



universität
wien

DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation /Title of the Doctoral Thesis

Michele da Firenze – Werk und Werkstatt

Die Wiederentdeckung der Terrakotta-Kunst im Quattrocento

in historischem Kontext

verfasst von / submitted by

Mag. Christine Augustin

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree
of

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on the student
record sheet:

A 092 315

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /
field of study as it appears on the student record sheet:

Kunstgeschichte / History of Art

Betreut von / Supervisor:

Ao. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	5	
EINLEITUNG	8	
I. HISTORISCHER UND KUNSTHISTORISCHER HINTERGRUND:		
FLORENZ AM BEGINN DER NEUZEIT	13	
I.1 Die Vorgeschichte	14	
I.2 Der schwarze Tod und seine Auswirkungen auf die Kunstproduktion	23	
I.3 Der Internationale Stil	29	
I.4 Die Zeit um 1400	32	
II. IDEAL UND REALITÄT: SOZIALE SPANNUNGSFELDER IN DER BÜRGERLICHEN GESELLSCHAFT DER FRÜHEN NEUZEIT		39
II.1 Die Bedeutung der Bettelorden: Armutsideal und Armutsstreit	39	
II.2 Marienverehrung, Madonnendarstellung und Frauenleben	43	
III. DIE WIEDERENTDECKUNG DER TERRAKOTTAKUNST AM BEGINN DER NEUZEIT		58
IV. DER KÜNSTLER MICHELE DA FIRENZE		68
IV.1 Rekonstruktion einer Vita	68	
IV.2 Forschungsgeschichte	76	
IV.2.a Wilhelm von Bode und der Meister der Pellegrini Kapelle	76	
IV.2.b Forschungsgeschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts	83	
IV.2.c Forschungsgeschichte ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts	96	
IV.3 Material und Technik	100	
IV.3.a Der Rohstoff Lehm	100	
IV.3.b Die Arbeitsgänge	101	
IV.4 Die Werkstatt und der Sohn Marsilio	108	
IV.5 Stilmerkmale	116	
IV.5.a Traditionelle Anteile der Internationalen Gotik	116	
IV.5.b Prägung durch die Mitarbeit in der Werkstatt Ghibertis	118	
IV.5.c Eklektische Elemente: künstlerischer Austausch, lokale, nördliche und neuzeitliche Einflüsse	126	

IV.6 Werktypologie	133
IV.6.a Das Hauptwerk: der Reliefbildzyklus der Cappella Pellegrini	133
IV.6.b Die Altäre	138
IV.6.c Madonnenandachtsaltäre	143
IV.6.d Madonnenstatuen	154
IV.6.e Christusdarstellungen	162
IV.6.f Die Beweinung	167
IV.7 Stilentwicklung: Fortschritt, Stagnation oder Variation?	170
V. DIE TERRAKOTTAPRODUKTION NÖRDLICH DER ALPEN	175
V.1 Die „Madonna im Wochenbett“ - ein Beispiel aus Österreich	175
V.2 Bayerische Terrakotta-Kunst im späten Mittelalter	178
V.3 Die Norddeutsche Backsteingotik und ihre Zierformen – ein „Grenzgebiet“	180
SCHLUSSBETRACHTUNG: DIE BEDEUTUNG MICHELE DA FIRENZES UND SEINER WERKSTATT	183
WERKKATALOG	189
Übersicht	191
I. Toskana	195
II. Veneto	224
III. Emilia Romagna	251
IV. Lombardei	282
V. Latium	295
VI. Werke in Museen außerhalb Italiens	297
VII. Werke in Privatbesitz	326
VIII. Verluste	336
BIBLIOGRAPHIE	341
ABBILDUNGSNACHWEIS	373
ZUSAMMENFASSUNG	381
ABSTRACT	382
ABBILDUNGEN	383

VORWORT

Naturgemäß stellt sich mit Abschluss eines Studiums nicht nur ein Gefühl der Befriedigung, sondern auch eine gewisse Leere ein. Die Fertigstellung meiner Diplomarbeit und - damit einhergehend – das erfolgreiche Beenden meines Studiums der Kunstgeschichte verschaffte mir jedoch beinahe augenblicklich auch das Unbehagen, etwas unvollendet zurückgelassen zu haben. „Michele da Firenze und die Ausstattung der Cappella Pellegrini in der Kirche Sant’Anastasia in Verona“ war das Thema meiner Abschlussarbeit, das mich geraume Zeit beschäftigt hat. Im Zuge dessen konnte ich feststellen, dass es eine stattliche Anzahl von Werken dieses Künstlers gibt, bisher aber kein Versuch unternommen worden ist, sein Œuvre in einer Monographie zusammenzufassen. Beinahe zu jedem dieser Werke gibt es einen Aufsatz oder Artikel, bisweilen auch ausführlichere Abhandlungen, über Jahrzehnte und auf verschiedenste Medien verteilt. Hinzu kommt, dass es in den letzten Jahren einen sensationellen Fund und eine aufsehenerregende Zuschreibung gegeben hat, die auf diesen Künstler ein ganz neues Licht werfen und neue Fragestellungen zur Folge haben. Alles in allem genug Gründe, sich erneut und intensiv mit ihm zu beschäftigen. Mit dem Anspruch, diese Fragen zu behandeln, vor allem aber einen nach heutigem Wissensstand möglichst vollständigen Katalog samt Beschreibungen, Lokalisationen, technischen Eckdaten und entsprechenden Literaturhinweisen zu erstellen, habe ich diese Arbeit im Rahmen einer Dissertation in Angriff genommen.

Seit Beginn meines Studiums hat mich der Vorgang der Abkehr von der wirklichkeitsgetreuen Abbildung, der sich im Mittelalter im Anschluss an antike und frühchristliche Kunst vollzogen hat, intensiv beschäftigt, um schließlich zu begreifen, dass es sich hierbei mehr um ein „Nicht-wollen“ als ein „Nicht-können“ handelte. Noch mehr faszinierte mich die Umkehr dieses Vorgangs in der Neuzeit, nämlich das Streben nach naturgetreuer Wiedergabe. Wie vollzog sich dieser Wandel und welche Voraussetzungen waren nötig? Kann man für diesen Vorgang eine Kontinuität erkennen oder gab es Schübe, die die Entwicklung vorantrieben, beispielsweise durch einzelne Künstlerpersönlichkeiten wie Giotto oder Donatello? Welchen Stellenwert hat die Entdeckung der Zentralperspektive? Um illusionistischen Raum und Raumtiefe erzeugen zu *wollen*, muss die Erkenntnis der Illusion vorausgesetzt werden -

psychologisch ein wichtiger Schritt im Rahmen der wissenschaftlichen Eroberung des Umfeldes im menschlichen Dasein.

Gab es auch Rückschläge, Ereignisse, die die Kontinuität unterbrachen, wie beispielsweise die verheerende Pestepidemie, die ganz Europa ab 1347/48 heimsuchte? Mein besonderes Augenmerk galt daher unter anderem der Erhellung historischer und sozialgeschichtlicher Hintergründe unter besonderer Berücksichtigung des aufkommenden Humanismus, des religiösen Alltagslebens, insbesondere die Marienverehrung betreffend, da Madonnendarstellungen aufgrund ihrer großen Nachfrage sozusagen zu den „Routineaufgaben“ Michele da Firenzes und seiner Werkstatt zählten. Glücklicherweise ist eine Vielzahl von ihnen erhalten, was dem Umstand zu verdanken ist, dass sie fast ausnahmslos Objekte größter Verehrung und Anbetung waren, beziehungsweise bis heute geblieben sind.

Michele da Firenze steht in seiner Übergangsfunktion zwischen Gotik und Renaissance genaugenommen mehr für die moderate, schrittweise, kontinuierliche Entwicklung. Ein Umstand, der ihn für mich besonders interessant macht, ihm aber in der Kunstgeschichte Nichtbeachtung, Minderbewertung und Unterschätzung einbrachte. Trotz der Präsenz zahlreicher Werke - auch an prominenten Orten - hat seine Existenz noch keinen festen Platz in der Literatur über die Kunst der frühen Neuzeit, man trifft bei der Nennung seines Namens meist auf ratlose Unkenntnis. Er hatte zudem das „Pech“ einer Generation von hervorragenden Künstlern anzugehören, deren Werke mit ihren innovativen Ansätzen und Ausformungen stets die allergrößte Aufmerksamkeit auf sich zogen. Zu seiner Zeit aber muss die Nachfrage nach Kunstgegenständen der traditionellen, gemäßigten Stilrichtung sehr groß gewesen sein. In seinem Schaffen treten die Merkmale der Übergangszeit vom späten Mittelalter zur frühen Neuzeit in besonderer Art - behutsam und in keiner Weise radikal - zutage. Bleibt abzuwarten, ob er die Grenze zum „neuen Sehen“ letztlich überschritten hat oder nicht, eine Erkenntnis, die in der vorliegenden Arbeit ebenfalls thematisiert wird.

Frau Prof. Dr. Dachs-Nickel, die mich schon bei meiner Diplomarbeit betreute, unterstützte mich auch bei diesem Vorhaben mit viel Geduld und Ausdauer, teilte meine Begeisterung und hatte immer ein offenes Ohr für meine Fragen und Anliegen, wofür ich an dieser Stelle meinen Dank aussprechen möchte.

Gleiches schulde ich Frau Prof. Dr. Schemper, die sich auf meine Anfrage hin sehr spontan bereit erklärt hat, als zweite Beurteilerin meine Arbeit zu lesen und zu begutachten.

Ebenso danke ich Prof. Dr. Aldo Galli, Kenner und Fachmann in Sachen „Michele da Firenze“, der sich seit vielen Jahren mit diesem Künstler beschäftigt, viel über ihn publiziert hat und den ich bei einer Präsentation kennenlernen durfte, wobei er mir spontan seine Hilfe anbot. Ein Angebot, das ich gerne und ausgiebig in Anspruch genommen habe!

Schließlich habe ich noch Prälat Dr. Walter Paul Hlinka zu danken, der mich mehrfach in theologischen Fragen beriet und mir bei den Übersetzungen vom Italienischen ins Deutsche oft behilflich war, Hans Krieger als Kunstkenner und Französisch-Dolmetscher, Nora Neubauer und Stefanie Krenn als geduldige Korrekturleserinnen und Diskussionspartnerinnen in strittigen Fragen.

Sehr ermutigend waren auch die fast durchwegs positiven Reaktionen all derer, auf deren Unterstützung ich in den Museen, Kirchen und anderen Institutionen angewiesen war, in denen Werke von Michele da Firenze zu besichtigen, zu begutachten und zu fotografieren waren. Namentlich erwähnen möchte ich Dottoressa Silvia Nonnato vom Museo della Cattedrale di Adria und Signore Benito Benatti, Präsident des Vereins „Amici della Basilica“ in San Benedetto Po, die meinem Vorhaben mit sehr persönlicher Begeisterung Aufmerksamkeit schenkten. Überaus großes Entgegenkommen erfuhr ich auch in Zusammenhang mit der Besichtigung der Statue des Hl. Leonardo, die sich in Privatbesitz in Turin befindet und die mir der Eigentümer in sehr freundlicher, unkomplizierter Weise ermöglichte. Damit wurden nur einige wenige Begegnungen genannt, die ich im Zuge meiner Forschungsarbeit erleben durfte, die insgesamt als zwischenmenschliche Erfahrungen eine wertvolle und bleibende persönliche Bereicherung darstellen.

EINLEITUNG

Der Künstler „Michele da Firenze“, auch unter den Namen „Niccolo Dini“, „Michele di Nicolai“ oder „Michele dello Scalcagna“ bekannt, ist in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts durch mehrere Erwähnungen in zeitgenössischen Dokumenten in Mittel- und Oberitalien nachweisbar. Obwohl er nicht zu den Künstlern ersten Ranges jener Zeit zu zählen ist, war er immerhin Mitarbeiter in der Werkstatt Ghibertis. Die ihm zugeschriebenen Werke sind vor allem im oben genannten italienischen Raum, aber auch verstreut in zahlreichen Museen Europas zu finden (z. B.: London, Berlin, Budapest). Werkstoff ist (fast) ausschließlich Terrakotta, ursprünglich bemalt, ein Material, das um 1400 eine signifikante Renaissance erlebte. Dieser Umstand erforderte eine nähere Betrachtung, welcher eingangs ein Kapitel gewidmet ist, die Beschaffenheit und Technik der Verarbeitung von Ton wird in Kapitel IV.4. behandelt. Hierbei wird auf Restaurierungsberichte Bezug genommen, die eine Analyse der Arbeitsweise des Künstlers selbst lieferten.

Die Vita Michele da Firenzes, der in der neu entstandenen Szene der Terrakotta-Kunstproduktion eine zentrale Figur gewesen zu sein scheint, wird anhand der dokumentarischen Erwähnungen rekonstruiert, die kürzlich eine Erweiterung erfuhren, die für den Verlauf der Lebensgeschichte und die Werkchronologie einige Veränderungen zur Folge hatten und beträchtliche Konsequenzen nach sich zogen.

Etwas ausführlicher wurde die Forschungsgeschichte bearbeitet, insbesondere die Rolle, die Wilhelm von Bode dabei einnahm. Im Laufe der Zeit wurde Micheles Kunst nämlich sehr unterschiedlich, bisweilen kontrovers beurteilt. Auch hier muss die Bedeutung des historischen Hintergrunds hervorgehoben werden: Kunst kann, beziehungsweise muss immer im Kontext der Epoche ihrer Entstehung gesehen werden, Kunstkritik wiederum im Kontext ihrer Zeit, der eigene (subjektive) Standpunkt des Beurteilers kommt als dritter Faktor hinzu.

