vorangestelltem rechten und nach hinten gestrecktem linken Bein - ähnlich der Figur darüber - dargestellt ist, wobei der Fuß wieder auf einem blockartigen, Stein-ähnlichen Gebilde am rechten Bildrand aufruht, der Oberkörper ist allerdings derart nach rechts gewendet, dass er mit dem Rücken zum Betrachter gedreht ist. Der rechte Arm mit der Geißel in der Hand ist über den Kopf erhoben, der linke nicht ganz durchgestreckt ausbalancierend nach unten gehalten, wobei der Oberarm am Körper anliegt.

Die Figur links daneben unterscheidet sich im Wesentlichen nur durch die veränderte Beinstellung, sie steht auf dem rechten und zugleich hinteren Bein, während das linke - nicht ganz unbelastet - nach vorne gestreckt ist. Diese Figur ist am flüchtigsten skizziert und weist von allen die wenigsten Pentimente auf. Eine engere Beinstellung ist mit zarten Linien angedeutet.

Das Obergewand der unteren beiden Figuren ist kürzer als das der drei oberen - an der rechten ist der Gesäßmuskelsansatz zu erkennen - es ist aber ebenfalls gegürtet und langärmelig. Die Beinbekleidung ist trikotartig, am linken Bein der rechten bzw. am rechten der linken Figur ist eine Stulpe erkennbar, die eher zu einem nicht deutlich ausgeführten Stiefel als zur Hose gehört. Abgesehen von den Unterschieden im Gewand wirken die beiden auch korpulenter, in der

dargestellten Physiognomie ist möglicherweise ein Bart angedeutet, die Haartracht ist bei allen fünf Figuren ähnlich.

Die Strichführung ist unruhig, die Detailausführung etwa der Hände und Füße sowie des Gesichts ist vernachlässigt, der Schwerpunkt liegt in der Darstellung von Dynamik und Plastizität und in der Suche nach organisch - physiologischer Bewegung. In diesem Sinne sind auch die Pentimente zu verstehen, die in sehr unterschiedlicher Dichte vorkommen, wie schon erwähnt am stärksten bei der mittleren oberen, am schwächsten bei der unteren linken Figur. Damit werden auch Licht- und Schatteneffekte erzielt, kaum durch Schraffuren, die in Bewegung geratene Draperie ist durch zahlreiche Striche betont.

Am oberen Rand des Blattes ist eine Architektur erkennbar, die allerdings nur sehr flüchtig skizziert ist. Es handelt sich dabei um eine Art Architrav, eventuell mit einem Gesims, der mit dem Blattrand abschließt. Darunter ist eine zwar nicht korrekt zentralperspektivisch dargestellte, aber doch in die Tiefe führende Kassettendecke zu sehen. Die hintere linke Raumecke bzw. hintere Wand mit zwei vollständigen und einem dritten, am rechten Bildrand nur mehr zur Hälfte sichtbaren oder ausgeführten (Blend-)Bogen, die in Konsolen enden, ist zu erkennen. Durch die perspektivisch skizzierte Kassettendecke wird eine Raummitte zum rechten Bildrand hin suggeriert. In diesem Bereich befindet sich auch eine Säule mit korinthischem Kapitell oder Kompositkapitell, die an der Vorderkante des Architravs endet und auf der dieser aufruhet. Sie endet jedoch über dem Kopf der rechten oberen Figur, nimmt somit also auf diese Rücksicht. Das und die Tatsache, dass es auch sonst im oberen Bereich keine Überschneidungen von Architektur und Figuren gibt, lässt den Rückschluss zu dass die Architektur nachträglich (nach den Figuren ) hinzugefügt wurde. Eine waagrechte Linie im unteren Drittel des Blattes sowie eine senkrechte die diese in rechtem Winkel überschneidet, könnten eventuell mit der Architektur am oberen Bildrand in Verbindung gebracht werden.

Eine Beziehung zwischen Architektur und Figuren ist auf den ersten Blick nicht ersichtlich, bei näherer Betrachtung ist man jedoch geneigt, den angedeuteten Raum als Rahmung zumindest für die mittlere und rechte Figur der oberen Reihe wahrzunehmen. Bei dem Versuch, die rudimentär vorhandenen Linien zu verlängern bzw. zu einem einigermaßen perspektivischen Raum zu vervollständigen, ergibt sich so eine ungefähre Standfläche für die beiden. Die Figuren erwecken zumindest nicht den Eindruck in den Raum gestellt, sondern, mit Ausnahme der Figur links oben, eher von diesem umgeben worden zu sein.

Zu erwähnen ist noch ein weiterer Gegenstand am rechten Bildrand etwa in Gesäßhöhe der rechten unteren Figur, den man als halbrundes Fragment in der Größe der bereits erwähnten

blockartigen Gebilde definieren könnte, und der im vorliegenden Zusammenhang keinerlei Sinn ergibt.

Zunächst ist zu sagen, dass ein wie auch immer gearteter Zusammenhang mit dem Geißelungsrelief der ersten Baptisteriumstüre Ghibertis evident ist (**Abb. 114**). Andererseits ist seine Autorenschaft für das Albertinablatt nicht nachweisbar. Es ergibt sich daraus eine Vielzahl von Hypothesen, von denen hier einige aufgezählt werden sollen:

1. Das Blatt ist von der Hand Ghibertis, entstanden als Vorstudie zum Relief, die mit den meisten Pentimenten versehene Figur (obere Reihe, Mitte) ist als entscheidender Schritt im Prozess der Lösungsfindung zu werten. Die meiner Ansicht nach den Figuren hinzugefügte Architektur ist ebenfalls von seiner Hand, wurde im Relief aber anders ausgeführt.
2. Das Blatt ist in der Werkstatt Ghibertis entstanden und von einem (oder mehreren) seiner zahlreichen Mitarbeiter in Zusammenhang mit dem Relief gefertigt worden und kann daher nicht namentlich zugeordnet werden
3. Alle Figuren und die Architektur sind von einer (unbekannten) Hand.
4. Die Architektur ist von einer anderen Hand als die Figuren, die meines Erachtens zweifellos alle von ein und derselben Hand stammen.
5. Die verschiedenen Stellungen eines Geißelnden wurden nach ein oder zwei lebenden Modellen gezeichnet.
6. Verschiedene Vorbilder dieses Figurentypus' aus der Antike wurden verwendet und variiert. Der Einfluss mittelalterliche Vorbilder könnten ebenfalls eine Rolle spielen,<sup>249</sup> Dynamik, Plastizität und Körperdarstellung der gezeichneten Figuren weisen allerdings auf die überwiegende Orientierung an der Antike hin.
7. *Ein* Vorbild wurde aus der Phantasie variiert, wobei sich wiederum die mittlere obere Figur als solches anbietet, da sie durch vermehrte Pentimente hervorgehoben wird.
8. Alle gezeichneten Figuren sind aus der Phantasie entstanden.
9. Es wurde auf vorhandene Muster- bzw. Skizzenbücher zurückgegriffen.
10. Das Blatt ist selbst Teil eines Skizzenbuchs, auf das Werkstattmitglieder zurückgreifen konnten.
11. Das Blatt ist eine Kopie einer Zeichnung Ghibertis von einem unbekanntem Künstler und ist entweder zeitgleich oder auch später entstanden.

---

<sup>249</sup> Sofern diese nicht auch letztlich auf einen antiken Figurentypus zurückgehen. Anm. der Verfasserin.

12. Ein unbekannter Künstler hat die linke Figur des Geißelnden aus Ghibertis Relief kopiert und variiert, was die Betonung der mittleren Figur in der oberen Reihe durch vermehrte Pentimente erklären und die zeitliche Einordnung nach oben hin erweitern würde. Unterschiede in Haltung und Gewand, die zwar geringfügig sind, widersprechen dieser Hypothese jedoch.

Den hier angeführten Hypothesen, die sich nahezu beliebig weiterführen ließen, möchte ich noch eine weitere hinzufügen und näher ausführen, da sie meiner Ansicht nach durchaus plausibel erscheint:

Bei der Albertina-Studie fällt auf, dass die Figuren rechts sehr nahe an den Bildrand gestellt sind und die Architektur zum rechten Bildrand hin durch den letzten, nur zur Hälfte ausgeführten Blendbogen und die perspektivisch skizzierte Kassettendecke eine Raummitte bestimmt. Das verleitet zu der Spekulation, dass das Blatt unvollständig ist.

Wenn man die Möglichkeit, dass es sich hierbei um ein Fragment handelt, d. h., dass das Blatt nach rechts etwa in der gleichen Größe fortzusetzen ist, in Betracht zieht und sich auf der rechten Seite weitere Figuren im Sinne einer Studie, beispielsweise in spiegelbildlichem oder umgekehrten Bewegungsmuster, was schon in Musterbüchern eine gewisse Tradition hat (siehe **Abb. 94**)<sup>250</sup>, befunden haben, so könnte dabei die Idee, die der Ausführung im Relief Ghibertis nahe kommt, entstanden sein. Eine Erweiterung in diesem Sinne könnte aber auch für Michele da Firenzes Geißelungsrelief eine Rolle gespielt haben.

Um eine Vorstellung davon zu bekommen, wie das Blatt in diesem Fall ursprünglich ausgesehen haben mag, habe ich das computertechnisch relativ einfache Experiment einer spiegelbildlichen Ergänzung vorgenommen, wodurch ein völlig anderer optischer Eindruck des Raumes und des Figurenbezugs entsteht (**Abb. 115**). Der rechte Blattrand wäre demnach als Raummitte anzunehmen, diese könnte aber auch die angedeutete Säule sein, wo, in der weiteren Folge des Arbeitsprozesses der Herauskristallisierung des Reliefkonzeptes, die Figur Christi zu platzieren wäre. Eventuell ist erst in diesem Zusammenhang die mittlerer Figur oben in der vorliegenden Art und Weise als letztgültige Lösung durch Pentimente und Modellierung hervorgehoben worden und hatte eine Entsprechung auf der gegenüberliegenden Seite. Für eine Selektierung in diesem Sinne spricht auch der Umstand, dass die untere Figurenreihe von einer waagrechten Linie teilweise überschritten wird, d. h. sie wurden, zumindest in diesem Zusammenhang, von einer weiteren Verwendung ausgeschlossen. Die etwas abweichende Haltung, v.a. der Arme, des

---

<sup>250</sup> U. Jenni 1976, S. 87. In Anm. 408 wird als Beispiel ein Musterbuchblatt genannt, das sich in Bayonne im Musée Bonnat befindet und Bartolo di Fredi zugeschrieben wird. In Abb. 94 wird dieses Beispiel vorgeführt.

Kopfes und des Oberkörpers im ausgeführten Relief kann u. a. durch den von Ghiberti in genialer Weise für den dramatischen Aufbau der Szene genutzten, vorgegebenen Vierpassrahmen bedingt sein (**vgl. Abb. 114**).

Wird der rechte Blattrand als Mitte angenommen, ergibt sich durch die Spiegelung auch eine interessante Gestalt der oben erwähnten blockhaften Gebilde ebendort. Man könnte sie, im Vergleich mit der Säulengestaltung im Relief, eventuell als Säulenteile - wie Basen oder Kapitelle - interpretieren.

Unter dem Gesichtspunkt der künstlerischen Entwicklung Ghibertis, die schon in den Sieneser Johannes-Reliefs, aber noch mehr im Unterschied von der ersten zur zweiten Baptisteriumstüre offenbar wird, ist auch die in der Zeichnung vom Relief abweichende Architektur zu erklären. Da das Geißelungsrelief zu einem der spätesten der ersten Baptisteriumstüre gezählt wird – Krautheimer datiert es zwischen 1416 und 1419<sup>251</sup> - ergibt sich daraus eine zeitliche Überschneidung zumindest mit der Planungsphase der Johannesreliefs, die 1417 in Auftrag gegeben wurden. Es ist daher vorstellbar, dass im Albertinablatt zwar schon der Versuch unternommen wurde, die Errungenschaft der Zentralperspektive zu integrieren, in der Umsetzung aber darauf verzichtet und auf eine „altertümlicherer“ Lösung zurückgegriffen wurde, um die Ausgewogenheit des Gesamteindrucks der Türe nicht zu stören.

Diese Hypothese macht das Blatt zu einem entscheidenden Schritt in der Lösungsfindung der Reliefgestaltung, wodurch auch die Wahrscheinlichkeit der Autorenschaft Ghibertis wesentlich erhöht wird. Bedenkt man darüber hinaus, welche nachhaltige Wirkung die Darstellung Ghibertis auf spätere Geißelungsdarstellungen hatte, ist anzunehmen, dass dieses Blatt durch viele Hände gegangen ist, wobei eine Teilung (und damit der Verlust einer Blatthälfte) des Blattes unbeabsichtigt, aber durchaus auch aus praktischen Gründen erfolgt sein könnte.

Was das Werk Ghibertis angeht, ist auch das Relief in der Weise als Bildhauerarbeit zu werten, dass die Kriterien der „Bildhauerzeichnung“ für eine vorbereitende Studie anzuwenden sind, wenn man - was augenscheinlich ist - die zahlreichen Pentimente als ein „Gespinnst dichter Strichlagen“ (s. obiges Zitat) zur Erfassung von etwas Körperhaftem, was das bildhauerische Werk ja in seiner Dreidimensionalität per se schon ist, interpretiert.