Die Schwierigkeit im vorliegenden Fall besteht unter anderem darin, die eigenen zeitgemäß-aktuellen Denkmuster und Wahrnehmungsgewohnheiten auszublenden und sich ansatzweise in die Lebensumstände und die Voraussetzungen der Verarbeitung von Eindrücken der Zeit um 1400 hineinzusetzen, wobei es nahezu unmöglich ist, die Einflüsse zur Gänze zu erfassen und deren Wirkung entsprechend

nachzuempfinden. Aus diesem Grund erschien es mir überaus wichtig, der gesamten Abhandlung über den Künstler und seine Werkstatt ein Kapitel voranzustellen, das einen historischen Einblick gewährt in eine Zeit, die in ihrer Übergangscharakteristik extrem widersprüchlich und spannungsgeladen war. Darüber hinaus gehörte es zu meinem Konzept, zum besseren Verständnis der Zusammenhänge relevante theologische und sozialgeschichtliche Ausführungen einfließen zu lassen. Als solche sind die Abhandlungen über die Marienverehrung, die gesellschaftliche Stellung der Frau in der frühen Neuzeit und die Bedeutung der Bettelorden zu verstehen.

Fest steht, dass das religiöse Leben von immenser Bedeutung war und in heutzutage kaum vorstellbarem Maß den Alltag bestimmte. Die Kunst war *noch* fast ausschließlich von sakralem Inhalt, Bilder waren der Einstieg in die Glaubenswelt, in eine andere Bewusstseins-ebene und doch – Realität. Sie waren zu damaliger Zeit das einzige den einfachen Menschen zugängliche Medium - für uns, die wir tagtäglich mit der medialen Übersättigung zu kämpfen haben, ja geradezu überschwemmt werden mit Informationen, Bildern, optischen und akustischen Reizen, ebenso unvorstellbar.

Eine Darlegung der stilistischen Merkmale des Künstlers und seiner Werkstatt, deren Einordnung zwischen internationaler Gotik und früher Neuzeit, sowie der Einflüsse durch die Mitarbeit in der Werkstatt Ghibertis, der Kunst nördlich und südlich der Alpen, sind für wissenschaftliche Fragestellungen aller Art unerlässlich und wurden daher, ebenso wie die Charakterisierung der Werktypologie, eigens in einem Kapitel behandelt.

Ein umfangreicher Teil der Arbeit war die Erstellung eines Werkkatalogs. Bislang wurden die Werke Michele da Firenzes von der Forschung nur in Aufsätzen und Artikeln verschiedener Kunstzeitschriften, teils in Gruppen, teils nur einzeln, vorwiegend in italienischer Sprache beschrieben und bearbeitet. Diese waren zu recherchieren, zu übersetzen, dem neuesten wissenschaftlichen Stand nach richtigzustellen und in diesem Katalog zusammenzufassen. Vielfach war eine Besichtigung vor Ort auf Grund des dürftigen und teils sehr alten, schlechten Bildmaterials notwendig, um Maße, Zustand und Ikonographie der Kunstgegenstände mit der notwendigen Genauigkeit ermitteln zu können und aktuelles Bildmaterial zur Verfügung zu haben.

Mit den Mitteln der Stilanalyse und des Stilvergleichs wurde der Versuch unternommen, in den Werken Michele da Firenzes, namentlich in den Madonnen- und den Christusdarstellungen eine Stilentwicklung herauszuarbeiten. Hierfür waren in erster Linie die durch dokumentarische Erwähnungen gesicherten und datierbaren Werke als Richtlinien heranzuziehen. In diesem Zusammenhang war zu klären, inwieweit dies überhaupt möglich ist im Hinblick auf die „Massenproduktion“ mancher Kunstgegenstände aus Terrakotta wie beispielsweise dem weit verbreiteten, in verschiedenen Varianten aufscheinenden Motivs der „Madonna mit Kind“ als Andachtsaltar. Ebenso war in Frage zu stellen, ob verschiedene museale Einzelstücke mit einem der gesicherten, datierbaren Werke tatsächlich stilistisch, örtlich und zeitlich in Einklang zu bringen sind, auch wenn ihre Provenienz übereinstimmt. Daraus hat sich die Konsequenz ergeben, dass die bisher vertretene traditionelle, analog zu den Regionen seiner Produktivität vorgenommene Einteilung in Frühwerk (Toskana), Hauptwerk (Veneto) und Spätwerk (Emilia Romagna und Polesine) Micheles, die Zuordnung mancher Werke betreffend, einigen Korrekturen zu unterziehen war. Die neu hinzugekommenen dokumentarischen Erwähnungen rechtfertigen diese Infragestellung im Nachhinein und eröffnen Alternativen.

Auch sichtbare Einflüsse anderer Bildhauer wie Ghiberti, Donatello, Jacopo della Quercia, Nanni di Bartolo, sowie die der Malerei und Graphik, können als Datierungshilfe fungieren und Auskunft geben über die Art der Zusammenarbeit, der gegenseitigen Anregung und des Werkstattbetriebs, wodurch Hypothesen über Berührungspunkte, stilistische Verschmelzungen, gemeinsame Vorlagen und gemeinsame Werkausführung offenbart werden können.

Der Blick auf die Terrakottaproduktion nördlich der Alpen bis in den hohen Norden, der im letzten Kapitel dargelegt wird, hat sich als höchst interessant und ergiebig herausgestellt. Unterschiede bestehen nicht nur im Stil, sondern auch in der Technik und der Verbreitung, die – anders als im Süden – stets zeitlich und örtlich begrenzt war. Abschließend wird die Bedeutung Michele da Firenzes als Vermittler der Kunst zwischen internationaler Gotik und Frührenaissance dargelegt, wobei die weitreichende Verbreitung neuzeitlicher Elemente durch die Massenproduktion von Kunstwerken von handlichem Format und aus dem kostengünstigem Material Ton hervorzuheben ist. Fakt ist auch, dass Michele eine Beweinungsgruppe geschaffen hat,

die bekanntermaßen eine der ältesten dieser Gattung ist, der noch unzählige, teils in sehr expressiven Ausformungen, folgen sollten. Während die Tonplastik nördlich der Alpen – exemplarisch an einigen Werken vorgestellt – lokal und temporär nur sehr begrenzt Verbreitung fand, erfreute sich die Terrakotta-Skulptur in Italien über Jahrhunderte größter Beliebtheit und gilt bis heute als attraktives Modelliermaterial.

I. HISTORISCHER UND KUNSTHISTORISCHER HINTERGRUND: FLORENZ AM BEGINN DER NEUZEIT

„Il Comune di Firenze fu il centro di una così grande cultura perché fu la sede delle maggiori libertà che erano allora possibili“¹

„Florenz war das Zentrum einer so großen Kultur, weil es zu dieser Zeit die Stätte größtmöglicher Freiheiten war“²

Michele da Firenze gehörte der Künstlergeneration von Donatello (1385-1466), Ghiberti (1378-1455), Jacopo della Quercia (1374 oder 1367-1438), Nanni di Bartolo (von 1419-1435 nachweisbar³), Brunelleschi (1377-1446) und Pisanello (1395-1455) an, um nur einige der kreativen Elite um 1400 zu nennen, mit denen Michele zunächst in Florenz, dann an seinen anderen Wirkungsorten in Berührung kam. Sein genaues Geburtsjahr ist unbekannt, da er 1403 als Mitarbeiter in der Liste der Werkstatt Ghibertis aufscheint, wird es allgemein um 1385 angenommen, manches deutet meiner Ansicht nach darauf hin, dass es eher etwas früher anzusetzen ist.

Allein die Auflistung der Namen lässt auf eine rege, sehr aktive Kunstszene schließen und weckt das Interesse auf die historischen Hintergründe. In welche Zeit wurde Michele hineingeboren und welches Klima fand er vor, als er an der „Porta Nord“ des Florentiner Baptisteriums mitarbeitete? Wer waren die Auftraggeber, die diese zum Teil sehr umfangreichen Projekte initiierten und finanzierten und was waren ihre Beweggründe? Auf welche Geisteshaltung sind Bilder wie die der Cappella Pellegrini (Kat. 11), dem Hauptwerk Micheles, zurückzuführen?

Vorweg: wer meint, das kreative Potential in Florenz sei in einer Phase der politischen und gesellschaftlichen Konsolidierung und Stabilisierung am Größten gewesen, der

¹ Giovanni Villani, zit. nach Villari 1898, S. 212.

² Übersetzung der Verfasserin.

³ Poeschke 2000, S. 203. Von ihm stehen keine genauen Lebensdaten zu Verfügung, lediglich Zeugnisse seiner Aktivität.

irrt. Das Gegenteil war der Fall. Angesichts der Tatsache, dass die Krise in Florenz ein Dauerzustand war, stellt sich die Frage, ob diese das Ergebnis komplexer historischer Ereignisse war oder selbst Auslöser für Umbruch und Erneuerung – also neuerliche Krise!⁴ Insbesondere die Kunst betreffend, scheint es, dass die zahlreichen, untrennbar miteinander verwobenen Spannungsfelder von Politik, Gesellschaft und Religionsausübung die Entwicklung in besonderer Weise vorantrieben.

Obwohl die Geschichte Italiens im Allgemeinen und die von Florenz im Besonderen so kompliziert ist, dass zwangsläufig das Problem auftritt, einen sinnvollen Einstieg zu finden, wurde der Versuch unternommen, die historische Entwicklung durch einen Rückblick darzulegen, der es ermöglicht, einen Einblick in die Zeit um 1400 zu gewinnen.

I.1. Die Vorgeschichte

Während im deutschen Reich die totale Abhängigkeit vom Kaiser beziehungsweise Grundherren vorherrschte, war Florenz seit 1250 Republik aus eigenem Recht, erst die Herrschaft der Medici brachte Einschränkungen mit sich, die diesen Status faktisch beendeten.

Die oberitalienischen Stadtstaaten, die sich 1167 gegen Kaiser Friedrich Barbarossa im „Lombardischen Bund“ zusammengeschlossen hatten, erhielten nach blutigen Kämpfen mit dem Frieden von Konstanz schon 1183 weitgehende Rechte und Freiheiten. 1250 löste sich der Bund nach dem Tod Kaiser Friedrichs II. wieder auf, die Städte gingen als Nutznießer aus den seit rund 50 Jahren andauernden Machtkämpfen zwischen Papst und Kaiser hervor, indem sie sich sowohl von der päpstlichen, als auch von der kaiserlichen Abhängigkeit zu befreien suchten, was auch größtenteils gelang.⁵ Italiens Bevölkerung, insbesondere der Adel und das Bürgertum waren jedoch gespalten in papstreue „*Guelfen*“, hauptsächlich städtisches Großbürgertum, und in kaisertreue „*Ghibellinen*“, Angehörige der Adelsgeschlechter, die sich in der wechselvollen Geschichte auch in Florenz aufs grausamste bekämpften.⁶ Die

⁴ Beuys 1992, S. 18.

⁵ Ebenda, S. 11-12.

⁶ Diese Bezeichnungen verselbständigten sich mit der Zeit, sodass bei gewaltsamen Auseinandersetzungen die beiden einander bekämpfenden Parteien unabhängig von der Gesinnung so benannt wurden.

Niederlage des Kaisers 1247/48 bei Parma und sein unerwarteter Tod 1250 gaben Gelegenheit, sich politisch als papsttreu zu deklarieren und die *Ghibellinen* aus Florenz zu vertreiben, das sich bis dahin innerstädtisch durch die bürgerkriegsähnlichen Auseinandersetzungen im absoluten Chaos der Zersplitterung befunden hatte.

„*Il primo popolo*“ war das Synonym für die erste Republik, die bereits Ende Oktober 1250 eine neue Verfassung hervorbrachte. Das Volk, vom Kaiser emanzipiert, regierte nun, de facto war die Macht aber ausschließlich in den Händen der Oberschicht. Der (*ghibellinische*) Adel war vom politischen Geschehen mehr oder weniger ausgeschlossen, er hatte nur mehr ein Stimmrecht in untergeordneten Gremien. Die Beschneidung des Adels wurde durch eine Verordnung mit Symbolkraft untermauert: die Geschlechtertürme als Machtsymbole des Adels, von denen es in Florenz etwa 300 gab, durften eine Höhe von 29 m nicht mehr überschreiten.⁷ Die eigentliche politische Macht lag in den Händen der „*Anziani*“, den Vertretern der sieben „*Arti Maggiori*“, in der sinngemäßen Übersetzung gleichbedeutend mit den „höheren Zünften“ oder „Gilden“.⁸ Aus den ihnen angehörenden, erfolgreichen und lukrativen Wirtschaftsunternehmen ging ein bürgerliches Patriziat hervor, das durch Eheschließungen Verbindungen mit dem Adel einging, welcher seinerseits dadurch Zugang zu Handel und Zünften erhielt und – auf diesem Weg – wieder politischen Einfluss.⁹ Im Gegensatz zur strikten Trennung der Gesellschaftsschichten nördlich der Alpen herrschte also in Florenz und in den ähnlich strukturierten Stadtstaaten Italiens ein hohes Maß an gesellschaftlicher Mobilität.¹⁰

Im gesamteuropäischen wirtschaftlichen Aufstieg war Florenz wegen seiner geographisch günstigen Lage, seiner Spezialisierung (Textilbearbeitung, Goldschmiede, Waffen) und der Mobilität der Handeltreibenden führend.¹¹ Zum steigenden Bedarf an Luxus und der florierenden Wollverarbeitung kamen die Geldgeschäfte hinzu. Finanzberater, Steuereinnahmer und Agenten aus Florenz traten in ganz Europa auf, um Bankgeschäfte zu tätigen, zum Teil wurde bereits mit

⁷ Beuys 1992, S. 24-28.

⁸ Dazu gehörten die *Arte dei Giudici e Notai*, die *Arte dei Mercatanti* (oder *Arte di Calimala*), die *Arte del Cambio*, die *Arte della Lana*, die *Arte della Seta* (oder *Arte di Por Santa Maria*), die *Arte dei Medici e Speziali* und die *Arte dei Vaiai e Pellicciai*.

⁹ Beuys 1992, S. 29-30. Durch Stiftungen geläufige Namen wie Cavalcanti, Pazzi, Bardi, Mozzi, Frescobaldi, etc. gehörten dem Patriziat an. Zum Adel gehörten die beispielsweise die Familien Donati, Buondelmonti, Adimari und Uberti. Anm. der Verfasserin.

¹⁰ Bosl 1982, S. 193.

¹¹ Beuys 1992, S. 31-32.

bargeldlosen Wechseln gearbeitet. Zu den Kreditnehmern gehörten sowohl Könige als auch Päpste. Getreu der Tradition des römischen Rechts wurde alles schriftlich geregelt, Juristen und Notare wurden zu allen Vorgängen herangezogen, um Verträge, Dokumente oder Protokolle politischer Versammlungen in lateinischer Sprache zu verfassen; sie waren vielbeschäftigte, hochgeachtete Leute und gehörten der prestigeträchtigsten Zunft an.

Während Bildungszentren nördlich der Alpen in kirchlicher Hand waren, etablierten sich im Süden weltliche Universitäten, Bildung und Reichtum wurden zu bürgerliche Tugenden deklariert.¹²

Großen Zulauf erhielten in dieser Zeit die Bettelorden und ihre Prediger (vgl. Kapitel II.1), es entstanden nicht nur neue Orden, sondern auch infrastrukturell gut durchorganisierte Laienbruderschaften mit sozialen Kompetenzen, deren Attraktivität darin bestand, durch die aktive Ausübung kirchlicher Rituale, geistlicher Übungen und Gesänge enger am kirchlichen Geschehen teilhaben zu können. Voraussetzung für Mitgliedschaft in Bruderschaften war ein untadeliges Leben und hohe Ideale, die mit denen des Bürgertums verschmolzen.¹³

Parallel zum Siegeszug der Bettelorden und der Bruderschaften und zur Verbreitung des Gedankenguts von Humanität und Humanismus – und in krassem Gegensatz dazu – betrieb der „*Primo Popolo*“ eine höchst aggressive Außenpolitik, indem er benachbarte Städte, allen voran Siena, unter seine Kontrolle zu bringen trachtete.

Innerstädtisch suchte man die hygienischen Missstände in den Griff zu bekommen, Holzhäuser durch Ziegelbauten zu ersetzen und eine dritte Brücke über den Arno zu bauen. Der Bau des Palazzo del Popolo, des Gebäudes, das man ab dem 16. Jahrhundert Bargello nannte, wurde 1254 beschlossen und 1261 fertiggestellt.¹⁴

Florenz, an sich papsttreu, also *guelfisch*, war dem Papst aber aufgrund seiner Unabhängigkeit und Eigenmächtigkeit ein Dorn im Auge. Er verbündet sich mit den vertriebenen *Ghibellinen* (den Kaisertreuen!) gegen die Stadt und verhängte im Mai 1256 das Interdikt – dem noch etliche folgen sollten – über sie. Damit war das gesamte religiöse Leben lahmgelegt, es gab keine Beichte und Kommunion, keine Prozessionen, kein Glockengeläut, keine Sterbesakramente. Für die Bevölkerung, deren Alltag

¹² Beuys 1992, S. 35-36.

¹³ Ebenda, S. 39-41.

¹⁴ Ebenda, S. 42-44.

wesentlich bestimmt war von religiösen Ritualen und Inhalten, bedeutete dieser Zustand eine große Verunsicherung. Im September 1257 wurde das Interdikt zwar aufgehoben, die Unruhen und Intrigen gingen jedoch weiter und endeten damit, dass die meisten verbliebenen Familien der *Ghibellinen* im Juli 1258 nach Siena flohen. Sie wurden von Florenz gebannt und ihre Häuser unter notarieller Aufsicht (!) zerstört, welches ein übliches Vorgehen war, das im Zuge der innerstädtischen Kämpfe mehrfach praktiziert wurde und dazu führte, dass die Stadt danach einem Trümmerfeld glich. Die *Parte Guelfa* regierte wieder unangefochten in Florenz.¹⁵

Dem Stadtstaat ging es stets darum, die größtmöglichen Chancen auf politische Eigenständigkeit und Unabhängigkeit zu erreichen, um wirtschaftlich frei schalten und walten zu können. In den Vormachtkämpfen zwischen Kaiser und Papst schien die Herrschaft des Papstes für viele das geringere Übel zu sein, dennoch waren die finanziellen Verfilzungen bisweilen so geartet, dass es auch kaisertreue Gruppierungen in Florenz gab. Die blutigen Kämpfe zwischen *Guelfen* und *Ghibellinen* waren in Wahrheit harte Auseinandersetzungen um wirtschaftliche Vorteile. Das Machtgerangel und die Verwirrungen der Zugehörigkeit der beiden Gruppierungen führten im August 1260 zur Schlacht von Montaperti, bei der das florentinische *Guelfen*-Heer eine vernichtende Niederlage erlitt, wodurch die *Ghibellinen* wieder die Oberhand hatten. Das *ghibellinische* Intermezzo endete bereits nach knapp sieben Jahren, 1267 war die politische Macht wieder in den Händen der *Guelfen*.¹⁶

Trotzdem kehrte keine Ruhe ein, die ambivalenten, paradoxen Zustände sorgten für Spannungen. Einerseits wurde der Ruf nach Frieden und Einigkeit von Seiten der Orden und Bruderschaften, den Praktizierenden des religiösen Lebens, immer lauter, andererseits beherrschten weltliche Rachegeleüste, Grausamkeiten, Geschäftssinn und Profitgier den Alltag.

Der zunehmende Seehandel war eines von vielen Merkmalen des wirtschaftlichen Aufschwungs ab den siebziger Jahren des 13. Jahrhunderts, damit einhergehend der Bau von Straßen und Plätzen. Die geschäftstüchtige Elite lavierte sich erfolgreich durch die politischen Stürme und profitierte von jeder Veränderung. Geschäftsabschlüsse wurden paradoxerweise unter Anrufung Gottes und aller Heiligen getätigt, es gab eine Almosenpflicht und die Abgabe des „*Denario di Dio*“, des „Gottespfennigs“, war üblich,

¹⁵ Beuys 1992, S. 45-47.

¹⁶ Reinhardt 2013, S. 36.

denn Gott war stiller Teilhaber und erster Gläubiger im Falle eines Konkurses. Die Glaubenstreue gebot zudem die Bekämpfung von Ketzerei, die Teilnahme an religiösen Feiern und deren Mitfinanzierung.¹⁷

Die ambivalente Haltung der Kirche und der Orden zum Thema Geld wurde allmählich zum ideologischen Problem. Die radikalen Vertreter des Armutsideals hatten es angesichts des zunehmenden Reichtums schwer, sich gegen die wachsende allgemeine Anerkennung von Wohlstand und Profit, deklariert und gerechtfertigt als Beitrag zum Gemeinwohl, durchzusetzen. Die enge Verflechtung zwischen Bürgertum und Orden, Finanzwelt und Geistlichkeit trug nicht gerade zur Lösung dieses Konfliktes bei.¹⁸ In Rom wurde die sogenannte „*Incerta*“, die „Sündensteuer“, eingeführt, die als Guthaben für „ungewisse“ Verfehlungen im Geschäftsleben diente, um sich trotzdem das ewige Seelenheil und ein kirchliches Begräbnis zu sichern. Auch als Entschädigung für Geprellte wurde die Summe herangezogen. Der Bau der Florentiner Kirche Santissima Annunziata in den 1260er Jahren wurde unter anderem durch diese Abgaben finanziert.¹⁹

Weitere Auseinandersetzungen zwischen *Guelfen* und *Ghibellinen* prägten die Jahre um 1280, geschürt vom Papst, dessen Haltung keineswegs zur Stabilisierung beitrug. Ihm war jeder Verbündete recht, gleichgültig welche Ideologie er vertrat, wenn ihm die Macht der Stadt Florenz zu bedrohlich wurde.²⁰

Im Zuge der Kämpfe um Sizilien kam es 1282 auf der ganzen italienischen Halbinsel zu Unruhen im Machtgefüge, die die *Calimala*²¹ geschickt nutzte, um die Selbstbestimmung der Stadt durch eine neue Verfassung zu stabilisieren, die für die nächsten 250 Jahre Gültigkeit hatte. Das Zentrum der politischen Macht war nun die Signoria mit acht Prioren, die von den höheren Zünften, den „*arti maggiori*“, gestellt wurden. Die weiteren politischen Funktionen wurden nach einem ausgeklügelten Rotationssystem besetzt, um Korruption, Verschwörung und Machtmissbrauch

¹⁷ Beuys 1992, S. 55-59.

¹⁸ Ebenda, S. 59-62. Es ging vor allem darum, Strategien zu entwickeln, Gewinne im Diesseits so zu legitimieren, dass das ewige Seelenheil nicht in Gefahr geriet. Der Dominikanerprediger Thomas von Aquin, selbst von adeliger Herkunft, billigte Gewinn als Entlohnung von Arbeitsleistung, und Handel, wenn dieser zur Deckung des täglichen Bedarfs der Menschen beitrug. Vgl. dazu: Fuhrmann 2010, S. 135.

¹⁹ Beuys 1992, S. 63.

²⁰ Ebenda, S. 64-66.

²¹ Die Calimala, die Kaufmannszunft oder Zunft der Tuchhändler und Tuch-Verarbeiter, war zu dieser Zeit die mächtigste der Zünfte. Anm. der Verfasserin.

vorzubeugen. Damit regierten die Wirtschaftskräfte in Florenz, die niedrigen Zünfte, die „*arti minori*“, waren ohne politische Macht, Arbeiter hatten kein Recht auf Mitgliedschaft in einer Zunft.²²

Trotz aller Widrigkeiten waren die wirtschaftliche Potenz, der Reichtum der Stadt und ihrer Kaufleute und Finanziere ungebrochen und wuchsen stetig an. Politisch motivierte Animositäten spielten in der Geschäftswelt keine Rolle. Die Königshäuser ganz Europas waren die besten Kunden der Florentiner Geldverleiher und bezahlten ihre Schulden häufig mit Zollrechten und -einnahmen, wovon wiederum die importabhängige Woll- und Textilverarbeitungsindustrie in Florenz profitierte. Wucher war alltäglich, es mussten allerdings auch Konkurse verzeichnet werden, die zwar den Aufschwung nicht weiter bremsen, aber 1308 zur Entstehung eines Handelsgerichts, der „*Mercanzia*“, führten, um Konkursverfahren seriös abzuwickeln. Innen- und außenpolitische Zerwürfnisse, Grausamkeit, Zerstörung und Gewalt gegenüber den nächsten Nachbarn, erbitterte Feindschaften zwischen Adelsfamilien, *Ghibellinen* und *Guelfen* ohne ernstzunehmende Versöhnungsbereitschaft standen einem wirtschaftlichen Aufschwung gegenüber, der seinesgleichen sucht. Für dieses paradoxe Phänomen haben die Historiker bis dato keine überzeugende Erklärung gefunden, geschweige denn eine einheitliche. Auch die mit großem Erfindungsreichtum angestrebten Bemühungen, ein funktionierendes demokratisches Regierungssystem für den Stadtstaat Florenz zu finden, die Fehden in den Griff zu bekommen, Gesetze zu erlassen, Ordnung zu schaffen, sind zahllos. Ebenso paradox ist die Tatsache, dass sich in diesem Klima eine besonders rege künstlerische und religiöse Aktivität entfaltete. Der Adel, der seinen Ausschluss aus dem politischen Geschehen wegen der internen Fehden selbst verursacht hatte, war längst wieder durch geschäftliche Verbindungen mit den „neureichen“ Kaufleuten verfilzt. So hatte er sich durch die Hintertür wieder Zugang zum politischen Geschehen verschafft, womit neuerlich für Konfliktpotential gesorgt war.²³ Umgekehrt hatten auch die Neureichen gelernt, sich wie Adelige zu gebärden, sich deren Ansprüchen anzugleichen und eheliche Verbindungen mit ihnen einzugehen.²⁴

²² Beuys 1992, S. 69-70.

²³ Ebenda, S. 82-84.

²⁴ Bosl, 1982, S. 213.

Die Einwohnerzahl von Florenz hatte sich von 1200 bis 1300 fast verdreifacht, sodass die Stadtmauern erweitert werden mussten. Mehrere Bauvorhaben förderten das Angebot an Arbeitsplätzen und den wirtschaftlichen Aufschwung: 1299 war der Baubeginn des Palazzo della Signoria, des heutigen Palazzo Vecchio. Auf den zerstörten Häusern der vertriebenen *Ghibellinen* wurde die Piazza della Signoria gepflastert, 1310 kam ein 94 m hoher Turm dazu. Straßen und Plätze wurden gebaut und man versuchte die Stadt durch Begradigungen großzügiger zu gestalten. Die Krankenhäuser Santa Maria Nuova (1288) und das Ospedale della Scala bei Santa Maria Novella (1306) wurden mit den Mitteln reicher Bürger erbaut. Die Kirche San Miniato al Monte und das Baptisterium wurden mit Mosaiken ausgestattet, an deren Ausführung Cimabue beteiligt war. Für die Franziskanerkirche Santa Croce, mitten im Arbeiterviertel, malte dieser ein Kruzifix, an dem sich eine neue Sichtweise bemerkbar macht: die Darstellung des Leidens.²⁵ Hier fiel die Predigertätigkeit der Ordensbrüder auf besonders fruchtbaren Boden. Für Santa Maria Novella, die Kirche der Dominikaner, erfolgte die Grundsteinlegung bereits 1279, mit dem Bau von Santa Croce wurde 1295 begonnen, gleichzeitig mit dem des Domes Santa Maria del Fiore anstelle der alten Kirche Santa Reparata. Bauträger war im letzten Fall die Kommune in Zusammenarbeit mit der Kirche, von jedem männlichen Bürger wurde eine „Domsteuer“ eingehoben, für Stiftungen gab es Ablass. Dombaumeister war Arnolfo di Cambio (1240/45-1301/02), im Jahr 1300 dokumentiert als Bildhauer, Architekt und Stadtplaner. 1285 erhielt Duccio di Buoninsegna von der Laudesi-Brüderschaft den Auftrag, eine Marien Tafel für Santa Maria Novella zu malen, die sogenannte „*Madonna Rucellai*“ beziehungsweise „*Madonna Laudesi*“. Nahezu im gleichen Zeitraum malte Cimabue die *Maestà* di Santa Trinità für die Mönche des gleichnamigen Konvents,²⁶ und etwas später Giotto die „*Madonna Ognissanti*“.²⁷

Der auf diese Weise demonstrierte unübersehbare Reichtum stellte für manche eine Vermessenheit dar, er widersprach dem Armutsideal der Bettelorden und rief nicht nur Mahner auf den Plan,²⁸ sondern auch den Unmut jener hervor, die ohne jedes politische Stimmrecht waren. Der Prunk der Bauten mit ihren kostbaren

²⁵ Beuys 1992, S. 85-88.