Ob das auch für Michele da Firenze Gültigkeit hätte, ist zu bezweifeln. Bisher gibt es keine Zeichnung, die ihm oder seiner Werkstatt zugeschrieben wird. Es ist anzunehmen, dass es auch für die Tafeln der Cappella Pellegrini in der Entwurfsphase Kompositionsskizzen und Werkzeichnungen gegeben hat. Nicht anders als bei den ausgeführten Reliefs wird dabei die Stellung des Künstlers am Übergang von der Spätgotik zur Frührenaissance zum Tragen

---

<sup>251</sup> R. Krautheimer 1956, S. 130.

gekommen sein: für den Hintergrund eine ausgeprägte Anlehnung an den internationalen Stil, mehr einer „Malerzeichnung“ der Zeit zuzuordnen, für die Figuren im Vordergrund in ihrer dreidimensionalen, nahezu rundplastischen Ausführung und nachträglichen Anbringung am Relief mögen schon Arbeiten in der Art einer Bildhauerzeichnung vorangegangen sein. Der Einschätzung seiner künstlerischen Begabung nach ist Michele insgesamt aber weniger als Erfinder neuer Bildideen sondern mehr als Reproduzent vorhandenen Bildmaterials nach eklektischem Prinzip zu sehen. Während seiner Mitarbeit in der Werkstatt Ghibertis hatte er sicher Zugriff auf reiches zeichnerisches Bildmaterial, das in der Werkstatt zur Verfügung stand und das er in seinen eigenen Arbeiten verwerten konnte. Auch in den Jahren danach hat er sich im Einflussbereich Ghibertis aufgehalten, da er eine eigene Werkstatt in Florenz oder in der näheren Umgebung geführt zu haben scheint, wie vielfach vermutet wird.<sup>252</sup> Dies äußert sich sowohl in den stilistischen Anlehnungen als auch in motivischen Zitate. Die sehr unterschiedliche bildhauerische Umsetzung und Ausführung, auf die im folgenden eingegangen wird, offenbart hingegen den konträren künstlerischen und geistigen Hintergrund.

#### Das Geißelungsrelief Ghibertis (Abb. 114)

Das Geißelungsrelief gilt als eines der spätesten der gesamte Türe. Krautheimer datiert es zwischen 1416 - 1419, es überschneidet sich also zeitlich mit der Entstehung der Johannes - Relieftafeln in Siena (1417-1427). Er begründet diese Datierung mit dem zunehmenden Stilphänomen in Ghibertis Kunst, das er als „classical style“ bezeichnet, und das im Hl. Matthäus von Or San Michele(1419-1422) einen ersten Höhepunkt erfährt.<sup>253</sup>

Das ausgeführte Relief zeigt nun links einen Schergen, der einer Figur der Albertinastudie sehr ähnlich ist, worauf deren Zuschreibung auch hauptsächlich beruht. Der Scherge rechts ist in abgewandelter Form spiegelbildlich dargestellt. Die Szene ist symmetrisch aufgebaut, in der Mitte öffnet sich der Raum und gibt den Blick auf die gefesselte Figur Christi frei. Der Raum hat - im Gegensatz zum skizzierten Raum mit Kassettendecke auf dem Albertinablatt - so gut wie keine Tiefe, ist aber für den dramatischen Aufbau von großer Bedeutung. Außer den beiden Geißlern befinden sich noch zwei teilweise durch Säulen und die Schergen verdeckte Personen auf der Bühne. Die linke würde den Schergen vor ihr um einiges überragen, wenn sie sich zur vollen Größe aufrichten würde. Auf der unteren Bildebene sind ihre Füße zu erkennen, während ihre rechte Hand hinter der Säule in einer auf Christus weisenden Geste in den ihm vorbehaltenen

---

<sup>252</sup> Dictionary of Art 1996,21, S. 461.

<sup>253</sup> Kautheimer 1956, S. 130.

Mittelraum hineinragt. Die rechte Person beobachtet mehr oder weniger neutral die Szene, ist im Profil dargestellt und übertritt mit keinem Körperteil die Grenze(=Säule) zum Mittelraum.

Alle Figuren stehen auf einer flachen Bühne, die aus dem Reliefgrund herausragt. Die Architektur ist in den Vierpass eingeschrieben, streng orthogonal und besteht aus fünf schlanken, kannelierten Säulen mit Kompositkapitellen, dementsprechend vier Zwischenräumen und einem gegliederten Architrav darüber. Hinter dieser Säulenreihe ist eine zweite zu erkennen, die jedoch kaum Raamtiefe erzeugt. Die Schergen dominieren durch ihr Drängen nach vorne und nach rechts und links außen, wobei sie den Architekturrahmen deutlich überschreiten und durch die Dramatik ihrer zum Schlag ausholenden Bewegungen, die von den Vierpassbögen und -spitzen übernommen und verstärkt werden. Dennoch wird die Aufmerksamkeit des Betrachters durch die betonte Leere im Mittelraum gleichermaßen auf die Hauptperson, die Figur Christi, konzentriert. Die hineinragende Hand der Figur links hinter dem Schergen steigert diese Wirkung.

#### Das Geißelungsrelief Michele da Firenzes (Abb. 57)

Der Zusammenhang zwischen Albertinablatt und dem Relief der Cappella Pellegrini wurde von mir im Rahmen des eingangs erwähnten Seminars festgestellt.

Nicht nur in der Architektur, die hier eine stark dekorative Funktion hat, sind Anleihen aus dem Albertina-Studienblatt erkennbar. Die Blendarkaden mit den Konsolen sind Elemente, die auch im Albertinablatt vorkommen und vor allem der linke Scherge hat mehr Ähnlichkeit mit der mittleren Figur der oberen Reihe des Albertinablattes als mit dem des Ghiberti-Reliefs, zumindest was die Armhaltung betrifft.

Von der Gesamtkonzeption ist der Zusammenhang mit dem Geißelungsrelief Ghibertis evident. Der rechte Scherge ist in ähnlicher Haltung gegeben, auch die Zipfeltunika wird wiederholt. Anhand dieses Beispiels lässt sich jedoch besonders gut die unterschiedliche Auffassung, Sichtweise und Gestaltung der beiden Künstler offen legen, die Ghibertis Genialität und Michele da Firenzes altertümliche, vom internationalen Stil der Gotik geprägte Kunst ausmachen. Micheles Geißelungsrelief ist gleichsam eine Rückübersetzung in eine althergebrachte Sprache, nicht ohne manch neues Element zu übernehmen. Die Spannung, die bei Ghiberti durch den leeren Raum zwischen Schergen und Christus erreicht wird, geht bei Michele durch die rhythmische Aufstellung der handelnden Personen gänzlich verloren. Von antiker Körperauffassung ist hier noch nichts zu bemerken, die Figuren wirken insgesamt noch sehr gotisch in ihrer schlanken, etwas gelängten und zum Teil noch unorganischen Ausführung.

Der traditionelle Vierpassrahmen wird von Ghiberti nicht mehr als Einstiegshilfe in ein reales Geschehen verwendet, sondern als Gestaltungsmittel „missbraucht“, während Michele durch dekorative Rahmung und Perspektivumkehr die Wichtigkeit des Geschehens zu betonen versucht. Er hat Ghibertis Darstellung gesehen und nicht gesehen.

Die Studie kann als Verbindungsglied der beiden Werke gelten. Nachdem über die Praxis der Handhabung von Zeichnungen innerhalb eines Werkstattbetriebes keine definitive Aussage gemacht werden kann, ist auch eine Beteiligung beider Künstler nicht auszuschließen.

Ein weiteres Beispiel für unterschiedliche Auffassung und Umsetzung eines Motivs ist die Ghibertis Relief der Taufe Christi am Taufbrunnen von Siena und die Tafel Michele da Firenzes in der Cappella Pellegrini (**Abb. 119, 120**) Hierzu liegt keine vorbereitende Zeichnung vor, die Bearbeitung des Themas durch diese beiden Künstler eignet sich meines Erachtens besonders, die Unterschiede in der Umsetzung eines ähnliche Kompositionskonzeptes vorzuführen. Während Ghiberti eine überzeugende Raumillusion schafft mit einer deutlichen Abgrenzung von irdischer und himmlischer Sphäre, perspektivisch logischer Bezüge und Größenrelationen, füllt Michele das Bildfeld rechts und links mit Landschaftselementen. Der leere Raum, der sich um Christus bis nach oben zu der Mandorla öffnet, in der Gottvater erscheint, ist darin eingebettet und bietet keine Differenzierung zwischen Himmel und Erde.

Auch die Soldaten, die in der Szene der Gefangennahme Michele da Firenzes (**Abb. 116-118**) rechts von Jesus stehen, zeigen bei einem Vergleich mit dem Relief „Johannes vor Herodes“ Lorenzo Ghibertis in Siena große Ähnlichkeit mit dem Soldaten, der Johannes festhält, hier in der gespiegelten Abbildung. Wie ein Echo wird die Stellung der Figur hier in den auf der rechten Seite folgenden Soldaten gleich dreimal wiederholt, um der dargestellten Handlung gleichsam mehr Nachdruck zu verleihen.

### **3. Michele da Firenze und Pisanello**

Pisanellos Präsenz in Verona ist mehrfach belegt, auch wenn die meisten Dokumente nur indirekte Hinweise auf seine Lebensdaten liefern. Seine Geburt ist vor 1395 in Pisa anzunehmen, 1404 scheint die Familie bereits nach Verona gezogen zu sein. Einiges, vor allem der sichtbare Einfluss Gentile da Fabrianos und Michelino da Besozzos, deutet auf eine Lehrzeit in Venedig

hin. Während die Familie seiner Mutter nach deren Wiederverheiratung - sie war zuvor zu zweiten Mal Witwe geworden - in Verona lebte, ist 1418 eine Reise Pisanellos von Padua nach Venedig durch einen Brief belegt.<sup>254</sup> 1422 kauft er ein Haus in Verona, aus den Papieren geht aber hervor, dass er in Mantua lebt. In den Jahren vor 1426, was in einer Inschrift als Fertigstellungsjahr angegeben wird,<sup>255</sup> entsteht das Verkündigungsfresko am Grabmonument des 1422 verstorbenen Niccolò Brenzoni, in der Kirche San Fermo in Verona. Es ist das einzige von Pisanello signierte Werk und bildet damit für die Forschung *die* Grundlage für stilistische Vergleiche. Nach einem Aufenthalt in Rom Anfang der dreißiger Jahre scheint sein Name 1433 im Einwohnerverzeichnis von Verona auf.<sup>256</sup> In den Jahren 1435 bis 1438 wird die Entstehung des Georgswandbildes an der Stirnwand der Cappella Pellegrini in der Kirche Sant'Anastasia angenommen. Die Datierung orientiert sich in der Forschung an stilistischen Kriterien, die auf das reife Werk Pisanellos hinweisen, und einer meines Erachtens sehr vagen Querverbindung zu einem seiner Schüler, nämlich Bono da Ferrara, der zwischen 1435 und 1440 anscheinend Mitarbeiter in der Werkstatt Pisanellos war.<sup>257</sup> Vor allem aber stützt sie sich auf die Ausstattung der Cappella Pellegrini durch Michele da Firenze, über die bekanntlich einige aufschlussreiche Dokumente betreffend die Jahre 1433-38, erhalten sind.<sup>258</sup> Umso erstaunlicher ist es, dass die Arbeit Pisanellos, der schon zu Lebzeiten hochgelobt und –berühmt war, in diesen Dokumenten mit keinem Wort erwähnt wird, weshalb die Frage eines Niederschlags seiner Kunst in Michele's Reliefs von größter Bedeutung ist.

Im Jahre 1439 beteiligt sich Pisanello im Gefolge des Markgrafen von Mantua, Gianfrancesco Gonzaga, an der Besetzung Veronas.<sup>259</sup> Dieser Akt der Auflehnung gegen die Herrschaft Venedigs sollte für ihn verhängnisvolle Folgen haben. Nach der Enteignung als Rebell 1440 darf er nach einem Urteil von 1442 Venedig nicht mehr verlassen. Er erhält zwar 1442 eine Genehmigung, nach Ferrara zu reisen, allem Anschein nach hat er Verona bis zu seinem Tod 1455 nie wieder betreten.<sup>260</sup>

Die größten Probleme in der Datierung bereitet der arthurische Wandbildzyklus in Mantua, vor allem, da das Werk aufgrund verschiedener Untersuchungsergebnisse als unvollendet betrachtet wird und die Datierung sich *daran* zu orientieren versucht, warum es nicht vollendet worden ist. Vom Vokabular des Ritter-Mythos wird das Georgsfresko mit dem Wandbildzyklus in Mantua häufig in Verbindung gebracht. Die Theorie, dass die Freskenzyklen gleichzeitig entstanden sind,

---

<sup>254</sup> Eberhart 1996, S. 267.

<sup>255</sup> Die Inschriftentafel wurde später entfernt. Schmitt 2004, S. 79.

<sup>256</sup> Eberhart 1996, S. 268.

<sup>257</sup> Schmitt 1996, S. 171f.

<sup>258</sup> Schmitt 1996, S. 171.

<sup>259</sup> Eberhart 1996, S. 269.

<sup>260</sup> Eberhart 1996, S. 270ff.

Pisanello mit seiner Werkstatt also an beiden Orten parallel arbeitete, ist nur eine von vielen. Mantua wird - mit entsprechenden Analysen - in der Forschung ebenso als Früh- wie auch als Spätwerk angesehen.<sup>261</sup> Besonders interessant erscheint die Theorie, dass die in Sinopia erhaltenen Teile des Wandbildzyklus' als solche geplant waren, also mit keiner weiteren Bemalung „al fresco“ versehen werden sollten, weil so Pisanellos hervorragendste Fähigkeit, nämlich die des Zeichners, am stärksten zur Geltung gebracht werden konnte.<sup>262</sup>

Angesichts der vielen Zeichnungen, die von ihm erhalten sind, kann diese Gattung hier mehr denn je als Verbreitungsmedium seiner Kunst angenommen werden. Wenn es also zwischen Michele da Firenze und Pisanello während der Arbeiten in Sant'Anastasia Berührungspunkte gegeben hat, so ist die Wahrscheinlichkeit eines Austauschs von künstlerischen Anregungen über die Zeichnung relativ groß, wobei dieser eher einseitig anzunehmen ist: Michele, der altertümlichen Kunst der internationalen Gotik noch sehr verbunden, wurde mehr von Pisanello, dessen Realismus die Zeitgenossen zu Lobeshymnen veranlasste, inspiriert als umgekehrt.

Pisanello, Nachzeichnung eines antiken Kopfes, Paris, Louvre (Inv. 2315).<sup>263</sup> (Abb. 121-123)

Die Zeichnung wird Anfang der dreißiger Jahre datiert und gehört zu einer Gruppe von römischen Antikennachzeichnungen, die mit dem Romaufenthalt Pisanellos zu dieser Zeit in Verbindung gebracht werden. Im Georgsfresko findet sich der Kopf mit Turban versehen an einer Person im Gefolge des Königs.<sup>264</sup>

Die Verwendung des Typus' eines älteren Mannes mit lockigem Kopf- und Barthaar für einen Apostel an sich ist keine Seltenheit, außergewöhnlich ist aber die Mimik. Mit dem leicht geöffneten Mund, der in Falten gelegten Stirn, dem leidenden, gequälten Gesichtsausdruck - dem Laokoon ähnlich - kommt er in dieser charakteristischen Form zweimal in den Tafeln des Michele da Firenze vor: einmal in der Gefangennahme Christi ganz links als einer der fliehenden Apostel, ein zweites Mal in der sogenannten Tafel „Predigt Jesu“ in Gethsemane, signifikanterweise erscheint die Vorlage im Relief beide Male auch nur als Kopf, wird also nicht auf eine Figur gesetzt und die Verwendung wird auch im Sinne eines emotionalen Ausdrucks sehr gezielt und ausgesucht eingesetzt. Einmal als einer der Apostel, der in Panik und voller Angst den Schauplatz der Gefangennahme fluchtartig verlässt. Das zweite Mal, in der „Predigt

---

<sup>261</sup> Für die Frühdatierung plädieren M. Bosovits 1973 und Luciano Bellosi 1992, für eine Spätdatierung Paccagnini 1972, Degenhart-Schmitt 2004 und Woods-Marsden 1989. Die Einordnung in die mittlere Schaffensperiode Pisanellos befürworten Syson and Gordon 2001 und Schmitt 1996. Ein Überblick über die Theorien der Datierung findet sich bei E. Moench in: Katalog Verona 1996, 118-121.

<sup>262</sup> Diese Theorie wird von Miklós Boskovits vertreten. Boskovits 1973, S. 25f.

<sup>263</sup> Degenhart 1941, S. 68.

<sup>264</sup> Degenhart 1941, S. 34.

Jesu“, mit der auch die Abschiedsreden Jesu gemeint sein könnten,<sup>265</sup> gehört der Kopf zu einem der vordersten aus der Gruppe der Apostel, die sich direkt vor Jesus und seiner segnenden Hand befinden. Schmerz und Trauer kennzeichnen nicht nur seine Miene, auch die Haltung der anderen Apostel deutet darauf hin.

Michele da Firenze, Ritter. Detail aus der Tafel der Kreuztragung, Cappella Pellegrini (Abb.124)

Völlig unvermittelt taucht in der Kreuztragungsszene Michele's ein Ritter zu Pferd in voller Rüstung und mit geschlossenem Visier auf. Zu diesem Thema sind mehrere Zeichnungen von Pisanello erhalten. Keine davon mit dieser Figur vollständig in Einklang zu bringen, mehr Übereinstimmung gibt es mit der Medaille des Filippo Maria Visconti, die erst Anfang der vierziger Jahre entstanden ist (Abb. 125).<sup>266</sup> Die sichtliche Bemühung, ein Zitat des zu dieser Zeit immer noch sehr aktuellen Themas unterzubringen, die Überdimensionalität und die Dominanz der Figur, untermauern diese Annahme. Allerdings weist die Figur weniger Bezug zum Georgsfresko auf als zum Arthurischen Wandbildzyklus in Mantua, der eine Unzahl von Rittern in allen erdenklichen Posen aufweist, was dafür spräche, das beide Fresken im gleichen Zeitraum entstanden sind. (Abb. 126)

Michele da Firenze, Erzengel Michael, Cappella Pellegrini (Abb.129)

Die Rüstung weist mehr allgemein auf eine Orientierung nach dem Rittermythos hin die zwar prinzipiell auch im Georgsfresko gegeben ist, ansonsten ist keine Ähnlichkeit mit dem Heiligen Georg (Abb. 127) zu erkennen. Viel stärker sind meines Erachtens die Parallelen zum Erzengel Michael in San Fermo (Abb. 128), vor allem, was Anpassung der Figur an die räumliche Gegebenheit der Nische betrifft. Auch hier kleiden die Flügel des Engels die Nische vollständig aus.

Fiocco stellt einen Einfluss Pisanellos auf Michele da Firenze vor allem bei der knienden Stifterfigur fest, geht aber nicht näher darauf ein.<sup>267</sup> Auch Biermann äußert sich ähnlich allgemein, indem er, die Tafeln der Cappella Pellegrini Nanni di Bartolo zuschreibend, den „...diskret... behandelten Affekt...“ lobend erwähnt, den der Bildhauer bei Pisanello erlernt

---

<sup>265</sup> Johannes, Kap. 13,1 – 17,26

<sup>266</sup> Degenhart 1941, S.44.

<sup>267</sup> Fiocco 1932, S. 556.

hätte.<sup>268</sup> In der Weise könnte man noch die Detailgenauigkeit und den Variationsreichtum der Kleidung, insbesondere der Kopfbedeckungen und der Physiognomien, die besonders in der Tafel der Dornenkrönung (**Abb. 58, 59**) und der Jesus vor Pilatus (**Abb. 53, 54**) auffallen, hinzufügen, indem man sie Pisanellos Kostüm- und Kopfstudien gegenüberstellt, wobei sich allerdings keine signifikante Übereinstimmung feststellen ließ.

Nach diesen Betrachtungen stellt sich die Frage, ob die genannten Parallelen ausreichende Indizien für die gleichzeitige Tätigkeit von Michele und Pisanello an, bzw. in der Cappella Pellegrini sind. Letztendlich kann man sagen, dass über die Arbeit Micheles einerseits keine eindeutige Verbindung zum Georgsfresko herstellbar ist, andererseits dessen Datierung in die dreißiger Jahre dadurch nicht zwangsläufig in Frage gestellt wird.

---

<sup>268</sup> Biermann 1904, S. 151.

## XI. SCHLUSSBETRACHTUNG

Erst am Ende dieser Arbeit und nach der ausführlichen Beschäftigung mit den Terrakottatafeln des Michele da Firenze erhob sich für mich eine Frage, die vielleicht eher am Anfang der Arbeit zu erwarten gewesen wäre: woher kam die Idee dieser Art der Ausstattung? Zwei Vorbilder mögen dabei eine Rolle gespielt haben. Einerseits - mehr von Seiten des Auftraggebers - *das* Vorbild für viele, zumeist in Freskotechnik gemalte, christologische Bilderzyklen im sakralen Bereich, das sich in geographischer Nähe zu Verona befindet, nämlich Giotto's Ausstattung der Cappella Scrovegni in Padua. Andererseits, und hier kommt die Herkunft des Künstlers Michele da Firenze ins Spiel, Ghiberti's Bronzetafeln für seine erste Baptisteriumstüre, während deren Herstellung Michele Mitglied seiner Werkstatt war. Möglicherweise kam die Familie Pellegrini durch jenes Relief mit der Geburt Christi, das als Fensterumrahmung diente und Fiocco zur Identifizierung des Künstlers verhalf (Abb. 14, 15a ), mit seiner Kunst in Berührung und führte dazu, dass dieser große Auftrag an ihn erging und dass hier in der ursprünglichen Fassung Malerei und Skulptur in dieser Form zusammenfanden.

Auf den Vergleich mit gemalten Bilderzyklen wurde in dieser Arbeit bewusst verzichtet. Das wäre vielleicht anders gewesen, wenn sich die originale Bemalung erhalten hätte. So aber standen die skulpturalen Aspekte in Zusammenhang mit der Erfassung der Person Michele da Firenzes im Vordergrund. Beinahe zwangsläufig führt die intensive Auseinandersetzung mit Kunstwerk und Künstler dazu, sich auch ein Bild von dessen Persönlichkeit zu machen. Noch einmal muss die gelegentlich naive, erfrischend natürliche, zutiefst menschliche Darstellungsweise betont werden und der außerordentliche Detailreichtum, bei dem hinter jeder Kleinigkeit ein Sinn stand, den es zu erforschen galt.

Und auch hier offenbart sich die Geisteshaltung zwischen Mittelalter und Renaissance, zwischen mittelalterlicher Glaubensauffassung und neuzeitlicher Realitätsnähe.

Auch wenn das Werk Micheles nicht zu den ganz großen seiner Zeit zählt, ist es als Dokument dieser Übergangszeit in Ausführung und Material einzigartig.

## BIBLIOGRAPHIE

Bellosi 1987/90

Luciano BELLOSI, La Rinascita della scultura in terracotta nel Quattrocento, in: Niccolò dell'Arca. Seminario di studi, Atti del Convegno di Bologna, 26-27 maggio 1987, Bologna 1990, S. 3-24.

Bellosi 1992

Luciano BELLOSI, The chronology of Pisanello's Mantuan frescoes, reconsidered in: The Burlington Magazine 134, 1992, p. 657-660.

Benesch 1964

Otto BENESCH, Meisterzeichnungen der Albertina. Europäische Schulen von der Gotik bis zum Klassizismus, Salzburg 1964.

Benz 1984

Richard BENZ, Die Legenda Aurea des Jacobus de Voragine. Aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Heidelberg 1984. S. 300- 306.

Berardi 2000

Paride BERARDI, Marsilio di Michele da Firnze: una congiuntura Pesaro-Castiglione Olona, Pesaro, 2000.

Die BIBEL, nach der Übersetzung Martin Luthers, Stuttgart 1985.

Biermann 1904

Georg BIERMANN, Verona, Leipzig 1904.

Birke 1991

Veronika BIRKE, Die italienischen Zeichnungen der Albertina. Zur Geschichte der Zeichnung in Italien, München 1991.

Bode 1887

Wilhelm BODE, Italienische Bildhauer der Renaissance: Studien zur Geschichte der italienischen Plastik und Malerei auf Grund der Bildwerke und Gemälde in den Königlichen Museen zu Berlin, Berlin 1887.

Boskovits 1973

Miklòs BOSKOVITS, Pittura umbra e marchigiana fra Medioevo e Rinascimento: studi nella Galleria Nazionale di Perugia, Firenze 1973.

Cipolla 1914

Carlo CIPOLLA, Ricerche storiche intorno alla chiesa di Santa Anastasia in Verona. In: L'Arte, 17. 1914, S. 91-106, 181-197, 396-414, Milano 1914.

Degenhart 1941

Bernhard DEGENHART, Antonio Pisanello, Wien, 1941.

Degenhart/Schmitt 1968

Bernhard DEGENHART und Annegrit SCHMITT, Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450, Berlin 1968.

Degenhart/Schmitt 2004

Bernhard DEGENHART und Annegrit SCHMITT, Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450, Teil III, Verona, Pisanello und seine Werkstatt, München 2004.

DICTIONARY OF ART, Jane Turner (Hg.), Willard, Ohio 1996.

Eberhart 1996

Hans Joachim EBERHART, Lebensdaten Pisanellos, in: Pisanello und Bono da Ferrara, Bernhard Degenhart (1. Autor), München 1996, S. 268-273.

Fabriczy 1909

Cornelius von FABRICZY, Kritisches Verzeichnis toskanischer Holz- und Tonstatuen bis zum Beginn des Cinquecento, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen XXX, Beiheft, Berlin 1909, S. 1-88.

Fiocco 1932

Giuseppe FIOCCO, Michele da Firenze, Dedalo XII, 1932, S. 542-562.

Fiocco 1953

Giuseppe FIOCCO, Un altare di Michele da Firenze, in: Rivista d'arte, 27. 1951/52=3.Ser. 2, S. 145-151.

Galli 1992

Aldo GALLI, Michele da Firenze: i problemi dell'attività giovanile, in: Prospettiva, 68.1992 (1993), S. 13-29.

Galli 1998

Aldo GALLI, Auf den Spuren Ghibertis, in: Künstlerwerkstätten der Renaissance, Roberto Cassanelli (Hg.), deutsche Ausgabe, Zürich und Düsseldorf 1998, S. 87-108.

Gentilini 1990

Giancarlo GENTILINI: Michele di Niccolò Dini, detto Michele dello Scalcagna o Michele da Firenze, in: Da Biduino ad Algardi. Pittura e scultura a confronto, Turin 1990, S. 24-37.

Ghiberti, Übers. Schlosser 1920

Lorenzo GHIBERTI, Commentarii. Denkwürdigkeiten des florentinischen Bildhauers Lorenzo Ghiberti zum ersten Mal ins Deutsche übertragen von Julius Schlosser, Berlin 1920.

Giardini 2000

Caterina GIARDINI, Santa Anastasia, stori e guida della chiesa di Sant'Anastasia in Verona, Verona 2000.

Guasti 1857

Cesare GUASTI, La cupola di Santa Maria del Fiore: illustrata con i documenti dell'Archivio dell'Opera Secolare; saggio di una compiuta illustrazione dell'Opera Secolare e del Tempio di Santa Maria del Fiore / per cura di Cesare Guasti, Firenze, 1857.

Jenni 1976

Ulrike JENNI, Das Skizzenbuch der internationalen Gotik in den Uffizien. Der Übergang vom Musterbuch zum Skizzenbuch, Wien 1976.

Jöckle 2003

Clemens JÖCKLE, Das große Heiligenlexikon, Köln 2003.

Jungnitz 1886

Joseph JUNGNITZ, Legende der Heiligen für Schule und Haus, Breslau 1886.

Krautheimer 1956

Richard KRAUTHEIMER, Lorenzo Ghiberti, Princeton 1982.