²⁶ Ebenda, S. 88-94.

²⁷ Schwarz 2008, S. 461. Der Autor argumentiert für eine Datierung nach 1308. In einer späteren Publikation erweitert er den Entstehungszeitraum von 1310 bis 1320. Vgl. Schwarz 2017, S. 219-220.

²⁸ Beuys 1992, S. 90.

Ausstattungen stand in krassem Widerspruch zu den kargen, miserablen Lebens- und Arbeitsbedingungen der Arbeiter der Wollverarbeitungsindustrie. Im Hintergrund brauten sich zudem nach der Aufsplitterung der *Guelfen* in „Schwarze“ und „Weiße“ bereits wieder politische Intrigen und Umsturzpläne zusammen.

Remigio de'Girolamo, Dominikanerprediger und Schüler des Thomas von Aquin, Professor an der Klosterschule von Santa Maria Novella nannte in seinen Predigten die Dinge beim Namen, indem er die Kluft zwischen Parteien, Schichten und Standesangehörigen anprangerte. Seine Vorliebe galt den antiken Gelehrten, er vertrat die Ansicht, dass jeder Einzelne sich dem Gemeinwohl unterzuordnen hatte, die Gemeinschaft stehe über der eigenen Seele, lautete seine geradezu radikal humanistische These. 1301 hielt er die Predigt über das „Gut des Friedens“, als Zerstörung, Plünderungen und Hinrichtungen wieder einmal die Stadt erschütterten. Die Jahre um 1310 waren erneut von kriegerischen Auseinandersetzungen geprägt, einerseits zur Bewahrung der (wirtschaftlichen) Unabhängigkeit, andererseits strebte Florenz danach, Pisa zu erobern, um den heiß begehrten Zugang zum Meer zu erlangen. In der Folge erlitt das florentinische Heer, das hauptsächlich aus Söldnern bestand, Niederlagen gegen Lucca und Pisa (1315, 1325), aufgrund weiterer kriegerischer Auseinandersetzungen kämpfte die Stadt mit dem steigenden Defizit.²⁹ Nach 1328 folgte eine kurze Phase ausgewogener Machtverteilung, in der sich – bei anhaltend reger Bautätigkeit und Kunstproduktion – ein gesellschaftliches Gefüge konsolidierte, das diesem Gleichgewicht förderlich war: das Bürgertum fungierte als Geldgeber, die Kirche bot den Schauplatz, die Religion den Inhalt, Künstler waren für die Ausführung zuständig. Kunst war eine Prestigefrage, Lokalpatriotismus zählte in dieser Hinsicht nicht, nur Qualität, die Ausübenden wurden geachtet und geehrt, selbst wenn sie aus der feindlichen Stadt Siena kamen. Im Jahr 1334 war Giotto, angesehener Bürger von Florenz, als „*Capomaestro*“ zuständig für alle Bauten der Kommune. Mit der Vollendung der Ausmalung der Cappella Bardi und der Cappella Peruzzi schuf er Bildprogramme, die zur Belehrung der Gläubigen beitrugen und als Propaganda für den Franziskanerorden wirkten.³⁰ Die Freiheit im Denken, infiltriert von antikem Gedankengut, bewältigte den gedanklichen Brückenschlag von Profanem und Sakralem und wurde in der Kunst umgesetzt. Bestes Beispiel dafür ist das

²⁹ Beuys 1992, S. 95-102.

³⁰ Ebenda, S. 103-107.

Bildprogramm des Campanile von Andrea Pisano.³¹ Die Fresken im Obergeschoß des ab 1332 erbauten, neuen Zunftgebäudes der „Arte della Lana“ hinter Orsanmichele entsprachen auch diesem Zeitgeist. In diesem Raum, in dem die Zunft mit ca. 672 Mitgliedern unter anderem die Gerichtsbarkeit über rund 30 000 politisch machtlose Arbeiter ausübte, standen einander eine Darstellung des Jüngsten Gerichts und die von Brutus als Ideal republikanischer Gesinnung gegenüber!³²

Wie war der Stand der Dinge in den 1330er Jahren? Von einer Demokratie, in der das Volk regierte, konnte nicht die Rede sein, dennoch war die Regierungsform im feudalistisch geprägten Europa außergewöhnlich. In den nach außen hin republikanischen Strukturen konnten etwa 1000 Magnaten adeliger Herkunft und ungefähr 20 000 „*Popolani*“, Florentiner Stadtbewohner mit allen Bürgerrechten, die 550 Wahlämter erringen, die einem Rotationsverfahren unterworfen waren, um Fraternisierung und Korruption zu verhindern. Der Rest der arbeitenden Bevölkerung durfte keiner Bruderschaft angehören und hatte nach wie vor kein Mitsprache- und kein Versammlungsrecht, schon ein Zusammentreffen von mehr als 10 Arbeitern konnte als Versammlung ausgelegt werden. Mit Recht hatten die Mächtigen gehörige Angst vor Zusammenrottungen und Revolten, denn ihre Politik unterstützte immer offensichtlicher fast ausschließlich die eigenen Interessen und nicht die der breiten Masse der Bevölkerung, die in Armut lebte.

Die führenden Banken gerieten trotz der von ihnen geforderten Wucherzinsen inzwischen selbst in Bedrängnis. Nach und nach fiel das Finanzkonstrukt in sich zusammen, Kreditnehmer konnten nicht mehr zahlen, Gläubiger forderten ihr Geld, kleinere Handeltreibende verloren ihre Ersparnisse. Misswirtschaft und Fehlspekulationen führten dazu, dass zwischen 1333 und 1346 etwa 350 Unternehmen bankrottgingen. Arbeitslosigkeit und mangelnde Kaufkraft führte zum weiteren wirtschaftlichen Abstieg, Löhne und Immobilienpreise fielen, dazu kamen Hungersnöte und Seuchen.³³ Der finanzielle Ruin der Kommune war 1342 erreicht, man half sich mit der Berufung eines Mannes, der von auswärts kam, von dem man sich eine Regentschaft frei von eigenen Interessen erhoffte: Walter von Brienne, der sich mit dem Titel „Herzog von Athen“ schmückte.³⁴ In seiner kurzen Amtszeit wurde ihm

³¹ Ebenda, S. 116.

³² Beuys 1992, S. 117.

³³ Ebenda, S. 119-122.

³⁴ Reinhardt 2013, S. 47-48.

weitreichende politische Macht übertragen, durch die er – trotz des Widerstands des „popolo grasso“ – dem „popolo minuto“ zum Bürgerrecht verhalf, indem er den Arbeitern die Organisierung in eigenen Zünften zugestand. Brienne wurde schließlich gestürzt und vertrieben, er verließ Florenz fluchtartig am 26. Juli 1343. Dass danach das Pendel mit der Machtübernahme des alten Stadtadels wieder vollends in die andere Richtung ausschlug, ist nicht verwunderlich, endete aber mit dem völligen Chaos der kommunalen Organisation.³⁵ Eine Neuordnung setzte daraufhin die alte Prioren-Verfassung mit der „Ordnung der Gerechtigkeit“ von 1293 wieder in Kraft, durch die der Adel neuerlich von politischen Ämtern ausgeschlossen war. Die neue Regierung bestand hauptsächlich aus Aufsteigern, der „gente nuova“: Zuwanderer, wohlhabende Juristen und Geschäftsleute aus der Toskana, ebenso wie Handwerker, denn die mittleren und kleinen Zünfte waren nun an der Regierung beteiligt. Oberstes Ziel war die Bekämpfung der finanziellen Misere und die Einhaltung der Gesetze. Bereits 1340 kam es zu einer Hungersnot und dem Ausbruch einer Seuche, zusätzlich zerstörte im Oktober 1345 eine Regenflut die Ernte. Dies führte zu Engpässen, die die Gesamtsituation extrem verschärften. Trotzdem verbesserte sich die Lage etwas, bevor 1348 die große Pest ausbrach, eine Katastrophe unvorstellbaren Ausmaßes.³⁶

I.2 Der schwarze Tod und seine Auswirkungen auf die Kunstproduktion

Die demographische Entwicklung lässt die Auswirkungen der großen Pest 1347/48, die mehr als ein Drittel der Bevölkerung dahinraffte, und der nachfolgenden Pestwellen erkennen. Um 1300 hatte Florenz noch 110 000 Einwohner, nach der Seuche war mit rund 40 000 ein Tiefststand erreicht. Die unmittelbaren Folgen in sozialer, politischer, ökonomischer und psychologischer Hinsicht waren tiefgreifend und verheerend. In der Einleitung seines „*De Cameron*“ schildert Boccaccio anschaulich die grauenvollen Zustände in Florenz.³⁷

Die Seuche nahm ihren Weg von Zentralasien wahrscheinlich über die Seidenstraße zum Schwarzen Meer, von wo Genueser Händler, die sich gerade in Caffa (Krim, heute Feodosia) aufhielten, sie nach Italien einschleppten.³⁸ Bis zum Sommer 1347 waren die

³⁵ Beuys 1992, S. 125-129.

³⁶ Ebenda, S. 130-139.

³⁷ Ebenda, S. 139-143.

³⁸ Bergdolt 1994, S. 33-36.

gesamten östlichen Mittelmeerländer befallen. Mit den Handelsschiffen, deren Matrosen bereits erkrankt waren, erfasste der schwarze Tod in rasender Geschwindigkeit zuerst Sizilien, dann ganz Italien. Berichten zufolge setzte die Seuche – und die damit verbundenen Todesängste – nahezu alle gesellschaftlichen, wirtschaftlichen, sozialen, familiären und religiös-ethischen Ordnungsprinzipien und Werte außer Kraft. Helfer wie Ärzte, Geistliche und Notare starben binnen kürzester Zeit, Erkrankte wurden von den nächsten Angehörigen im Stich gelassen, Kriminalität breitete sich aus. Obwohl die Seuche von vielen als Strafe Gottes angesehen wurde, verweigerten die meisten den Kranken ihre Hilfe, vernachlässigten das Gebot der Nächstenliebe, denn wer half, war praktisch dem Tod geweiht.³⁹ Der Chronist Agnolo di Tura aus Siena, wo die Pest von April bis Oktober 1348 wütete, begrub seine fünf Kinder, er beschreibt schreckliche Szenen: „Es läuteten keine Glocken mehr und niemand weinte, [es schien] das Ende der Welt [gekommen], [...] es [gibt] keine Feder, die Lage zu beschreiben.“⁴⁰ Siena und Umgebung hatte 80 000 Tote zu beklagen, unter ihnen auch die Maler Ambrogio und Pietro Lorenzetti.⁴¹

Man fragt sich, wie die Menschen dieses Ausmaß an Elend und Verzweiflung, an persönlichen Verlusten, an ohnmächtiger Hilflosigkeit, Schmerz und Qual überhaupt ertragen konnten. Die Lage war anscheinend so hoffnungslos und schrecklich, dass man sie nur in einer Art emotionaler Starre und vollkommener Resignation überleben konnte, sofern die Pest einen verschont oder man die Krankheit überstanden hatte. Häuser, Dörfer, adelige Besitztümer waren verödet, die gesamte Infrastruktur wie die Versorgung mit Lebensmitteln und Produkten des täglichen Lebens, die Ausübung der politischen Funktionen und der Lehrtätigkeit, ganz zu schweigen von der medizinischen und seelsorgerischen Betreuung, brach zusammen.⁴²

Die mittelalterlichen Theorien zu den Ursachen der Pest, die vielfach antiken Schriften entnommen worden waren, erscheinen aus heutiger Sicht ziemlich haarsträubend. Fehlmischungen der Körpersäfte, sogenannte Dyskrasien, in Verbindung mit schädlichen Ausdünstungen, den Miasmen, die die Luft verpesteten, wurden als Verursacher verdächtigt. Gentile da Foligno, ein umbrischer Arzt, entwickelte die „Pesthauchtheorie“, nach der eine ungünstige Konstellation von Gestirnen eine

³⁹ Bergdolt 1994, S. 38-43.

⁴⁰ Tura, zit. n. Bergdolt 1994, S. 46.

⁴¹ Bergdolt 1994, S. 46.

⁴² Ebenda, S. 50-51.