Der KUNSTBROCKHAUS in 10 Bänden, Zürich 1987.

Lanzi 2003

Fernando LANZI, Das Buch der Heiligen. Kunst, Symbole und Geschichte, Stuttgart 2003.

Dtv LEXIKON DER KUNST, Harald Olbrich u. a. (Hg.), Neubearbeitung München 1996.

Marton 1991

Paolo MARTON, Verona, Text von Klaus Zimmermanns, München 1991.

Melchers 1965

Erna MELCHERS, Das Jahr der Heiligen. Geschichte und Legende, unter Mitarbeit von Hans Melchers, München 1965.

Moench 1996

Esther MOENCH, Verona: gli anni venti del Quattrocento, in: Paola Marini (Hg.), Pisanello, Mailand 1996.

Oberhuber 1975

Konrad OBERHUBER, Lorenzo Ghiberti. Fünf Figurenstudien zur Geißelung Christi, in: Walter Koschatzky/ Konrad Oberhuber/ Eckehart Knab, Italienische Zeichnungen der Renaissance zum 500. Geburtsjahr Michelangelos, Wien 1975, S.18 f.

Paccagnini 1972

Giovanni PACCAGNINI, Pisanello e il ciclo cavalleresco di Mantova, Mailand 1972.

Penny 1995

Nicholas PENNY, Geschichte der Skulptur. Material, Werkzeug, Technik, Leipzig 1955/1995.

Perrig 1987

Alexander PERRIG, Lorenzo Ghiberti – Die Paradiesestür. Warum ein Künstler den Rahmen sprengt, Frankfurt am Main 1987.

Righi 1979/80

Lidia RIGHI, Una Madonna di Michele da Firenze nel Modenese, in: "Musei Ferraresi, Bollettino Annuale", 9-10, 1979-80, S. 67-75.

Salmi 1915

Mario SALMI, La Madonna delle lacrime di Arezzo, in: Rassegna d'Arte, XV, Milano 1915, S. 263-264.

Schmitt 1996

Annegrit SCHMITT, Höfische Werke Pisanellos, in: Pisanello und Bono da Ferrara, Bernhard Degenhart (1. Autor), München 1996, S. 195-228.

Schottmüller 1913

Frieda SCHOTTMÜLLER, Bildwerke des Kaiser-Friedrich Museums: die Italienischen und Spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barock. I. Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Wachs, Berlin-Leipzig 1913.

Schubring 1919

Paul SCHUBRING, Die italienische Plastik des Quattrocento, Berlin 1919.

Seymour 1966

Charles SEYMOUR, Sculpture in Italy 1400 – 1500, in: The Pelican History of Art, Nikolaus Pevsner (Hg.), Harmondsworth, Middlesex 1966.

Syson and Gordon 2001

Luke SYSON and Dillian GORDON, Pisanello, painter to the Renaissance court, London 2001.

Vasari 1974

Giorgio VASARI, Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten, Übersetzung aus dem Italienischen von Trude Fein, Zürich 1974.

Venturi 1908

Adolfo VENTURI, Storia dell'Arte VI, Milano 1908.

Wessel-Guerra 1967

Sabina WESSEL-GUERRA, Verona, Innsbruck 1967.

Ybl 1930

Ervin YBL, Toscana szobrászata a quattrocentóban, Budapest 1930.

## ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abb. 1: Blick auf die Capella Pellegrini in eingerüstetem Zustand.
- Abb. 2: Die Kirche Sant' Anastasia vom Etschufer aus.
- Abb. 3: Einblick in das Mittelschiff.
- Abb. 4: Westfassade und Portal.
- Abb. 5: Einblick in die Capella Pellegrini.
- Abb. 6: Einblick linke Wand.
- Abb. 7: Einblick rechte Wand.
- Abb. 8: Capella Pellegrini, Schematische Darstellung der Tafeln der linken Wand.
- Abb. 9: Capella Pellegrini, Schematische Darstellung der Tafeln der rechten Wand.
- Abb. 10: Michele da Firenze, Geburt Christi.
- Abb. 11: Arnolfo di Cambio, Madonna Nativita.
- Abb. 12, 13: Vergleich Anbetung der Könige, Lorenzo Ghiberti, 1. Baptisteriumstür Florenz (li) und Michele da Firenze, Capella Pellegrini, Verona (re).
- Abb. 14: Michele da Firenze, Fensterumrahmung, ehem. Istituto di buon franciulli, Verona.
- Abb. 15a: Detail von Abb. 14.
- Abb. 15b: Lorenzo Ghiberti, Geburt Christi, 1. Baptisteriumstüre, Florenz.
- Abb. 16: Michele da Firenze, Madonna mit Kind, bemalt, Bargello Florenz.
- Abb. 17: Michele da Firenze, Madonna mit Kind, Bargello Florenz.
- Abb. 18: Michele da Firenze, Grabmal des Francesco Rosselli, San Francesco, Arezzo.
- Abb. 19: Michele da Firenze, Madonna delle lacrime, Santissima Annunziata, Arezzo.
- Abb. 20: Michele da Firenze, Madonna mit Kind, Loggia der Westfassade, Ferrara, Dom.
- Abb. 21: Michele da Firenze, Altare delle statuine, Modena, Dom.
- Abb. 22: Michele da Firenze, Altar aus Raccano, Pinacoteca del' Academia dei Concordi, Rovigo.
- Abb. 23: Detail aus Abb. 22.
- Abb. 24: Michele da Firenze, Geburt Christi, Capella Pellegrini.
- Abb. 25 – 27: Details aus der Tafel der Geburt Christi (Abb. 24).
- Abb. 28: Michele da Firenze, Anbetung der Könige, Capella Pellegrini.
- Abb. 29: Detail aus Abb. 28.
- Abb. 30: Lorenzo Ghiberti, Anbetung der Könige, erste Baptisteriumstüre.
- Abb. 31: Gentile da Fabriano, Anbetung der Könige (1423), Galleria degli Uffizi, Florenz.
- Abb. 32: Stefano di Verona, Anbetung der Könige (1435), Mailand, Brera.
- Abb. 33: Stundenbuch des Duc de Berry (Anfang 15. Jh.), Anbetung der Könige, Chantilly.

Abb. 34: Michele da Firenze, Taufe Christi, Cappella Pellegrini.  
Abb. 35: Michele da Firenze, Einzug in Jerusalem, Cappella Pellegrini.  
Abb. 36: Michele da Firenze, Letztes Abendmahl, Cappella Pellegrini.  
Abb. 37,38: Details aus Abb. 36.  
Abb. 39: Michele da Firenze, Fußwaschung, Cappella Pellegrini.  
Abb. 40,42: Details aus Abb. 39.  
Abb. 41: Mailänder „Stadttorsarkophag“, Sant’Ambrogio.  
Abb. 43: Michele da Firenze, Sogenannte „Predigt Jesu“, Cappella Pellegrini.  
Abb. 44-47 : Details aus Abb. 43.  
Abb. 48: Michele da Firenze, Jesus in Gethsemane, Cappella Pellegrini.  
Abb. 49, 50 : Details aus Abb. 48.  
Abb. 51: Michele da Firenze, Gefangennahme Jesu, Cappella Pellegrini.  
Abb. 52: Detto, Detail aus SW Foto 1909.  
Abb. 53, 54: Michele da Firenze, Jesus vor Pilatus, Cappella Pellegrini.  
Abb. 55, 56: Details aus Abb. 53/54.  
Abb. 57: Michele da Firenze, Geißelung Christi, Cappella Pellegrini.  
Abb. 58, 59: Michele da Firenze, Dornenkrönung, Cappella Pellegrini.  
Abb. 60-62: Details aus Abb. 58/59.  
Abb. 63, 64: Michele da Firenze, Kreuztragung, Cappella Pellegrini.  
Abb. 65: Michele da Firenze, Kreuzigung, Cappella Pellegrini.  
Abb. 66-68: Details aus Abb. 65.  
Abb. 69: Michele da Firenze, Kreuzabnahme, Cappella Pellegrini.  
Abb. 70: Detail aus Abb. 69.  
Abb. 71: Detto, von SW Foto 1909.  
Abb. 72: Michele da Firenze, Grablegung, Cappella Pellegrini.  
Abb. 73: Detto, SW Foto 1909.  
Abb. 74: Michele da Firenze, Auferstehung, Cappella Pellegrini.  
Abb. 75, 76: Details aus Abb. 74.  
Abb. 77: Michele da Firenze, Johannes der Täufer, Cappella Pellegrini.  
Abb. 78: Detail aus Abb. 77.  
Abb. 79: Michele da Firenze, Erzengel Michael , Cappella Pellegrini, SW Foto 1909.  
Abb. 80, 81: Michele da Firenze, Erzengel Michael , Cappella Pellegrini, Details.  
Abb. 82: Michele da Firenze, Hl. Leonhard, Capella Pellegrini

- Abb. 83, 84: Michele da Firenze, der Stifter Andrea (Giovanni?) Pellegrini, Cappella Pellegrini.
- Abb. 85: Michele da Firenze, Hl. Dominikus, Cappella Pellegrini.
- Abb. 86: Michele da Firenze, Dominikaner? Cappella Pellegrini.
- Abb. 87: Detail aus Abb. 86.
- Abb. 88: Michele da Firenze, zwei männliche Büsten, Cappella Pellegrini.
- Abb. 89: Medaillons mit Heiligen, Fresko, linke Wand, Cappella Pellegrini.
- Abb. 90: Michele da Firenze, Terrakottatafel mit Männerbüsten, rechte Wand, Capella Pellegrini.
- Abb. 91, 92: Michele da Firenze: Kreuzigungstafel und Detail, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna, Arezzo.
- Abb. 93: Niccolò dell' Arca, Wehklage, Santa Maria della Vita, Bologna.
- Abb. 94: Bartolo di Fredi ?, Musterbuchblatt, Bayonne, Musée Bonnat, Inv. Nr. 116.  
Beispiel für eine spiegelverkehrte Wiedergabe eines Motivs.
- Abb. 95: Flötenspielender Hirte, Detail der Tafel der Geburt Christi, Michele da Firenze, Capella Pellegrini.
- Abb. 96: Flötenspielender Hirte, Detail aus dem Skizzenblatt der Uffizien, Inv. 2268 F verso, gespiegelt.
- Abb. 97: Gesamtansicht des Skizzenblatts der Uffizien, Inv. 2268 F verso.
- Abb. 98: Gesamtansicht des Skizzenblatts der Uffizien, Inv. 2270 F recto.
- Abb. 99: Detail aus dem Skizzenblatt der Uffizien, Inv. 2270 recto, gespiegelt.
- Abb. 100, 101: Details aus der Tafel des Erzengels Michael, Michele da Firenze, Cappella Pellegrini.
- Abb. 102: Gesamtansicht des Skizzenblatts der Uffizien, Inv. 2271 verso.
- Abb. 103: Detail aus Abb. 102.
- Abb. 104: Schlafender Soldat, Detail aus der Tafel der Auferstehung Christi, Michele da Firenze, Capella Pellegrini.
- Abb. 105: Schlafender Soldat, Detail aus dem Brenzoni-Grabmal, Nanni di Bartolo, San Fermo, Verona.
- Abb. 106 – 108: Vergleich des bösen Schächers, Kreuzigungstafel der Cappella Pellegrini, Skizzenblatt der Uffizien Inv. 2280 recto, Kreuzigungstafel aus Arezzo.
- Abb. 109 – 111: Vergleich des guten Schächers, Kreuzigungstafel der Cappella Pellegrini, Skizzenblatt der Uffizien Inv. 2280 recto, Kreuzigungstafel aus Arezzo.

- Abb. 112: Gesamtansicht des Skizzenblatts der Uffizien Inv. 2280 recto.
- Abb. 113: Stefano da Verona, Geißelung Christi, Albertina, Wien.
- Abb. 114: Lorenzo Ghiberti (?), Studie für eine Geißelung, Wien, Albertina.
- Abb. 115: Lorenzo Ghiberti, Geißelung Christi, 1416 – 1419(?), Bronzerelief der Nordtüre des Baptisteriums, Florenz.
- Abb. 116: wie Abb. 114 mit Spiegelung.
- Abb. 117: Lorenzo Ghiberti, Johannes vor Herodes, Relief am Taufbrunnen von Siena, 1417-1427.
- Abb. 118: Abb. 117 gespiegelt.
- Abb. 119: Michele da Firenze, Gefangennahme Christi, Cappella Pellegrini.
- Abb. 120: Lorenzo Ghiberti, Taufe Christi, Taufbrunnen, Siena, 1417-1427.
- Abb. 121: Michele da Firenze, Taufe Christi, Cappella Pellegrini.
- Abb. 122: Pisanello, Nachzeichnung eines antiken Kopfes, Inv. 2315, Louvre, Paris.
- Abb. 123: Apostelkopf aus der Tafel „Predigt Jesu“, Michele da Firenze, Capella Pellegrini.
- Abb. 124: Apostelkopf aus der Tafel der Gefangennahme Christi, Michele da Firenze, Capella Pellegrini.
- Abb. 125: Ritter aus der Tafel der Kreuztragung, Michele da Firenze, Capella Pellegrini.
- Abb. 126: Pisanello, Medaille des Filippo Maria Visconti (Rückseite), Bargello, Florenz.
- Abb. 127: Ausschnitt der Sinopie an der Ostwand der Sala del Pisanello, Mantua, Palazzo Ducale.
- Abb. 128: Pisanello, Hl. Georg, Capella Pellegrini, Sant' Anastasia, Verona.
- Abb. 129: Pisanello, Erzengel Michael, Brenzoni Grabmal, San Fermo, Verona.
- Abb. 130: Michele da Firenze, Erzengel Michael, Capella Pellegrini.

## ABBILDUNGSNACHWEIS:

Abb. 1, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 19, 23, 24, 25-29, 34-40, 42-51, 53-70, 72, 74-78, 80-90, 91-93, 100, 101, 104, 106, 109, 119, 121, 123, 124, 125: Privatfotos 2007/08.

Abb. 2, 3, 128, 129: Kunst und Geschichte -Verona, Firenze 2003, S. 66, S. 73, S. 75 und 146 (Ausschnitte)

Abb. 14, 15a: Giuseppe Fiocco, Michele da Firenze, Dedalo XII, 1932, S. 549, (Det. S. 550).

Abb. 16: Künstlerwerkstätten der Renaissance, Roberto Cassanelli (Hg.), deutsche Ausgabe, Zürich und Düsseldorf 1998, Farbtafel 41.

Abb. 18: Foto aus dem Archiv des Konvents des Hl. Franziskus – Arezzo, in: Besichtigung der Basilika des Heiligen Franziskus in Arezzo (Kirchenführer), Cortona 2004, S. 48.

Abb. 20: <http://web.unife.it/convegni/8thadosymposium/immagini/Locat/duomo-ferrara-particolare.jpg>, Ausschnitt.

Abb. 21: Il Duomo di Modena, a cura di Gianfranco Malafarina, fotografie di Ghogo Roli, Modena 2003, S. 70.

Abb. 22: Postkarte, Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi.

Abb. 12, 15b, 30, 115: Antonio Paolucci, Die Bronzetüren des Baptisteriums in Florenz, München 1997, S. 121, 122, 134.

Abb. 31: Rolf Tomann (Hg.), Die Kunst der italienischen Renaissance, Köln 1994, S. 239.

Abb. 32: Bernhard Degenhart (1. Autor), Pisanello und Bono da Ferrara, München 1996, S. 14.

Abb. 33: Lilian Schacherl, Luxus des Lebens. Die >Très Riches Heures< des Herzogs von Berry, München 1997, S. 93.

Abb. 41: Reiner Sörries, Auxentius und Ambrosius. Ein Beitrag zur frühchristlichen Kunst Mailands zwischen Häresie und Rechtgläubigkeit, Dettelbach 1996, S. 11.

Abb. 52, 71, 73, 79, 130: Biadego, Verona, in: Italia artistica Nr. 45, Bergamo 1909, S. 64, 65, 66, 67, 68.

Abb. 94: Degenhart/Schmitt 1968, Corpus I, Kat. 53, Abb. 85.

Abb. 96, 97, 98, 99, 102, 103, 107, 110, 112: Ulrike Jenni, Das Skizzenbuch der internationalen Gotik in den Uffizien. Der Übergang vom Musterbuch zum Skizzenbuch, Wien 1976, Tafel 5, 6, 11, 26.

Abb. 105: Kunst und Geschichte - Verona, Firenze 2003, S. 146 (Ausschnitt).

Abb. 113: Europäische Kunst um 1400, Ausstellungskatalog, Kunsthistorisches Museum, Wien 1962, Abb. 109.

Abb. 114, 116: Europäische Kunst um 1400, Ausstellungskatalog, Kunsthistorisches Museum, Wien 1962, Abb. 109.

Abb. 117, 120: Ludwig Goldscheider, Ghiberti, London 1949, Tafel 107, 108.

Abb. 122, 126: Bernhard Degenhart, Pisanello, Wien 1941, Abb. 66, 105.

Abb. 127: Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt, Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450, Teil III, Verona, Pisanello und seine Werkstatt, München 2004, Text S.9.

## ZUSAMMENFASSUNG

Die Kirche Sant'Anastasia in Verona ist eine der bedeutendsten der Stadt, ihre reiche Innenausstattung ist von außerordentlicher künstlerischer Bedeutung. Eine Besonderheit bietet die Dekoration der Cappella Pellegrini, die sich rechts neben der Hauptkapelle befindet und deren Wände mit 24 Terrakotta-Reliefs bedeckt sind, die allerdings in der kunsthistorischen Forschung noch nie einer genaueren, vollständigen Beschreibung und Analyse unterzogen worden sind.

Die Pellegrinis, Stifter dieses Kunstwerks, nahmen als Verwalter der Scaliger schon eine wichtige Stellung ein, waren aber auch noch unter der venezianischen Herrschaft eine der bedeutendsten Familien Veronas. Die nach ihnen benannte Kapelle diente als Grablege der Familienoberhäupter.

Der Künstler wurde als „Michele da Firenze“ identifiziert, der in der Werkstatt Lorenzo Ghibertis während der Arbeiten an seiner ersten Baptisteriumstüre mitwirkte. Es wird angenommen, dass er später einen eigenen Werkstattbetrieb leitete, aus dem zahlreiche Kunstgegenstände aus Terrakotta hervorgingen, ein Material, das in den ersten Jahrzehnten des Quattrocento einen rasanten Aufschwung erlebte und auf das er offensichtlich spezialisiert war. Die Reliefs in der Cappella Pellegrini werden auf Grund von Hinweisen in erhaltenen Dokumenten in die Jahre 1433-38 datiert. Es sind siebzehn Szenen aus dem Leben, der Passion und dem Sterben Christi, fünf Heiligenfiguren, der Stifter und zwei männliche Büsten in Lorbeerkränzen dargestellt. Die Tafeln haben unterschiedliche Formate, die größten unter ihnen haben ein Ausmaß von 2,65m x 2,15m.

Die vorliegende Arbeit besteht zu einem großen Teil aus der Beschreibung der Tafeln im einzelnen, wobei auf die sehr detailreiche, bibelgetreue Wiedergabe der Szenen besonderes Augenmerk gelegt wurde. Sehr hilfreich war der Umstand, dass die Kapelle zum Zeitpunkt meiner Recherchen gerade restauriert wurde und dadurch die Möglichkeit bestand, auch die oberen Tafeln bis in den Bereich der Lünetten der Seitenwände in 10-12 Metern Höhe zu betrachten und zu fotografieren.

Auch auf die Stellung des Künstlers zwischen Spätgotik und Frührenaissance, seine Nähe zum Stil der internationalen Gotik und auf den Einfluss, den die Kunst Ghibertis auf ihn ausübte, wird mehrfach eingegangen. In diesem Zusammenhang werden einige der ihm zugeschriebenen Werke vorgestellt, stilistische Eigenheiten hervorgehoben und grundsätzliche Fragen der Technik und des Werkstattbetriebs erörtert.

Der letzte Teil der Arbeit befasst sich mit der Bedeutung der Zeichnung als Verbreitungsmedium um 1400, speziell mit dem Auftreten des Wandels vom Musterbuchs zum Skizzenbuch, der neu

entstehenden Zeichnungsgattung der Studie und deren Funktion innerhalb des bildhauerischen Schaffensprozesses. Hierbei haben sich in mehreren Details höchst interessante Parallelen von Motiven in den Tafeln der Cappella Pellegrini zu Einzelheiten im Musterbuch der internationalen Gotik in den Uffizien ergeben, dessen Inhalte gleichermaßen Einflüsse der Kunst nördlich wie auch südlich der Alpen zeigt. Naturgemäß sind aber auch Anlehnungen an Werke Ghibertis festzustellen, insbesondere zur Szene der Geißelung Christi, zu der es überdies eine Verbindung durch eine ihm zugeschriebene Zeichnung gibt, die sich in der Albertina in Wien befindet.

Schließlich wird noch die Frage nach sichtbaren Hinweisen auf einen Einfluss Pisanellos gestellt, der, wie allgemein in der Forschung angenommen wird, gleichzeitig mit Michele da Firenze in der Kirche Sant'Anastasia an seinem Georgsfresko an der Stirnwand der Cappella Pellegrini tätig war.

## ABSTRACT

The church of Sant'Anastasia in Verona is one of the most important of the town, its interior equipment has an extraordinary importance. The Cappella Pellegrini located on the right side of the main chapel, offers with its 24 terracottareliefs, which cover the walls of it, a singular speciality. In the art-historical research these panels have never been described and analysed completely and exactly.

The Pellegrinis, donators of this work of art, have had an important position as administrators of the Scaligers, but also have been later one of the most distinguished families under the venetian governance. In the chapel named after them the heads of the family are entombed.

The artist was identified as "Michele da Firenze", who was member of the workshop of Lorenzo Ghiberti during the execution of the first door of the Florentine Baptisterium. Supposing that he later had an own workshop, many pieces of art in terracotta, a material, which he was specialized in and which was very popular in the first decades of the Quattrocento, were produced there. On the evidence of still existing documents the plates in the Cappella Pellegrini were dated on 1433-1438. Seventeen scenes of the life, the passion and the death of Christ, five figures of Saints, the figure of the donator and two male busts in laurel wreaths are depicted. The panels have different sizes, the biggest of them have a dimension of 2,65m x 2,15m.

The main part of the thesis presented here is composed of the detailed description of the reliefs, especially in the connection with the relevant passages of the bible and their faithful images. Very helpful was the fact, that the chapel was renovated at the point of time of my researche, because of the scaffolds I had the possibility to treat and to photograph also the panels at the top in a highness of 10-12 meters.

The artists position between late Gothic and early Renaissance period, his affinity to the international gothic style and the influence of Ghiberti are also subjects of the treatise. In this context some works of art attributed to him are introduced, stilistic characteristics are accentuated, fundamental questions of technic and workshop are treated.

The last part deals with the importance of drawings as a medium of spreading about 1400, especially with the appearance of the change from the pattern book to the scetch book, the arising study-drawing as a new genre of art and its function within the sculptural creating operation. Some very interesting motivly parallels between the plates in the Cappella Pellegrini and "The scetchbook of the international Gothic in the Uffizi" could be found, which equally shows influences of the art northern and southern of the alps. The existence of dependence to works of Ghiberti, which is no matter of surprise, is also demonstrated, especially in the scene of

the flagellation of Christ, to which moreover there exists a connection due to a drawing located in the Albertina in Vienna and attributed to Ghiberti.

Finally it is questioned, if Pisanello – how generally is supposed in the art-historical research– worked at the same time in Sant’Anastasia creating his “Saint Georges Fresco” and if there are any allusions in the art of Michele da Firenze, which confirm this hypothesis.

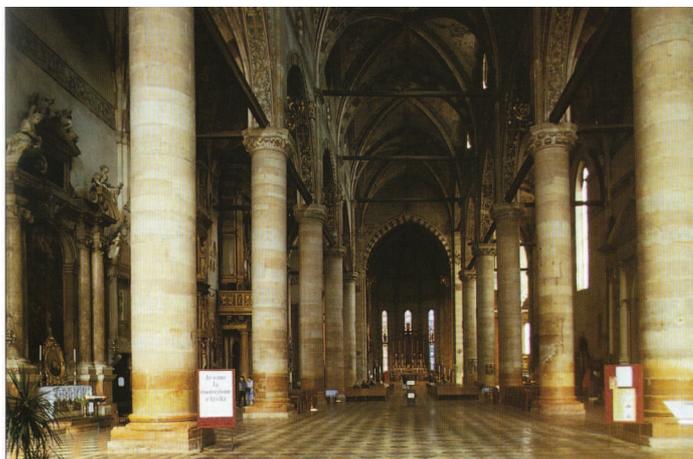
## ABBILDUNGEN



**Abbildung 1: Blick auf die Cappella Pellegrini in eingerüstetem Zustand.**



**Abbildung 2: Die Kirche Sant'Anastasia vom Etschufer aus.**



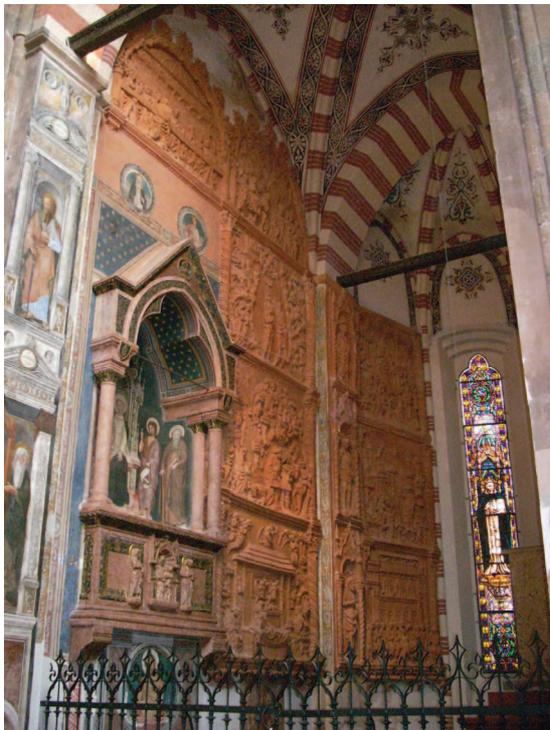
**Abbildung 3: Einblick in das Mittelschiff.**



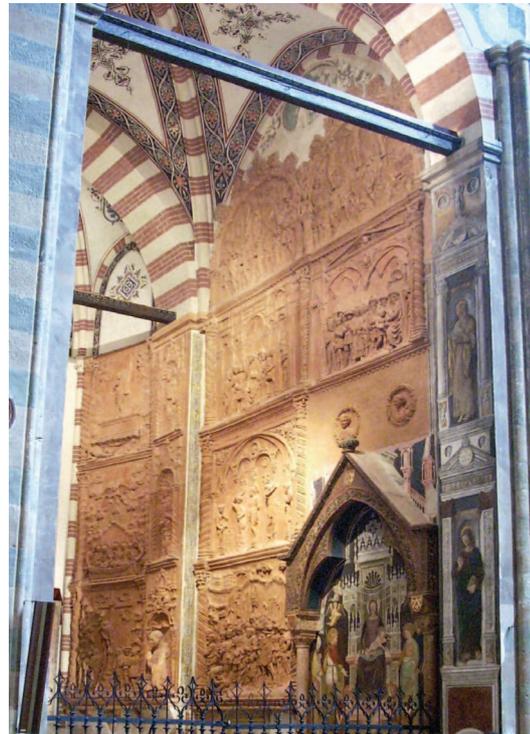
**Abbildung 4: Westfassade und Portal.**



**Abbildung 5: Einblick in die Capella Pellegrini.**



**Abbildung 6: Einblick linke Wand**



**Abbildung 7: Einblick rechte Wand**



Abbildung 8: Capella Pellegrini, Schematische Darstellung der Tafeln der linken Wand



Abbildung 9: Capella Pellegrini, Schematische Darstellung der Tafeln der rechten Wand



Abbildung 10: Michele da Firenze, Geburt Christi.