Aerodynamik ausgelöst hatte, die den „Pesthauch“ auf die Erde schleuderte, durch den die Menschen erkrankten und ihre Mitmenschen infizierten. Er wurde selbst Opfer der Seuche. Ein Zusammenhang mit einem Erdbeben in Friaul 1348 wurde vermutet, das giftige Dämpfe aus dem Erdinneren entweichen hatte lassen. Tatsächlich gab es keine Theorie, die der Realität auch nur annähernd entsprach. Sinnvoll und instinktiv richtig hingegen waren manche Maßnahmen, die ergriffen wurden: Isolierung der Kranken, rasche Entsorgung der Leichen in Massengräbern und Frischluft. Jede Berührung mit den Kranken vermeiden, Flucht war *das* Mittel der Wahl!⁴³ Selbst im Angesicht des Elends gab es immer noch Menschen, die versuchten, Kapital daraus zu schlagen und Hilfeleistung gegen hohe Bezahlung anboten. Die Zunahme der Leidensfähigkeit ging mit einer Verrohung einher, die sich gelegentlich in Form von exzessiven Festen als hysterisch-paradoxe Überreaktion äußerte. Arme waren noch stärker betroffen. Manche, vor allem die Mönche der Bettelorden und der Bruderschaften, hielten sich jedoch an das Gebot der Nächstenliebe und pflegten die Kranken, weshalb die Verluste unter ihnen besonders groß waren: 80 von den insgesamt 130 Dominikaner-Fratres von Santa Maria Novella starben. Für Lebensmittel, Kerzen, Kleidung wurden Wucherpreise verrechnet, Kranke lagen verlassen in den Häusern, viele verhungerten, noch Lebende wurden in Massengräber geworfen.⁴⁴ Einige Gewerbe konnten nicht mehr ausgeübt werden, weil die Betreiber ausgestorben waren. Paläste standen leer, der *Contado*, das Land um die Städte, das deren Nahrungsversorgung garantierte, verödete. Einerseits kam es zur Verarmung, andererseits zu Bereicherungen der Überlebenden durch die Aneignung der Besitztümer von Verstobenen, insbesondere den Orden wurden viele Güter testamentarisch vermacht.⁴⁵

Mit dem Ausbruch der Pest und dem damit verbundenen demographischen Einbruch begann eine ökonomische Krise, die weit bis ins 15. Jahrhundert wirkte. Durch die Verlagerung des Vermögens kam es zu einer Umschichtung in der Bevölkerung und zu einem sozialen Aufstieg des Mittelstandes beziehungsweise der Zünfte, das alte Patriziat verlor seine Vormachtstellung.⁴⁶ Sowohl die „*arte minori*“ als auch die „*arte maiori*“ erlebten einen Zuwachs, man konnte Mitglied in mehreren Zünften sein,

⁴³ Bergdolt 1994, S. 21-26.

⁴⁴ Bergdolt 1994, S. 59-62. Der Chronist Giovanni Villani lieferte authentische Berichte, bis er selbst an der Pest starb, dann übernahm sein Bruder Matteo diese Aufgabe.

⁴⁵ Bergdolt 1994, S. 63-64.

⁴⁶ Ebenda, S. 191.

Geschäfte wurden quer durch alle Bereiche getätigt. Der Übergang zwischen den minderen und höheren Zünften war fließend, auch ein Aufstieg von unten nach oben wurde möglich.⁴⁷

Weitere Pestwellen (1363, 1370-76 und 1380-83) führten dazu, dass um 1400 ein Bevölkerungstiefstand in Europa erreicht wurde. Mailand, 1348 von der Pest verschont, wurde erst 1361 davon erfasst.⁴⁸ Eine weitere Folge war die Agrarkrise, durch die schlechten Bedingungen der Bauern mitverursacht, die abwechselnd zu Überproduktion und Preisverfall, dann wieder zu Lebensmittelknappheit und Hungersnot führten. Nach 1350 stieg der soziale Gegensatz zwischen Stadt und Land signifikant an, um 1400 waren die Löhne der Handwerker 2-3 Mal höher als die der Landarbeiter. Wer Glück hatte, durfte die Pestlücken in der Stadt füllen und als Straßenreiniger oder Totengräber arbeiten.⁴⁹ Trotz der Romantisierung der „*Vita rustica*“ durch die Städter hatten diese für die Arbeit der Bauern nur Verachtung übrig. Sie hatten keine politische Vertretung und keine Lobby, die für Verbesserung des Images und der Agrartechnik gesorgt hätten. Die Klöster, die diese Aufgabe lange Zeit übernommen hatten, waren entweder in die Städte abgewandert oder durch die Pest selbst stark dezimiert.

Ein Trend zu Genusssucht und Luxus in Verbindung mit einer Art Fatalismus machte sich breit, demgegenüber jegliche Planung für eine fernere Zukunft sinnlos erschien. Statusobjekte waren gefragt bei den Neureichen, Produktinnovation statt Prozessinnovation führte zu wirtschaftlicher Stagnation!⁵⁰ Matteo Villani, Chronist aus Florenz, klagt über die Unbelehrbarkeit der Menschen, ihre Verderbtheit und Hemmungslosigkeit.⁵¹

Auf den ersten Blick sind die Auswirkungen, die die Pest auf die Kunst hatte, abgesehen davon, dass viele Künstler selbst zu Pestopfern wurden, nicht leicht erkennbar. Das mag daran liegen, dass sie zum Teil vollkommen gegensätzlicher Art waren. Durch die Umverteilung des Vermögens entstand eine Schicht von Neureichen, die „*gente nuova*“, die nun als neue Auftraggeber mitbestimmend für die Kunst waren und deren Ansprüche sich mit Sicherheit von denen des alten Patriziats unterschieden.⁵² Die

⁴⁷ Beuys 1992, S. 144-145.

⁴⁸ Bergdolt 1994, S. 192.

⁴⁹ Ebenda, S. 195-199.

⁵⁰ Ebenda, S. 203-205.

⁵¹ Beuys 1992, S. 143-145.

⁵² Seiler 1990, S. 264-265.

psychologischen Folgen der Epidemie sind mit dem Begriff „Mentalitätskrise“⁵³ treffend beschrieben, gemeint ist damit Verrohung, Genusssucht und Sittenverfall, die allerdings schon vor der Pest deutlich zugenommen hatten. Ebenso extrem waren gegenteilige Reaktionen wie ausufernde Religiosität, exzessive Askese oder Vergeistigung. Rückblickend müssen auch langfristige Entwicklungen berücksichtigt werden, die trotz Pest mehr oder weniger kontinuierlich Einfluss ausübten, wie die Reformbestrebungen der Bettelorden und die damit einhergehende verstärkte Einbindung der Laien ins kirchliche Geschehen und das Interesse für Antike und Humanismus. In Analogie zur Geisteshaltung neigten angesichts der Möglichkeit des jederzeit eintretenden Todes die einen dazu, im Diesseits das Leben in vollen Zügen zu genießen und ihr Geld für Luxus auszugeben, die anderen investierten für das Seelenheil im Jenseits in Stiftungen und führten ein frommes und gottesfürchtiges Leben. In diesem Sinne ist eine große Anzahl an Kunstwerken ursächlich auf die Pest zurückzuführen.

Bei der stilistischen Entwicklung ist ebenfalls Gegensätzliches zu beobachten. Als Folge der Katastrophe sind sowohl Rückgriff und Stagnation als auch das Einfließen neuartiger Impulse nachweisbar. Ersteres ist gerade für Florenz und die Toskana gültig, wo auf die stilistische Tradition des Duecento mit deutlich byzantinischen Akzenten zurückgegriffen wurde.⁵⁴ Ein Grund dafür war, dass der „*gente nuova*“ die Voraussetzung der humanistischen Bildung fehlte, sie hatten die Innovationen in der Kunstentwicklung der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts weder verstanden noch assimiliert. Die Verunsicherung im Glauben, verursacht durch die Pest, die als „Strafe Gottes“ für Reichtum, Geiz und das Streben nach immer größeren materiellen Werten angesehen wurde, veränderte auch bei der alten Elite die Sichtweise gegenüber Humanismus und sakralen Bildern, die durch die dargestellte Realitätsnähe als zu profan in den Verdacht des Sakrilegs kamen.⁵⁵

Die eingeübte Assoziation von Frömmigkeit mit bestimmten Darstellungsformen, die unter dem Begriff *Stil* zusammengefasst werden können, war an subjektive Sehgewohnheiten gebunden. Diese Abhängigkeit ist es, die in Übergangsphasen, hin zu einer künstlerischen Neuorientierung, oft über einen langen Zeitraum hinweg ebenso

⁵³ Bergdolt 1994, S. 151.

⁵⁴ Seiler 1990, S. 268-270.

⁵⁵ Meiss 1999, S. 134-136.

ein Nebeneinander, wie auch eine Vermischung innovativer und traditioneller Bildsprachen mit sich bringt. Die Werke Michele da Firenzes können dafür als sehr anschauliche Beispiele gelten. Mit anderen Worten: das subjektive (zeit-, orts-, kulturgebundene) Bild von Frömmigkeit hatte in der sakralen Kunst, beispielsweise im gemalten Bild, eine analoge Entsprechung, die *genau darauf* abgestimmt war. Eine Feststellung, die naturgemäß nur die sakrale Kunst betrifft.

Schließlich sind noch ikonografische Besonderheiten zu vermerken, die mehr im quantitativen als im qualitativen Bereich zu finden sind.⁵⁶ Themen wie „Der Triumph des Todes“ oder „Vanitas“, die danach zwar gehäuft auftraten, gab es auch schon vor dem Ausbruch der Seuche. Die Kunst hatte bereits durch die Finanzkrise der Vierzigerjahre einen Einbruch erlitten.⁵⁷ So reichlich die schriftlichen Zeugnisse zum Pestalltag sind, so selten sind, von Illustrationen in der Buchmalerei abgesehen, die bildlichen! Zu beobachten ist eine quantitative Zunahme von Darstellungen des Jüngsten Gerichts oder vom Tod, der Pfeile abschießt.⁵⁸ Ebenso verhält es sich mit den Pestheiligen Sebastian und Rochus.⁵⁹ Zahlreiche Darstellungen mit dem Thema Totentanz stehen anscheinend mit der Pest in Zusammenhang, im Reigen mit den Toten werden die Lebenden wahllos mitgezogen. Auch in der Literatur und in den Mysterienspielen fand das Thema seinen Niederschlag.⁶⁰

Es scheint, dass für das Aufgreifen des Themas in der bildlichen sakralen Kunst der theologische Zusammenhang fehlte. Möglicherweise aber fand auch ein gewisser Verdrängungsprozess statt, die Flucht als Mittel, dem Elend zu entkommen, wurde offenbar nicht nur physisch umgesetzt, sondern auch psychisch. Vergänglichkeit und Tod waren Themen, die bildlich dargestellt, aber nicht mit „Pest“ benannt und gleichgesetzt wurden. Der Nachwelt etwas zu übermitteln, war überdies nicht primär der Zweck der Bilder, sondern der Schriften. Dies mag ein Grund dafür sein, dass die textbegleitenden Illustrationen in der Buchmalerei Szenen aus dem Pestalltag als profanes Geschehen häufiger thematisieren.

Man kann davon ausgehen, dass der mittelalterliche Mensch, ebenso wie der frühneuzeitliche, in seiner Mentalität und seinem Gefühlshaushalt nicht mit heutigen

⁵⁶ Seiler 1990, S. 265.

⁵⁷ Bergdolt 1994, S. 207-209.

⁵⁸ Ebenda, S. 212-214.

⁵⁹ Seiler 1990, S. 272.

⁶⁰ Bergdolt 1994, S. 214-216.

Maßstäben zu messen ist. Naturkatastrophen, materieller Erfolg oder Ruin, Leben und Tod, Krankheit, Seuchen, Bindungen und Trennungen standen nahe beieinander und konnten weder gemildert noch abgefangen werden, dazu fehlten die technischen, medizinischen, psychologischen Mittel und den meisten auch die finanziellen. Physische und psychische Robustheit waren eine Überlebensfrage. Um verbal zu den Menschen durchzudringen, sie im Innersten zu erschüttern, mussten die „Reize“ entsprechend drastisch ausfallen.⁶¹

Ohne um jeden Preis einen Zusammenhang konstruieren zu wollen ist den angeführten Beobachtungen über die Verbindungen von Pest und Kunst in ihren Facetten und ihrer Gegensätzlichkeit eine Feststellung hinzuzufügen: der schwarze Tod überzog in rasender Geschwindigkeit ganz Europa, ohne Unterschied der Landeszugehörigkeit oder des Standes mussten die Menschen eine Erfahrung durchleben, die ihre Ordnung in den Grundfesten erschütterte. Etwa fünfzig Jahre später trat in der Kunst ein europaweites Phänomen in Erscheinung: der Internationale Stil – eine Bildersprache, die durchaus als Manifestation des Versuchs gelten kann, der Welt zumindest in der künstlerischen Wiedergabe eine neue Ordnung zu verschaffen.

I.3 Der Internationale Stil

Die Voraussetzungen für die Ausbildung dieser paneuropäischen Erscheinung waren die künstlerischen Ausprägungen der französischen Gotik, des italienischen Trecento und der böhmischen Stilmischung samt deutschen und italienischen Einflüssen. Die Gattung der Buchmalerei mit dem Zentrum Paris lief mit einigen herausragenden Künstlern von vorwiegend niederländischer Herkunft zu ihrer Höchstform auf, untrennbar verbunden mit den Brüdern Limburg und dem Stundenbuch „*Très Riches Heures du Duc de Berry*“. In der Symbiose ihrer unbekümmerten Naturwiedergabe mit den tradierten klassischen Formen der nun schon seit mehreren Jahrhunderten etablierten französischen Gotik bildeten sie die Basis für die bestehende und vorangegangene Entwicklung. Das Ergebnis war eine Malerei, deren Elemente dekorativ-ornamentalen Prinzipien folgten, bisweilen umgeben von aufwändigen architektonischen Rahmungen. Dieses Schema war einerseits eine Vorgabe,

⁶¹ Camporesi 1994, S. 115.

andererseits eine Gelegenheit, die Bilder allmählich mit allen innovativen Kunstgriffen der Malerei anzureichern, zu experimentieren, sei es mit Licht-, Farb- oder Raumeffekten. Dynastische Verbindungen förderten die Verbreitung der Kunstausformungen, indem die höfischen Zentren gleichzeitig Initiatoren für den Transport, die Aufnahme und den Austausch von neuen künstlerischen Ideen waren, sowie für die Ausübung von Kunst.

Keine Entwicklung dieser Zeit ist vorstellbar ohne die toskanischen „Erneuerer“, ohne die Werke Giotto oder die der Brüder Lorenzetti, die zwar in unterschiedlicher Weise und Intensität, aber gleichermaßen rasant in fast allen europäischen Regionen ihre Spuren hinterließen. Räumlichkeit, Volumen und narrative Qualitäten gehörten ebenso dazu wie der Versuch, die Dramatik und Emotionalität der Bilder zu erhöhen. Die Existenz des päpstlichen Hofes in Avignon ab 1309 sorgte für die Integration der bunten, lebhaften Welt der Sieneser Malerei nördlich der Alpen.⁶² Einen Schmelztiegel nahezu aller europäischen Stilrichtungen stellte der Hof Kaiser Karls IV. in Prag dar, der für die Entwicklung der Internationalen Gotik von eminenter Bedeutung war.

Die auffallendsten Gemeinsamkeiten dieses Stils sind die geschwungenen Linien, die den schlanken Figuren und Bildelementen Elastizität und Eleganz verleihen, sie in harmonischer Anordnung zusammenfügen und sie dekorativ in der hochgeklappten Fläche verteilen. Dies gibt den Darstellungen in der Verweigerung von Tiefenwirkung und Fernblick die Präsenz der Direktheit einer ausschnitthaften Momentaufnahme. Hinzu kommen die malerische Modellierung, die reiche Farbpalette und vielfältige, detaillierte Darstellungen von Natur. Bei aller Idealisierung höfischer Normen, der die Epoche auch die Bezeichnung „höfischer Stil“ verdankt, und der oberflächlich scheinenden Leichtigkeit der Bilder, bleiben aber tiefere Sinnfragen, Dramatik und emotionaler Gehalt nicht auf der Strecke; sie sind – im Gegenteil – voll von subtilen Inhalten.⁶³

In ihrer Gesamtheit kulminieren die genannten Charakteristika in einer Form von absoluter Ästhetik, der man sich auch aus heutiger Sicht nicht entziehen kann.

Von der Kunst als Ausdruck politischer Machtverhältnisse ist auch der Internationale Stil nicht ausgeschlossen, indem das Bürgertum sich ebenfalls dieser Kunstrichtung bemächtigte und damit seine wachsende Bedeutung gegenüber dem Adel

⁶² Bialostocky 1972, S. 25-26.

⁶³ Ebenda, S. 27-29.

demonstrierte. Dies gilt insbesondere für die Stadtstaaten im Süden, namentlich in der Toskana.

Der Begriff „Weicher Stil“⁶⁴ ist vielleicht in Bezug auf die Skulptur am treffendsten, drückt er doch aus, was die plastischen Werke der Epoche des Internationalen Stils auszeichnet und in hohem Maß auch für Michele da Firenze gilt. Besonders in der Draperie, die weiche, teigige Formen annimmt und elastische Faltschwünge mit parallelen, rhythmischen Wiederholungen bevorzugt, zeigt sich die Vermeidung abrupt gezogener Kanten und Konturen, das Ignorieren physikalischer Prinzipien zu Gunsten der ästhetischen. Die Gewänder sind bestimmt von weichen Übergängen und Mulden, V-förmigen Vertiefungen und Faltenkonfigurationen, deren Ausläufer sich rund um die Figuren auf dem Boden ausbreiten (vgl. Abb. 25-34). Im Relief dominieren malerische Qualitäten, nicht zuletzt im Einklang mit der obligaten Farbfassung. Die Vorliebe für die weichen Formen und den lieblichen Figurentypus wurde unzählige Male in den sogenannten „Schönen Madonnen“ demonstriert.⁶⁵

Im Florenz des beginnenden 15. Jahrhunderts führten die besonderen Umstände (die im folgenden Kapitel noch näher erläutert werden), insbesondere die intensive Auseinandersetzung mit der Antike, zu gravierenden Veränderungen des künstlerischen Milieus und der Kunstauffassung, eng verbunden mit Persönlichkeiten wie Ghiberti und Donatello. Selbst an Künstlern wie Michele da Firenze, die sich im Allgemeinen noch mehr einer spätgotischen, dem Internationalen Stil verhafteten Formensprache bedienten, konnten diese Einflüsse nicht spurlos vorübergehen. Die daraus resultierende Anwendung und Vermischung traditioneller und neuartiger Elemente hat dazu geführt, von Künstlern einer Übergangszeit zu sprechen oder sie schlicht als „Übergangskünstler“ zu bezeichnen.

⁶⁴ Bialostocky 1972, S. 29-31.

⁶⁵ Ebenda S. 33-34.

I.4 Die Zeit um 1400

Nach der großen Pest entwickelten sich die „*gente nuova*“, die Neubürger, zu Aufsteigern in Wirtschaft und Politik und genossen die volle Integration ins Bürgertum. Sie wurden ohne die Protektion von Familienclans zu erfolgreiche Geschäftsleuten, ihr steigendes Ansehen verhalf ihnen zur aktiven Teilnahme an der Politik.⁶⁶ Die Einwohnerzahl von Florenz wuchs stetig an, von etwa 40 000 nach der großen Pest auf 65 000 in den folgenden Jahren, die wirtschaftlichen Aufsteiger begannen als Stifter wieder in Bauten und Kunstwerke zu investieren.

Viel wurde für die Stadtverschönerung getan, schon 1356 wurde der Beschluss für den Bau der Loggia dei Lanzi gefasst, der Weiterbau des Campanile und des Doms vorangetrieben. Ein oktogonaler Abschluss des Langhauses und die Errichtung einer Kuppel waren im Gespräch und wurden nach heftigen Diskussionen 1367 beschlossen. Baufortschritte waren in Santa Maria Novella und Santa Croce zu verzeichnen, wo vor allem an den Innenausstattungen weitergearbeitet wurde. Kunst war in Programm und Finanzierung nicht mehr ausschließlich von kirchlichen Auftraggebern abhängig, schon mit der Errichtung von Privatkanellen als Grablege hatten reiche Bürger Anteil an der Gestaltung kirchlicher Innenräume. Die Reliefs von Andrea Pisano am Campanile zeigten bereits Abbilder der bürgerlichen Welt. 1366 wurden die Arkaden von Orsanmichele geschlossen, ein Gebäude, das in seiner Doppelfunktion als Kornspeicher und Kultgebäude für ein wundertätiges Marienbild gleichermaßen als Sakral- und Profanbau genutzt wurde. Gleichzeitig fiel die Entscheidung, die Nischen am Außenbau mit den Statuen der Patrone der Zünfte zu füllen.⁶⁷ Trotz der vielen kommunalen Projekte vergifteten Intrigen und geheime Machenschaften in den 1360er Jahren die Atmosphäre. Die Parte Guelfa terrorisierte und denunzierte unliebsame Mitbürger und scheute auch nicht davor zurück, Kritiker ermorden zu lassen, vorzugsweise Angehörige des Verwaltungsapparates, um diesen zu unterwandern. Daneben begann vor allem in der Wollindustrie eine wirtschaftliche Krise, 1367 kam es zu erste Unruhen, Schließungen und Teuerungen. Auf regenreiche Jahre folgen schlechte Ernten, Hunger und Revolten,⁶⁸ die 1378 mit dem Aufstand der

⁶⁶ Beuys 1992, S. 45-46.

⁶⁷ Ebenda, S. 169-174.

⁶⁸ Ebenda, S. 179-183.

„*ciompi*“ (der Wollarbeiter) endeten ohne nachhaltige Veränderungen zu bewirken.⁶⁹ Außenpolitische und innenpolitische Probleme ergaben sich, als der Papst – stets in guter geschäftlicher Verbindung zu den Florentiner Kaufleuten – vor allem von der *Parte Guelfa* gedrängt wurde, von Avignon nach Rom zurückzukehren. Die „*gente nuova*“ hingegen wollten im Interesse der Kommune jede Abhängigkeit vom Papst vermeiden. Der Konflikt spitzte sich zu und endete mit einem drei Jahre andauernden Interdikt mit allen Konsequenzen für die Gläubigen und Sanktionen, die das Wirtschaftsleben empfindlich trafen. Erst nach dem Tod von Papst Gregor XI. im März 1378 kam es zur Aussöhnung mit der Kirche.⁷⁰

Trotz des politisch unruhigen Klimas, sozialer Ungerechtigkeit und Unterdrückung blieb in mancher Hinsicht aber Raum für offene und freie Denkart, für Freude am Philosophieren und am Diskurs. Zwischen Sakral- und Säkularbereich gab es kaum Berührungspunkte, man hielt sich an Thomas von Aquin (~1225-1274) und seine Synthese von Christentum und antiker Philosophie, insbesondere der des Aristoteles.⁷¹ Die Elite gefiel sich in der Rolle der humanistischen (Vor)Denker – „*fare bella figura*“ war die Devise, in Haltung, Gestik und Kleidung.⁷² Ein „Athen am Arno“ wollten jene aus Florenz machen, die in der Tradition von Dante, Petrarca oder Brunetto Latini (1220-1294) die antiken Schriften schätzten, studierten und umzusetzen suchten. Die intellektuelle Elite von Florenz pflegte in den achtziger Jahren des 14. Jahrhunderts unter der Führung des belesenen und hochgebildeten Augustinermönchs Luigi Marsili in Gesprächskreisen den Austausch humanistischen Gedankenguts in der „*Villa Paradiso*“ des Bankiers Antonio degli Alberti. Marsili hatte den „Stammvater aller Humanisten“, den Dichterkönig Petrarca, als Kind noch persönlich kennengelernt. Auch Coluccio Salutati, Notar und seit 1375 Kanzler in Florenz, Schüler und Verehrer Petrarca, gehörte zum Kreis Luigi Marsilis. Sein literarisches Talent nutzte er, um sich für die Ideale der Kommune einzusetzen und Konflikte mit Diplomatie zu lösen, trotzdem plädierte er mehr für das aktive als für das beschauliche Leben.⁷³

Die Auswirkungen des Bildungsstrebens zeigten sich in der Förderung der Universität von Florenz, an der ab 1396 – europaweit absolut neu und einzigartig – Griechisch als

⁶⁹ Beuys 1992, S. 189-196.

⁷⁰ Ebenda, S. 181-188.

⁷¹ Mensching 1995, S. 31-32.

⁷² Beuys 1992, S. 15-17.

⁷³ Ebenda, S. 197-199.

Unterrichtsfach gelehrt wurde! Zu den Studenten gehörte Leonardo Bruni, der, obwohl 1369 in Arezzo geboren, leidenschaftlicher Patriot der Stadt am Arno wurde. Sein Traktat „*Laudatio Florentine Urbis*“ wurde ein Klassiker der Selbstpropaganda. In grenzenloser Überhöhung und Idealisierung schildert er die Pracht des Stadtbildes, den Geist der Kommune, spricht von Freiheit, Gerechtigkeit und Gleichheit, ganz nach den Idealen der römischen Republik. Die Realität war weit davon entfernt!

Es wiederholte sich die scheinbar paradoxe Tatsache, dass sich das kreative Potential, die geistigen Höhenflüge, die innovativen Ansätze und wirtschaftlichen Erfolge in dem Maße steigerten, in dem sich die innenpolitischen Konflikte, die außenpolitischen Bedrohungen und kriegerischen Auseinandersetzungen, die Naturkatastrophen und menschlichen Krisen zuspitzten. Produktivität und Kreativität schienen gleichsam das Ventil zu sein für den Gärungsprozess, verursacht durch Spannungsfelder, Widersprüche und Ambivalenzen, die die soziale Gemeinschaft des Stadtstaates prägten. Der hohe Bildungsanspruch und die demonstrativ fortschrittliche Kunstauffassung des Bürgertums mag auch ein Zeichen der Kompensation nicht adeliger Herkunft gewesen sein, beziehungsweise als Produkt der stetig schwelenden Konkurrenz zum Adel verstanden werden.

Im Hintergrund formierte sich nämlich neuerlich eine Elite aus den alten Familien.

„*Il reggimento*“, an die siebzig Männer, Söhne aus alten Familien, teils pro forma zum Bürgertum übergetretene Adelige, zogen die Fäden. Sie bekleideten nicht zwangsläufig öffentliche Ämter, saßen aber an den Hebeln der Macht. Die *Parte Guelfa* hatte ihre politische Bedeutung inzwischen verloren, Zunftmitglieder hatten kaum noch Funktionen in der Kommune inne. Familienfehden existierten zwar nach wie vor, beherrschten aber nicht mehr in der Weise den städtischen Alltag wie früher. Ein dramatischer und folgenreicher Konkurrenzkampf spielte sich allerdings zwischen den Familien Alberti und Albizi ab, letztere behielten die Oberhand, erstere wurden ins Exil geschickt. Maso degli Albizi, Tuchhändler und Clanführer, bildete mit anderen Familien in den letzten zwei Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts „*il reggimento*“, der mit mehr oder weniger sanftem Druck Einfluss auf die Prioren ausübte. Niccolò da Uzzano, Bankier aus der „*gente nuova*“, einer der Führenden im „*reggimento*“, beeindruckte die Zeitgenossen mit seiner Eloquenz und seinem diplomatischen Geschick.⁷⁴ In den

⁷⁴ Beuys 1992, S. 201-205.

sogenannten „*pratiche*“ wurden im Palast der Prioren öffentliche Debatten, Anhörungen und Beratungen abgehalten, in denen Rhetorik, fundiertes Argumentieren und politisches Fachwissen zunehmend bestimmend waren, wobei der Kanzler als Protokollführer fungierte. Die Zahlen der Teilnehmer sprechen vom regen Zulauf mit den Jahren, es gab aber auch Gegner der „schönen Reden“, hinter denen letztendlich wieder nur die Interessen der Elite standen, die gegenseitig ihre sozialen und geschäftlichen Netzwerke stärkten.⁷⁵

Nicht nur apokalyptische Ängste, die sich beispielsweise in der Geißlerbewegung, den sogenannten „*Bianchi*“ und deren Prozessionen äußerten,⁷⁶ prägten die Zeit vor der Jahrhundertwende, sondern auch kriegerische Auseinandersetzungen. 1384 wurde Arezzo eingenommen, 1390 Montepulciano, stets unter dem Motto, die Handelsstraßen besser kontrollieren und sichern zu können. Eine ständige Bedrohung stellte Mailand unter Herzog Gian Galeazzo Visconti bis zu dessen Tod 1402 dar, der seinerseits bestrebt war den Machtbereich Mailands nach Süden auszudehnen. 1406 hatte Florenz mit der Eroberung Pisas endlich das Ziel erreicht, über einen Zugang zum Meer zu verfügen, was für die Wirtschaft ein ungeheurer Gewinn war. Trotz der hohen Ausgaben für die Kriegsführung und des beeinträchtigten Handels gab es auch Kriegsgewinnler, Geld floss zurück in die Stadt, denn Söldner waren gute Kunden mit Kaufkraft. Schlimmer noch als die Kriege waren die Folgen der Pestwellen, die 1400 und 1411 erneut die Bevölkerung von Florenz dezimierten.