Abbildung 11: Arnolfo di Cambio, Madonna Nativita.



Abbildung 12 und 13: Vergleich Anbetung der Könige, Lorenzo Ghiberti, erste Baptisteriumstüre, Florenz (li) und Michele da Firenze, Cappella Pellegrini, Verona (re).

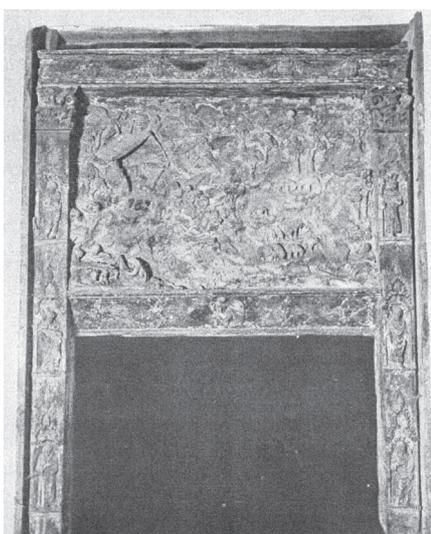


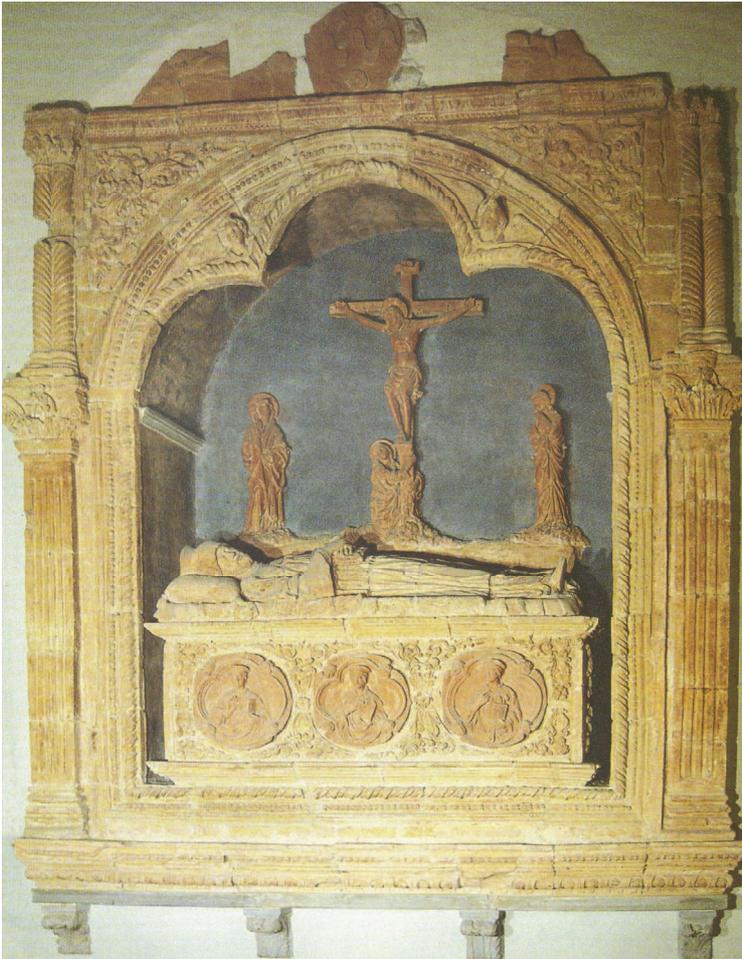
Abbildung 14: Michele da Firenze, ehem. Istituto di Buon Franciulli, Verona.

Abbildung 15a: Detail von Abb. 14. Abbildung 15b: Geburt Christi, Lorenzo Ghiberti, erste Baptisteriumstüre.

**Abbildung 16: Michele da Firenze, Madonna mit Kind,  
bemalt, Bargello, Florenz.**



**Abbildung17: Michele da Firenze, Madonna mit Kind,  
Bargello, Florenz.**



**Abbildung18: Michele da Firenze,  
Grabmal des Francesco Rosselli,  
San Francesco, Arezzo.**



**Abbildung 19: Michele da Firenze, Madonna delle  
Lacrime, Santissima Annunziata, Arezzo.**



**Abbildung 20: Michele da Firenze, Madonna  
mit Kind, Loggia der Westfassade, Ferrara, Dom.**



Abbildung 21: Michele da Firenze, Altare delle Statuine, Modena, Dom.



Abbildung 22: Michele da Firenze, Altare aus Raccano, Pinacoteca dell' Accademia dei Concordi, Rovigo.



Abbildung 23: Michele da Firenze, Altar aus Raccano, Pinacoteca dell' Accademia dei Concordi, Detail.



Abbildung 24: Michele da Firenze, Geburt Christi, Cappella Pellegrini.

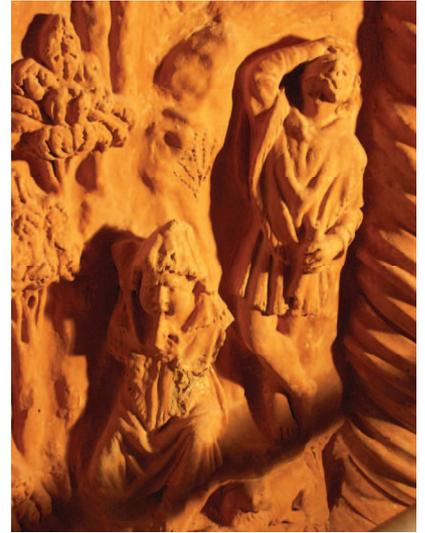
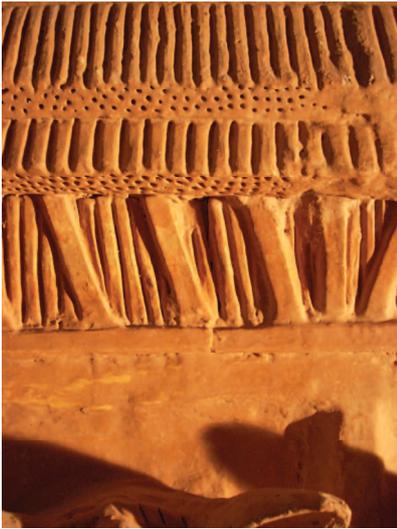


Abbildung 25,

Abbildung 26,

Abbildung 27:

Details aus der Tafel der Geburt Christi, Michele da Firenze, Cappella Pellegrini.



Abbildung 28: Michele da Firenze, Anbetung der Könige, Cappella Pellegrini.



Abbildung 29: Detail aus Abb. 28.



Abbildung 30: Lorenzo Ghiberti, Anbetung der Könige, erste Baptisteriumstüre.



Abbildung 31: Gentile da Fabriano, Anbetung der Könige (1423), Galleria degli Uffizi, Florenz.

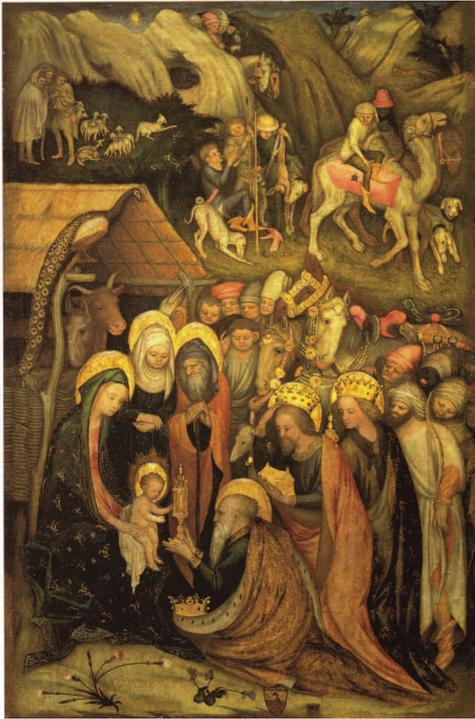


Abbildung 32: Stefano da Verona, Anbetung der Könige (1435), Mailand, Brera.



Abbildung 33: Stundenbuch des Duc de Berry (A. 15. Jh.), Anbetung der Könige, Chantilly.



Abbildung 34: Michele da Firenze, Taufe Christi, Cappella Pellegrini.



Abbildung 35: Michele da Firenze, Einzug in Jerusalem, Cappella Pellegrini.



Abbildung 36: Michele da Firenze, Letztes Abendmahl, Cappella Pellegrini.



Abbildung 37,  
Details aus der Tafel des letzten Abendmahls, Michele da Firenze, Cappella Pellegrini.



Abbildung 38:



Abbildung 39: Michele da Firenze, Fußwaschung, Cappella Pellegrini.



Abbildung 40: Fußwaschung, Detail.

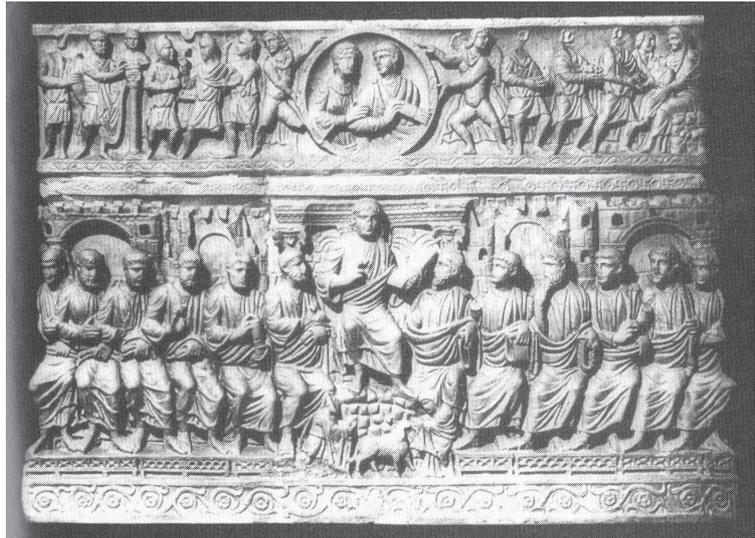


Abbildung 41: Mailänder „Stadttorsarkophag“, Sant’Ambrogio.

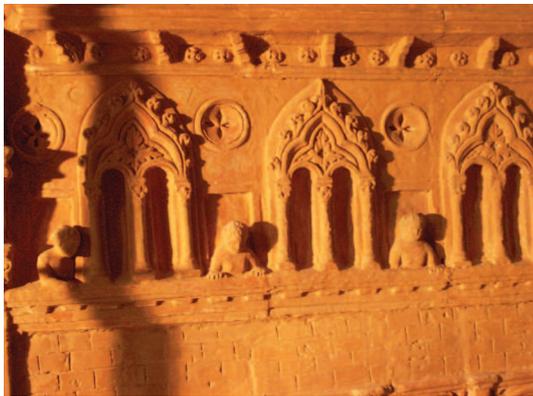


Abbildung 42: Fußwaschung, Detail.

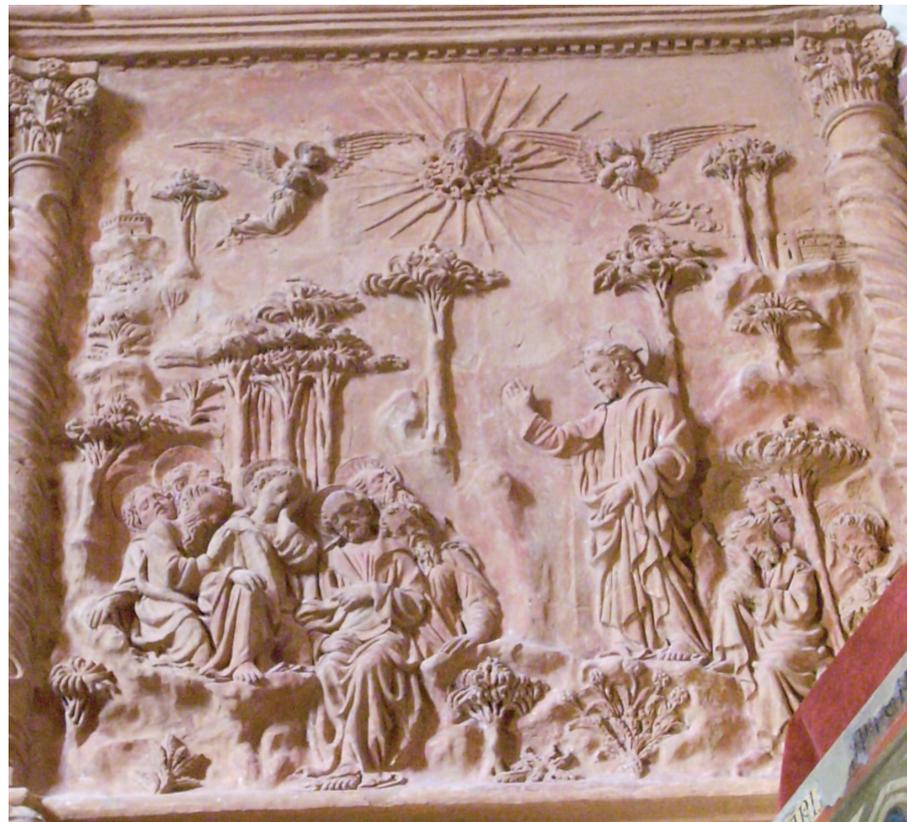


Abbildung 43, Michele da Firenze, Sogenannte „Predigt Jesu“, Cappella Pellegrini.