Allen Konflikten, Zerwürfnissen und Krisen zum Trotz investierten die Reichen über die Zünfte in die Kunst als bleibenden Wert, als Symbol von Größe und Ruhm.⁷⁷ In diesem Sinne wurde 1401 von der „*Calimala*“ der Wettbewerb für das Nordportal des Baptisteriums ausgeschrieben, eine Kommission von 34 Personen urteilte über die Werke von sieben Künstlern, aus denen Lorenzo Ghiberti als Gewinner hervorging.⁷⁸ Er war zu diesem Zeitpunkt 23 Jahre alt und gehörte keiner Zunft an, daher wurde der Vertrag gemeinsam mit seinem Stiefvater abgeschlossen.⁷⁹ Vollkommen neu war die Form der Vergabe, der Wettbewerb, ein Mittel, das bis dahin nur in wirtschaftlicher

⁷⁵ Beuys 1992, S. 205-207.

⁷⁶ Ebenda, S. 228-229.

⁷⁷ Ebenda, S. 210-215.

⁷⁸ Vgl. dazu: Perrig 1987, S. 16 und S. 22-23. Für das Nordportal waren alttestamentarische Szenen vorgesehen. 1403 änderte die *Calimala* ihre Pläne. Sie bestimmte einen christologischen Reliefzyklus für die Türe, die nun doch an der Ostseite angebracht werden sollte.

⁷⁹ Galli 1998, S. 88.

Hinsicht Anwendung fand, wurde nun auf die Kunst übertragen, um Höchstleistungen zu fordern und zu fördern. In weiterer Folge wurden die Aufträge für die Schutzpatrone der Zünfte an Orsanmichele vergeben: 1412 an Ghiberti für den 2,55 m großen Heiligen Johannes der „*Calimala*“, fertiggestellt 1416, anschließend für den Heiligen Matthäus der „*Cambio*“, der 1423 vollendet war und für den Heiligen Stephanus der „*Lana*“, geschaffen 1427/28. Die Zunft der Waffenschmiede beauftragte Donatello 1415 mit dem Hl. Georg. Unnötig zu erwähnen, dass auch diese Serie von Aufträgen einem Wettbewerb glich. Auf diese Weise wurden die Zünfte bestimmend für die Skulptur als Ausdruck von Patriotismus, neuer Geisteshaltung und Bürgeridealen, verbunden mit antikisierenden Elementen. In der Ausübung fand ein lebhafter Austausch und eine Verzahnung der sozialen, politischen, kulturellen Eliten und künstlerischen Formen statt, bei dem Standesdünkel keinen Platz hatte.⁸⁰ Ghiberti bekam schließlich von der „*Calimala*“ auch den Auftrag für die Nord-Türe, die sogenannte „Paradiestüre“, die später an der Ostfront angebracht wurde.⁸¹ Die gemeinschaftliche Ausarbeitung des Programms von Auftraggeber, Ausführenden, und intellektueller Elite hatte fast schon Tradition, auch wenn Ghiberti letztlich seine eigenen Vorstellungen verwirklichte. Brunelleschi, Verlierer im Wettbewerb und Konkurrent Ghibertis begab sich mit Donatello auf eine Reise nach Rom zum Zweck des Studiums der antiken Gebäude und Skulpturen, auch das war bezeichnend für die neue Denkart. 1420 ging er als Sieger im Wettbewerb um die Konstruktion der Domkuppel hervor, die 1434 fertiggestellt war bis auf die Laterne, die erst 1461 aufgesetzt wurde. Von allergrößter Bedeutung war seine Entdeckung der Zentralperspektive.

Ein weiteres Bauvorhaben unter der Leitung Brunelleschis war das Ospedale degli Innocenti, der Palazzo der Parte Guelfa, der Kapitelsaal für das Kloster Santa Croce, gestiftet von der Familie Pazzi, die Umgestaltung der Sakristei von San Lorenzo finanziert von Giovanni de' Medici und der Dom-Bau. Florenz wurde zur Bühne mit prunk- und kunstvollen Kulissen, mit Künstlern und Gelehrten als Akteure und ausreichend Publikum, aber trotz aller humanistischer Begeisterung und Betätigung blieb die Religion Fundament und Mittelpunkt des Lebens.⁸²

⁸⁰ Beuys 1992, S. 216-218.

⁸¹ Vgl. dazu: Perrig 1987, S. 69-70. Als die Türe 1452 vollendet war, beschloss die Calimala, sie sollte „ihrer Schönheit wegen“ den Platz an der Ostseite einnehmen, während seine erste Türe an ihren endgültigen Platz an der Nordseite verlegt wurde.

⁸² Beuys 1992, S. 219-224.

Für Gelehrte und Geistliche war das in der Regel kein Gegensatz, wohl aber beispielsweise für Giovanni Dominici, der 1405 in seiner Schrift „*Lucula Noctis*“ an diesem Treiben Kritik übte. Es war typisch für diese Stadt und ihre intellektuellen Kreise, dass sie diesen wegen seiner radikal konservativen Ansichten und Äußerungen aus Venedig verbannten Dominikanermönch aufnahmen und die Konfrontation mit seiner Kritik nicht nur nicht scheuten, sondern geradezu suchten! Dominici nannte sie Heiden und bezichtigte sie der Vernachlässigung ihrer christlichen Pflichten. Die Ideale des Humanismus wie Leonardo Bruni sie formulierte, stellten nicht nur das Allgemeinwohl im diesseitigen Leben in den Mittelpunkt, sondern sogar das Recht aller Menschen auf Glückseligkeit, eine absolut neuartige Forderung, die durch Bildung und Kultur zum sittlich-ethischen Ziel jedes Einzelnen werden sollte. Die solchermaßen nach weltlich-humanistischem Prinzip anzustrebende und zu praktizierende Nächstenliebe konnte daher kein Widerspruch zum Glauben sein, sondern fügte sich als Übereinstimmung ins neue Weltbild! Die offene Austragung von Kontroversen, die geistige und verbale Auseinandersetzung gedieh zur Tradition in der Stadt Florenz, wo Fanatismus nicht gerne gesehen wurde und die Inquisition kaum zum Zug kam. Doch auch Giovanni Dominici hatte eine Anhängerschaft, seine Predigten waren ebenso beliebt wie seine Vorträge an der Universität.⁸³ Dies zeugt von den gegensätzlichen Anschauungen und unterschiedlichen Strömungen, die es zweifellos gab, und zwar nicht nur in Glaubensfragen, sondern auch in ihrer bildlichen Ausdrucksform: in der Kunst. Wie Dominici die Sichtweise der Humanisten nicht teilen konnte, so konnten viele, wahrscheinlich sogar die Mehrzahl, die nicht dieser Elite angehörten, in der neuen Kunst nicht die Verkörperung ihres Glaubens erkennen. Diesen stand die Darstellungsart eines Michele da Firenze näher, die Inhalte in vertrauter Weise vermittelte. Obwohl die zeitliche Distanz eine sachliche Betrachtung erleichtern sollte, entsteht auch im Rückblick die Schwierigkeit, die gegensätzlichen Merkmale der Kunstrichtungen objektiv zu beschreiben, das heißt, ohne (ab)wertende Beifügungen! Im Jahr 1427 ereignete sich, was die Reichen der Stadt lange Zeit zu verhindern wussten: die Kommune fällte den Beschluss, eine direkte Besteuerung einzuführen. Zu diesem Zweck waren genaue Erhebungen notwendig, der „*Catasto*“ ist bis zum heutigen Tag eine der wichtigsten historischen Quellen des Stadtstaates, er gibt

⁸³ Beuys 1992, S. 225-228.

Auskunft über Namen, Alter, Stand, Beruf, Krankheiten und Vermögenverhältnisse der 60 000 Haushalte und 260 000 Einwohner der Toskana. Auf die Stadt Florenz fielen 10 000 Haushalte und 40 000 Einwohner, die erfasst wurden. Die Bestverdiener waren Bankiers, gefolgt von Kaufleuten und Ärzten, die insgesamt etwa 100 städtischen Haushalten angehörten und über ein Viertel des Gesamtvermögens verfügten. Demgegenüber gab es 3000 Haushalte, deren Einkommen so gering war, dass sie unterhalb der Besteuerungsgrenze lebten. Etwa die Hälfte des Kapitals entfiel auf eine vergleichsweise immer noch geringe Anzahl Wohlhabender und auf eine etwas größere Anzahl, die in relativem Wohlstand leben konnte. Die Offenlegung der Verteilung der Güter und die Kontrollverfahren zur Einhaltung der Steuergesetze brachten reichlichen Geldfluss mit steigender Tendenz, nach zehn friedlichen Jahren verschlangen die Kriege gegen Mailand 1424-1428 und gegen Lucca 1429 ohnehin hohe Summen.⁸⁴

Michele da Firenze ist im Catasto nicht angeführt, er befand sich zu dieser Zeit in Ferrara, um die Madonna auf der Galerie der Fassade der Kathedrale (Kat. 18) fertigzustellen. Es existieren keine Zeugnisse darüber, ob er sich nach den letzten dokumentarischen Erwähnungen von 1419/20 noch einmal länger in Florenz aufhielt. Mit Sicherheit gab es jedoch Berührungen, Begegnungen und Austausch mit Florenz, sowie Anregungen aus der florentinischen Kunst. Dort bahnte sich in den Jahren bis 1434 die Herrschaft der Medici an,⁸⁵ während Michele sein Betätigungsfeld inzwischen nach Norden verlagert hatte.

⁸⁴ Beuys 1992, S. 235-237.

⁸⁵ Reinhardt 2013, S. 65-66.

II. IDEAL UND REALITÄT: SOZIALE SPANNUNGSFELDER IN DER BÜRGERLICHEN GESELLSCHAFT DER FRÜHEN NEUZEIT

II.1 Die Bedeutung der Bettelorden und ihre Rolle im Rahmen der neuzeitlichen Terrakottaproduktion

Bereits in den Jahren 1209/10 erhielt Franz von Assisi (geb. 1181/82), Gründer des Franziskanerordens, die mündliche Bestätigung der franziskanischen Lebensregel durch den Papst, 1223 erfolgte die Approbation der Ordensregel. Er starb 1226 und wurde schon 1228 heiliggesprochen.

Die Ordensgründung der Dominikaner durch Domingo de Gusmán (geb. 1170) fällt in das Jahr 1215, die Bestätigung der Ordensregel folgte 1216, die Heiligsprechung bereits drei Jahre nach seinem Tod (1221).⁸⁶ Beide Orden breiten sich rasch aus und hatten regen Zulauf, insbesondere, da die Kirche in einer Krise steckte, die in dieser Zeit ihren Höhepunkt erreichte. Die wichtigsten Eckdaten dieser Krise waren die Verlegung des päpstlichen Sitzes von Rom nach Avignon ab 1309 und das große Schisma von 1378-1417, währenddessen es für kurze Zeit neben Papst Urban VI. in Rom und Clemens VII. in Avignon sogar noch einen dritten Papst gab. Ab 1347 wurde in den humanistischen Kreisen die Kritik an den Missständen in der Kirche laut. In England hatten die Reformforderungen John Wyclifs (gest. 1378), der den Reichtum der Kirche anprangerte und die Armut Jesu proklamierte, die Bauernaufstände von 1381 zur Folge. In Böhmen löst die Hinrichtung von Jan Hus, dem von Wyclif beeinflussten, tschechischen Reformator, die Hussitenkriege aus, die bis 1434 andauern.⁸⁷

Die Bettelorden, die prinzipiell den Konsens mit dem Papst anstrebten und ihr Wirken in den kirchlichen Alltag zu integrieren suchten, gerieten mit ihrem Armutsanspruch in der praktischen Umsetzung nicht nur in Konflikt mit der eigenen Lebenspraxis, sondern vor allem auch mit der Institution Kirche, also den Würdenträgern aller Instanzen ihrer hierarchischen Struktur. Das führte ab der Mitte des 13. Jahrhunderts zum sogenannten Armutsstreit, der sich im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts zuspitzte und in den folgenden beiden Jahrhunderten weiterschwelte. Innerhalb des Ordens war es vor allem problematisch, unter Vermeidung von Besitz den Alltag und

⁸⁶ Gleba 2011, S. 104.

⁸⁷ Baum 1999, S. 77-78.

die Organisation zu bewältigen. Der Kompromiss bestand darin, den unvermeidlichen, aber lebensnotwendigen *Gebrauch* von Gütern aller Art zu akzeptieren, die jedoch päpstliches Eigentum waren oder von großzügigen Stiftern zur Verfügung gestellt worden waren. Dennoch entstanden mit der Zeit Ordens- und Gotteshäuser, bei denen zumindest Architektur und Ausstattung einem gewissen Bescheidenheitsanspruch gerecht werden sollten. Insofern wurde die im Quattrocento einsetzende Produktion von Andachtsobjekten in Terrakotta von den Bettelorden aus Überzeugung freudig aufgenommen und eingesetzt.⁸⁸ Für Michele da Firenze eröffnete sich damit ein Markt von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Auf diese Weise profitierte er vom enormen Zulauf zu den Orden, insbesondere zu den Franziskanern. Zum Zeitpunkt des Todes des Ordensgründers, des Hl. Franziskus von Assisi, gab es bereits sechs Niederlassungen innerhalb und sechs weitere außerhalb von Italien. Andererseits waren die Predigten der Ordensgeistlichen selbst, zumal verständlich und volksnah, Anziehungspunkt für Menschenmassen aus allen Schichten, wobei eine gewisse, damit einhergehende Propagandawirkung, speziell für die Aufträge von privaten Andachtsbildern, sehr gut vorstellbar ist.