Abbildung 44,

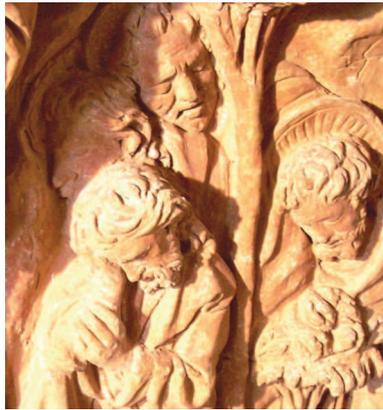


Abbildung 45,



Abbildung 46:

Details aus der Tafel der sogenannten „Predigt Jesu“.



Abbildung 47: „Predigt Jesu“, Detail.



Abbildung 48: Michele da Firenze, Jesus in Gethsemane, Cappella Pellegrini.



**Abbildung 49,**  
**Details aus der Tafel Jesus in Gethsemane.**



**Abbildung 50:**



**Abbildung 51: Michele da Firenze, Gefangennahme Jesu, Cappella Pellegrini.**



Abbildung 52: Gefangennahme, Detail, SW Foto 1909.



Abbildung 53: Michele da Firenze, Jesus vor Pilatus, Cappella Pellegrini.



**Abbildung 54: Michele da Firenze, Jesus vor Pilatus, Capella Pellegrini.**



**Abbildung 55: Jesus vor Pilatus, Detail.**



**Abbildung 56: Jesus vor Pilatus, Detail.**



Abbildung 57: Michele da Firenze, Geißelung Christi, Cappella Pellegrini.



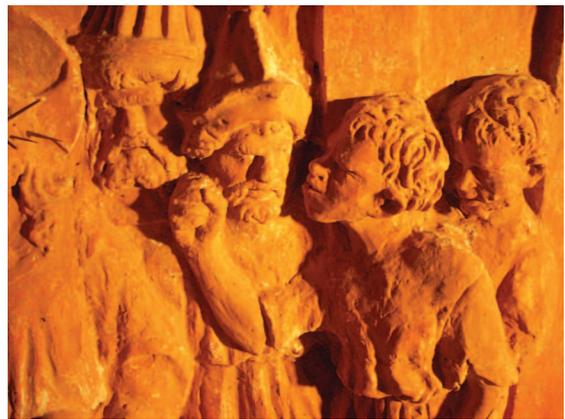
Abbildung 58: Michele da Firenze, Dornenkrönung, Cappella Pellegrini.



**Abbildung 59: Michele da Firenze, Dornenkrönung, Cappella Pellegrini.**



**Abbildung 60: Dornenkrönung, Detail**



**Abbildung 61: Dornenkrönung, Detail.**



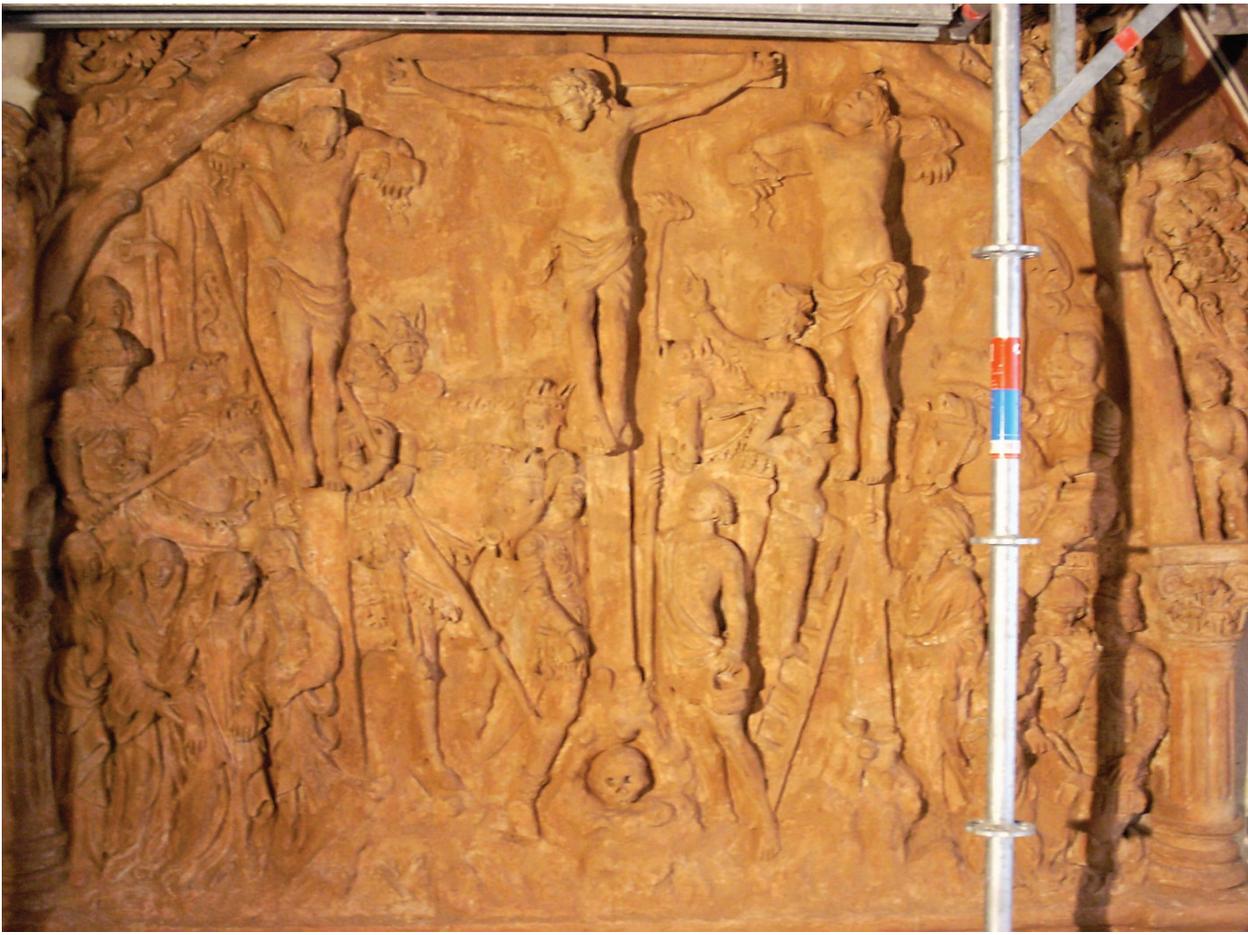
**Abbildung 62: Dornenkrönung, Detail**



Abbildung 63: Michele da Firenze, Kreuztragung, Cappella Pellegrini.



Abbildung 64: Michele da Firenze, Kreuztragung, Cappella Pellegrini.



**Abbildung 65: Michele da Firenze, Kreuzigung, Cappella Pellegrini.**



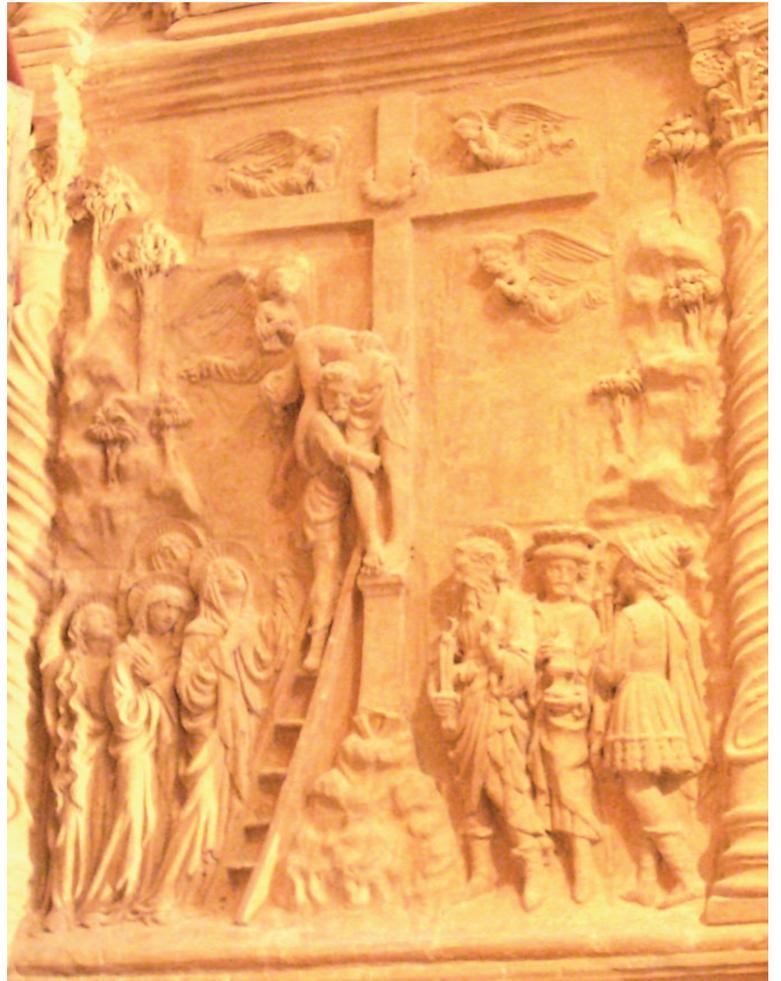
**Abbildung 66: Kreuzigung, Detail.**



**Abbildung 67: Kreuzigung, Detail.**



**Abbildung 68: Kreuzigung, Detail.**



**Abbildung 69: Michele da Firenze, Kreuzabnahme, Cappella Pellegrini.**



**Abbildung 70: Kreuzabnahme, Detail.**



**Abbildung 71: Kreuzabnahme, Detail, SW Foto 1909.**



**Abbildung 72 und 73: Michele da Firenze, Grablegung, Cappella Pellegrini.**



**Abbildung 74: Michele da Firenze, Auferstehung, Cappella Pellegrini.**



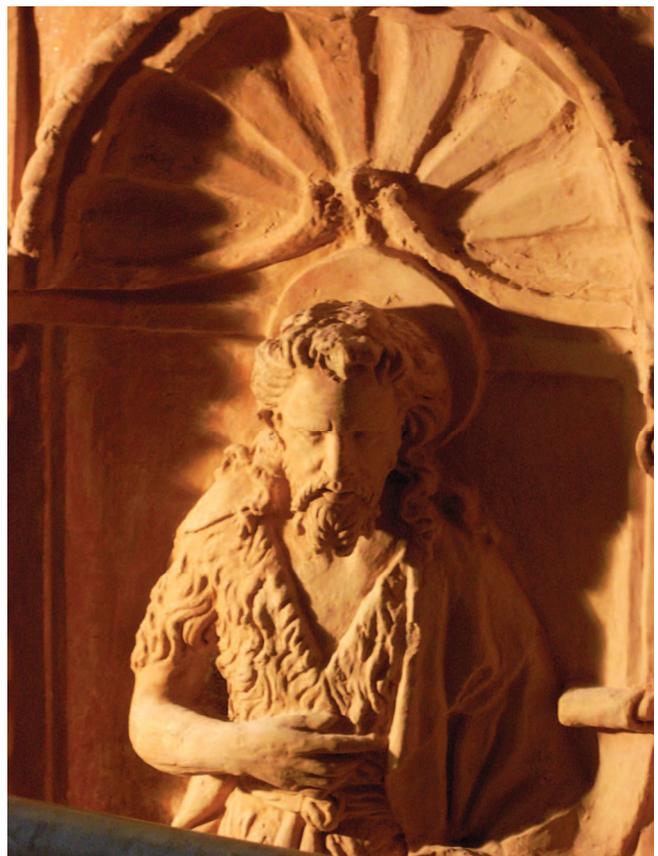
**Abbildung 75: Auferstehung, Detail.**



**Abbildung 76: Auferstehung, Detail.**



**Abbildung 77: Michele da Firenze,  
Johannes der Täufer, Cappella Pellegrini.**



**Abbildung 78: Johannes der Täufer, Detail.**

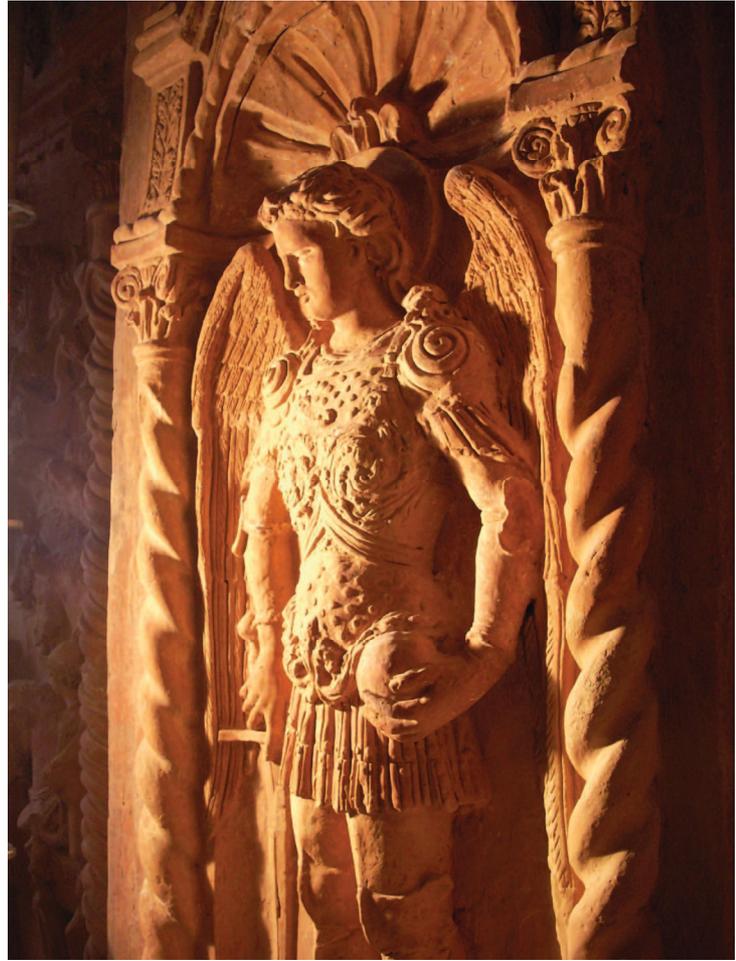
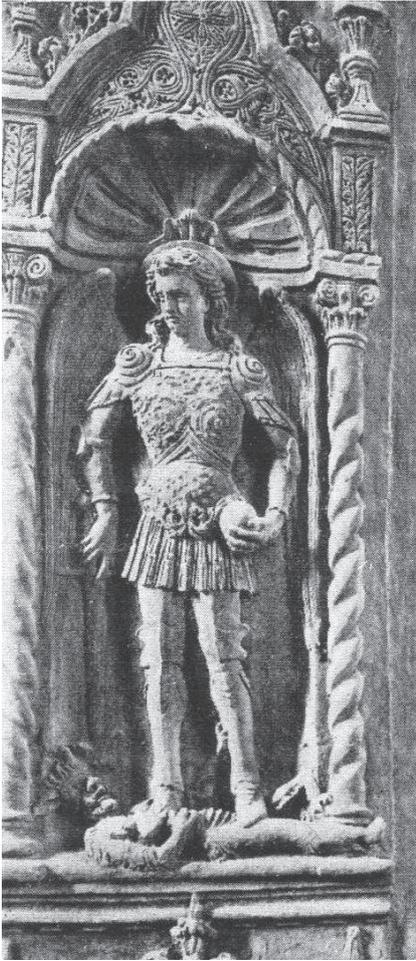


Abbildung 79 und 80: Michele da Firenze, Erzengel Michael , Cappella Pellegrini.



Abbildung 81: Erzengel Michael, Detail.



Abbildung 82: Michele da Firenze, Hl. Leonhard.

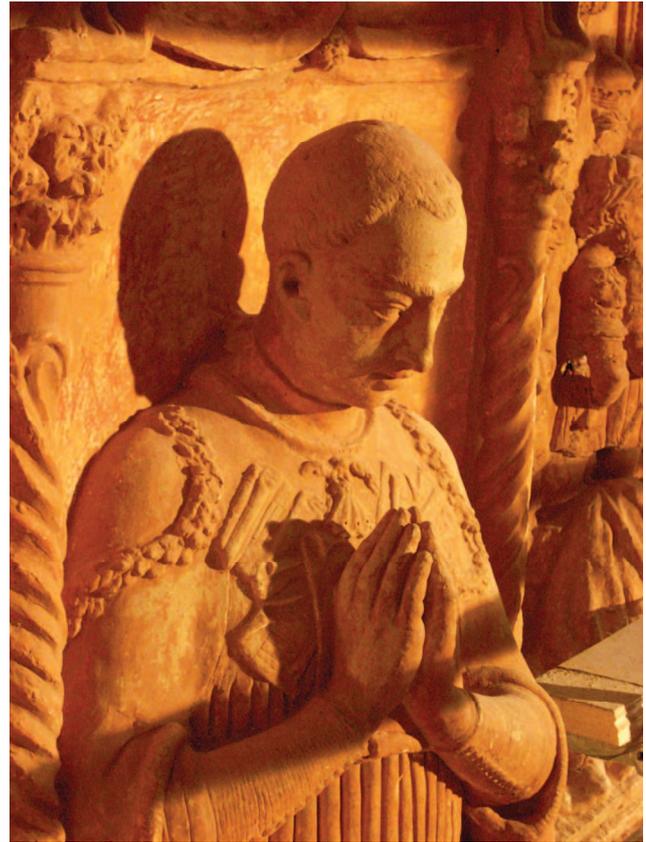


Abbildung 83 und 84: Michele da Firenze, der Stifter Andrea (Giovanni?) Pellegrini, Cappella Pellegrini.



Abbildung 85: Michele da Firenze, Hl. Dominikus, Cappella Pellegrini.

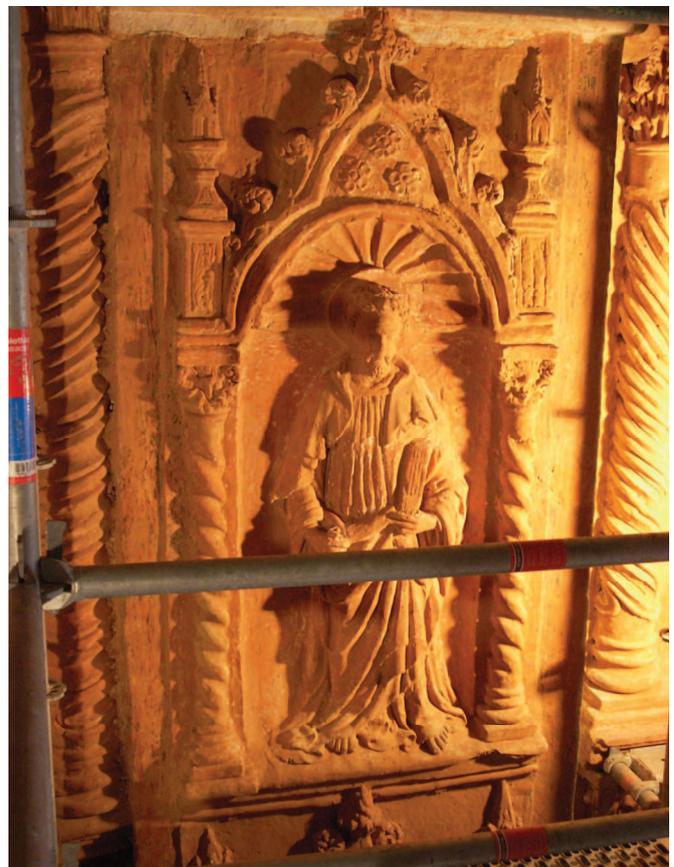


Abbildung 86: Michele da Firenze, Dominikaner ? Cappella Pellegrini.



Abbildung 87: Dominikaner ? Detail.



Abbildung 88: Michele da Firenze, zwei männliche Büsten, Cappella Pellegrini.



Abbildung 89: Medaillons mit Heiligen, Fresko, linke Wand, Cappella Pellegrini.



Abbildung 90: Terrakottatafel mit Männerbüsten, rechte Wand.



Abbildung 91, 92: Michele da Firenze: Kreuzigungstafel und Detail, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna, Arezzo.



Abbildung 93: Niccolò dell' Arca, Wehklage, Santa Maria della Vita, Bologna.



Abbildung 94: Bartolo di Fredi ?, Musterbuchblatt, Bayonne, Musée Bonnat, Inv. Nr. 116. Beispiel für eine spiegelverkehrte Wiedergabe eines Motivs.



Abbildung 95: Flötenspielender Hirte, Detail der Tafel der Geburt Christi, Michele da Firenze Capella Pellegrini.



Abbildung 96: Flötenspielender Hirte, Detail aus dem Skizzenblatt der Uffizien, Inv. 2268 F verso, gespiegelt.



**Abbildung 97: Gesamtansicht des Skizzenblatts der Uffizien, Inv. 2268 F verso.**



**Abbildung 98: Gesamtansicht des Skizzenblatts der Uffizien, Inv. 2270 F recto.**



**Abbildung 99: Detail, aus dem Skizzenblatt der Uffizien, Inv. 2270 recto, gespiegelt.**



**Abbildung 100,**



**Abbildung 101:**

**Details aus der Tafel des Erzengels Michael, Michele da Firenze, Cappella Pellegrini.**



**Abbildung 102: Gesamtansicht des Skizzenblatts der Uffizien, Inv. 2271 verso.**



**Abbildung 103: Detail aus Abb. 102**



**Abbildung 104: Schlafender Soldat, Detail aus der Tafel der Auferstehung Christi, Michel da Firenze, Cappella Pellegrini.**



**Abbildung 105: Schlafender Soldat, Detail aus dem Brenzoni Grabmal, Nanni di Bartolo, San Fermo, Verona.**



**Abbildung 106,**



**Abbildung 107,**



**Abbildung 108:**

**Vergleich des bösen Schächers, Kreuzigungstafel der Cappella Pellegrini, Skizzenblatt der Uffizien Inv. 2280 recto, Kreuzigungstafel aus Arezzo.**



Abbildung 109,



Abbildung 110,



Abbildung 111:

Vergleich des guten Schächers, Kreuzigungstafel der Cappella Pellegrini, Skizzenblatt der Uffizien Inv. 2280 recto, Kreuzigungstafel aus Arezzo.



Abbildung 112: Gesamtansicht des Skizzenblatts der Uffizien Inv. 2280 recto.



Abbildung 113: Stefano da Verona, Geißelung Christi, Albertina, Wien.



Abbildung 114: Lorenzo Ghiberti (?), Studie für eine Geißelung, 21,6 x 16,6 cm, Wien, Albertina.



Abbildung 115: Lorenzo Ghiberti, Geißelung Christi, 1416 – 1419 (?),  
Bronzerelief der Nordtüre des Baptisteriums, Florenz.



Abbildung 116: wie Abb. 114 mit Spiegelung.



Abbildung 117 und 118: Lorenzo Ghiberti, Johannes vor Herodes, Relief am Taufbrunnen von Siena, 1417-1427, und Spiegelung.



Abbildung 119: Michele da Firenze, Gefangennahme Christi, Cappella Pellegrini.



Abbildung 120: Lorenzo Ghiberti, Taufe Christi, Taufbrunnen, Siena, 1417-1427.



Abbildung 121: Michele da Firenze, Taufe Christi, Cappella Pellegrini.

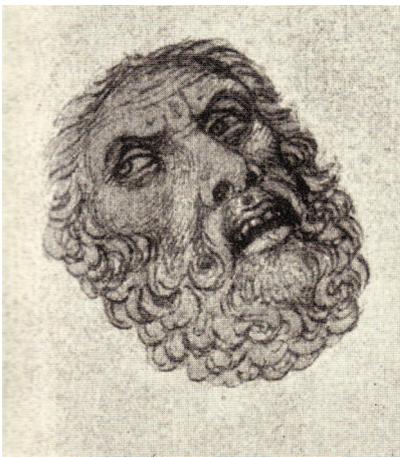


Abbildung 122,

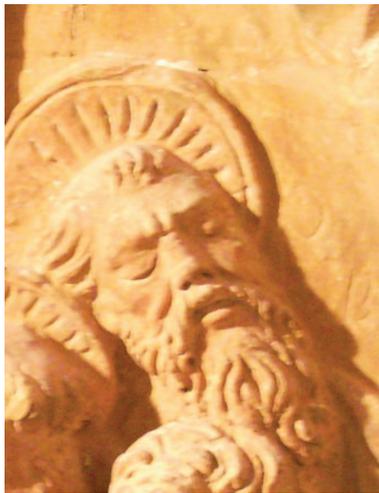


Abbildung 123,



Abbildung 124:

Vergleich Pisanello, Nachzeichnung eines antiken Kopfes (Louvre, Paris, Inv. 2315), Apostelkopf aus der Tafel „Predigt Jesu“ und der Tafel der Gefangennahme Christi, Michele da Firenze, Cappella Pellegrini.



**Abbildung 125: Ritter aus der Tafel der Kreuztragung, Michele da Firenze, Capella Pellegrini.**



**Abbildung 126: Pisanello, Medaille des Filippo Maria Visconti (Rückseite), Bargello, Florenz.**



**Abbildung 127: Ausschnitt der Sinopie an der Ostwand der Sala del Pisanello, Mantua, Palazzo Ducale.**



**Abbildung 128: Pisanello,  
Hl. Georg, Cap. Pellegrini,  
Sant'Anastasia, Verona.**



**Abbildung 129: Pisanello,  
Erzengel Michael,  
San Fermo, Verona.**



**Abbildung 130: Michele da Firenze,  
Erzengel Michael,  
Capella Pellegrini, Verona.**

## **LEBENS LAUF**

Am 18. März 1954 wurde ich in Wien geboren, wo ich auch meine Schulausbildung erhielt, die ich mit der Matura 1972 am musisch-pädagogischen Realgymnasium in der Kundmannngasse im 3. Bezirk erfolgreich abschloss. Ab 1972 besuchte ich die Kinderkrankenpflegeschule der Stadt Wien am Allgemeinen Krankenhaus, 1975 diplomierte ich an dieser Schule mit Auszeichnung.

Nach zwei Semestern Psychologie-Studiums entschloss ich mich doch, ins Berufsleben einzusteigen und arbeite seither fast ausschließlich im Bereich der Geburtshilfe, abgesehen von Unterbrechungen, die durch die Geburt meiner Kinder 1980, 1981 und 1986 bedingt waren.

Da ich in einem außerordentlich musisch orientierten Elternhaus aufgewachsen war und selbst viele künstlerische Interessen hatte, entschloss ich mich 1992 an der Wiener Universität Kunstgeschichte zu studieren. Die Erziehung meiner Kinder und meine berufliche Vollzeitbeschäftigung, sowie ein Wohnortwechsel nach Niederösterreich verzögerten, bzw. unterbrachen mein Studium mehrfach. Dafür war ich durch die Inanspruchnahme eines Bildungskarenzjahres ab Herbst 2005 in der Lage, dieses gleichzeitig mit dem Einstieg in den zweiten Studienabschnitt wieder zu intensivieren und freue mich, es nunmehr abschließen zu können, in der Hoffnung, meine Überzeugung, dass Bildung nicht ausschließlich der Steigerung des Bruttosozialproduktes dient, sondern auch der Herzens- und Friedensbildung, sowie dem respektvolleren Umgang der Menschen untereinander, an meine Kinder weitergegeben zu haben.