Proportional zum Anwachsen der Popularität der Bettelorden verschärfte sich allerdings das in mehrfacher Hinsicht vorhandene Konfliktpotential. Unter den Laien wuchs das Bedürfnis, Anteil an der Heilsgeschichte zu haben ohne auf die Vermittlung der Kirche und des Klerus angewiesen zu sein. Dies widersprach aber der Auffassung der (vermeintlichen) göttlichen Ordnung, wonach allein die Kirche zur Verbreitung der christlichen Lehre berufen sei. Zudem bewirkte die Predigertätigkeit der Bettelorden und das von ihnen vorgelebte Armutsideal, dass den Laien – insbesondere im städtischen Bereich – die Diskrepanz zu der sehr weltlich und materiell orientierten Institution Kirche immer deutlicher vor Augen geführt wurde. Innerhalb des Ordens standen einander Vertreter der radikalen Auslegung des Armutsgebotes und jene, die eine gemäßigttere Haltung einnahmen, gegenüber. Von den daraus resultierenden, heftigen Auseinandersetzungen waren nicht nur die Ordensmitglieder selbst betroffen, sondern sie fanden auch zwischen Orden und Papsttum statt. Das selbstgewählte Leben in Armut der Angehörigen der Bettelorden, in den Ordensregeln formuliert, mit den Auffassungen der jeweiligen Päpste in Einklang zu bringen, war besonders heikel,

⁸⁸ Belting 2000, S. 51-52.

sodass das geforderte Armutsgebot in seiner mehr oder weniger gelebten Ausprägung gegenüber der päpstlichen Anschauung eine Gratwanderung zwischen Anerkennung und Häresie darstellte.⁸⁹

Aber die Fragen von Armut, Reichtum, Glaube, gottgefälligem Leben und materiellem Besitz und deren (Un-)Vereinbarkeit beschäftigte nicht nur Orden und die kirchlichen Autoritäten, sie waren in der Politik und in allen Schichten der damaligen Gesellschaft präsent, insbesondere Humanisten und Theologen bezogen in ihren Überlegungen Nahrung aus diesem Spannungsfeld. Schon Augustinus befasste sich mit dem Thema, wie auch Thomas von Aquin, der sich dabei auf Aristoteles bezog, ebenso Boccaccio und in besonderer Weise Petrarca, dessen Leben gewissermaßen davon bestimmt war.⁹⁰ Letzterer betont sowohl die Notwendigkeit von Askese und Eremitendasein, um geistig-philosophische Leistungen im Sinne „der großen Denker der Antike“ erbringen zu können, als auch die Unvereinbarkeit von Kreativität und Gelehrsamkeit mit Ehe und Familienleben. Fatalerweise ergab sich daraus nicht nur eine familienfeindliche, sondern auch extrem frauenverachtende Haltung, die bemerkenswerte Parallelen zu der kirchlichen aufweist.⁹¹ Boccaccio hält gar die Ehe für „[...] die größte Gefahr für einen Gelehrten [...]“.⁹² Derlei Äußerungen standen in krassem Gegensatz zur Lebenspraxis⁹³ und stellten somit ein weiteres, im Alltag präsentenes Spannungsfeld dar. Die Verinnerlichung der von Seiten der Kirche über Jahrhunderte vermittelten Körper- und Sexualfeindlichkeit sorgte zusätzlich dafür, dass derartige Aussagen auf fruchtbaren Boden fielen und den inneren Konflikt des einzelnen Individuums verschärften beziehungsweise dessen öffentliche Austragung nährten.

Die Ordensgründungen waren per se schon Ausdruck eines Reformwillens, dessen Intention die Rückkehr zu den ursprünglichen Anliegen und Idealen des Urchristentums war: Armut und Barmherzigkeit wie Christus sie vorgelebt hat und die „Erneuerung des apostolischen Lebens“⁹⁴. Insbesondere die Lebensform der Bettelorden stellte also eine Provokation dar, durch die indirekt – da sie damit die wachsende Kritik der Laien auslöste – Druck auf die institutionelle Kirche ausgeübt

⁸⁹ Gleba 2004, S. 183-185.

So erklärte Papst Johannes XXII. 1334 die Lehre von der Armut Christi für häretisch, was den heftigen Protest der Bettelorden, vor allem der Franziskaner zur Folge hatte. Vgl. dazu: Baum 1999, S. 77.

⁹⁰ Hans Baron 1992, S. 41-66. Der Konflikt wird am Beispiel des Dichters Petrarca dargelegt.

⁹¹ Baron 1992, S. 54-55.

⁹² Boccaccio, zit. n. Baron 1992, S. 19.

⁹³ Baron 1992, S. 19-20.

⁹⁴ Gleba 2011, S. 104.

wurde, die daraufhin ihrerseits mit der Androhung der Häresie Druck auf die Orden ausübte. Das Konzil von Konstanz 1414-1418 sollte die Krise der Kirche beseitigen helfen, vor allem musste das Schisma beendet werden und die Einigkeit der Kirche wiederhergestellt werden.

Die Reformbewegungen müssen folglich als kontinuierlich wiederkehrende, beziehungsweise latent schwelende Erscheinung gesehen werden und nicht als Epoche, die sich auf Luther und die Gründung der protestantischen Kirche beschränkte, vielmehr gipfelte sie darin. Trotz der hehren Absichten der Bettelorden und ihrer Mönche, die in Ausübung der Seelsorge und wichtiger karitativer Aufgaben einen wesentlichen Beitrag zur Verbesserung der sozialen Infrastruktur leisteten, herrschten in manch anderen klösterlichen Vereinigungen inakzeptable Zustände, deren Beseitigung innerhalb des Konzils ebenfalls als Forderung formuliert wurde. Weder gelang es, eine vollständige Lösung der Probleme herbeizuführen, noch änderte sich grundlegend etwas an der hierarchisch-institutionellen Struktur der Kirche.⁹⁵

Die Verbreitung des Armutsideals, durch das Trauma der großen Pestepidemie gefördert, entwickelte im Trecento eine Eigendynamik, die sich jedoch hemmend auf die Weiterentwicklung der humanistischen Bewegung auswirkte.⁹⁶ Um 1400 wird jedoch speziell in Florenz ein Trend spürbar, der sich im restlichen Italien erst mit der Verspätung von zwei bis drei Generationen bemerkbar machte (ganz zu schweigen vom restlichen Europa), nämlich das Zurückdrängen des asketisch-beschaulichen Lebensideals zu Gunsten einer Ausrichtung auf politisch aktives Gemeinschaftsdenken innerhalb einer bürgerlichen Struktur nach dem Vorbild der römischen Republik.⁹⁷ Diese Geisteshaltung begann tatsächlich, sich – zunächst lokal auf Florenz beschränkt - durchzusetzen und das Klima zu verändern, womit auch in der Kunst ein Wandel einsetzte. Dies kann mit als Grund dafür gesehen werden, dass der Stil Micheleles in Florenz allmählich nicht mehr „en vogue“ war und er sein Wirkungsfeld zunächst nach Arezzo, dann ins nördliche Italien verlegte, also in Gebiete, wo Politik, Kunst und Religionsausübung noch nach althergebrachten Spielregeln aufeinander abgestimmt waren.

⁹⁵ Gleba 2004, S. 214-215.

⁹⁶ Baron 1992, S. 67.

⁹⁷ Günther 1992, S. 9.

II.2 Marienverehrung, Madonnendarstellung und Frauenleben

Trotz der spärlichen Erwähnungen Marias in den Evangelien – in dieser Hinsicht ist das Lukasevangelium noch am ergiebigsten⁹⁸ – kommt man sehr schnell zu der Einsicht: Marienverehrung hat Tradition. In verschiedenen Ausformungen und unterschiedlicher Intensität gab es sie im Grunde seit der Verbreitung des Christentums – und sie nahm ihren Ausgang im Osten!⁹⁹ Vielfach wurden die Inhalte und Funktionen der antiken Göttinnen, insbesondere der Isis und der Artemis (Diana), übernommen und auf die Gottesmutter übertragen, Symbole und Werte uminterpretiert als probates Mittel der neuen Religion Glaubensinhalte einzuverleiben und die Missionierung zu erleichtern. Mühelos lassen sich spätantike Darstellungen der Göttin Isis als Marienbildnisse adaptieren bzw. in christliche Madonnendarstellungen einreihen.¹⁰⁰ Als Beispiel sei die thronende Isis mit dem Horus-Knaben im Berliner Bode Museum (Ident. Nr. 19/61) genannt, die zur Maria „umfunktioniert“ wurde, welches ihr die scherzhafte Bezeichnung „Isis mit dem Jesuskind“ einbrachte (Abb. 1). Diese ist auch als Vorbild und Vorläuferin der „Maria lactans“ zu betrachten, ebenso wie das im gleichen Museum befindliche Beispiel eines Kultbildes aus gebranntem Ton (Abb. 2). Die nach einem Originalkultbild angefertigte, nur 9,4 cm hohe Statuette (Ident. Nr. ÄM 8704) – in zahlreichen Reproduktionen nachweisbar – diente dem gleichen Zweck, wie die Madonnenbildnisse im Christentum: als Votivgaben oder als Andachtsbilder mit Schutzfunktion.

Sehr schnell wurde klar, dass die im Christentum als Identifikationsmedien fehlenden weiblichen Gottesanteile ein Vakuum hinterließen, das gefüllt werden musste. Die Entstehung apokrypher Schriften, insbesondere des Protoevangeliums Jacobi im 2. nachchristlichen Jahrhundert, spricht für sich und vor allem für das Bedürfnis, die spärlichen Informationen über die Mutter Jesu im Neuen Testament zu ergänzen und auszusmücken.¹⁰¹

Manche Aussagen der Apokryphen weisen auch auf einen heidnisch-antiken Ursprung hin und sind in Wahrheit mit jüdischen Gebräuchen schlicht unvereinbar. Sie sind Zeugnis für die Vielschichtigkeit der weiblich-mythologischen Prägung der

⁹⁸ H. und M. Schmidt 1995, S. 195.

⁹⁹ Küng 2009, S. 69.

¹⁰⁰ Imbach 2008, S. 57-58.

¹⁰¹ Ebenda, S. 48-49.

vorchristlichen Kulturräume und der Vereinigung ihrer zahlreichen Funktionen und Inhalte in einer Art Hybrid-Figur Maria.¹⁰²

Die Akzeptanz der Integration der Person Marias als weibliche Bezugsperson der Christenheit erfolgte – seitens der Kirche – in mehreren Schritten. Im *Konzil von Nicäa* 325 n. Christus, wurden Voraussetzungen geschaffen, die für Maria – wenngleich in diesem Konzil noch nicht Thema – den Weg zur Anerkennung als „Mutter Gottes“ bereiteten, folgerichtig zur „Gottesgebälerin“ (Theotokos).

Als solche wurde sie 381 im *Konzil von Konstantinopel* unumstößlich definiert und während der *Reichssynode von Ephesos* im Jahr 431 neuerlich bestätigt.¹⁰³ Ephesus, zur Zeit der Anfänge des Christentums noch lebendiges Zentrum der Artemisverehrung, wurde nicht zufällig zum Ausgangsort intensiver Marienverehrung. Endgültig zum Dogma erklärt wurde die *Dualität* des Wesens Jesu, seine göttliche *und* menschliche Natur, 451 auf dem *Konzil von Chalzedon*, womit der Status Marias als „Gottesgebälerin“ gleichsam *offiziell legitimiert* war, Marienverehrung durfte nun gefahrlos ausgeübt werden und durchdrang den christlichen Kirchenalltag nicht nur in Form verbaler Verherrlichung, sondern auch mit der Einführung von Marienfesten und dem Bau von Marienkirchen, wobei die Übernahme von Symbolen und Festtagen heidnischer Göttinnen nach wie vor praktiziert wurde.¹⁰⁴ In bildlichen Darstellungen kommt dies durch die unbekümmerte Vermengung antiker Elemente mit göttlichen und menschlichen Aspekten der christlichen Symbolsprache zum Ausdruck, einhergehend mit einer zunehmend unverhüllten Achtung und Verehrung der Gottesmutter, wobei ihre Funktionen als Vermittlerin und Beschützerin im Vordergrund standen.¹⁰⁵

Für die Kunstgeschichte ikonographisch von immenser Bedeutung sind das Weihnachtsfest und das Epiphanie-Fest, bei denen Maria – wieder ausgehend vom syrischen Raum – schon ab dem 4. Jahrhundert eine immer wichtigere Rolle zugeordnet wurde. Schließlich ist das Motiv der „Madonna mit Kind“ – wenn man die Wiederholung von Bildnissen antiker Muttergottheiten ausschließt – als eine Herauslösung aus dem szenischen Zusammenhang der Epiphanie zu betrachten.

¹⁰² Kopp-Schmidt 1992, S. 15-16.

¹⁰³ Traeger 1997, S. 54-55.

¹⁰⁴ Delius 1963, S. 113.

¹⁰⁵ Traeger 1997, S. 55.

Die Entwicklung der Marienverehrung in der westlichen Kirche war zwar nicht unabhängig von den Ereignissen im Osten, unterlag jedoch einer eigenständigen Gesetzmäßigkeit. Hier standen Heilige und Märtyrer (z. B. Stephanus) im Vordergrund, die Diskussion um die Wesensdualität Christi und die Jungfräulichkeit Marias war weniger intensiv. Da die Volksfrömmigkeit nicht so ausgeprägt war, fehlte dem Marienkult diese Triebfeder der Eigendynamik, welche in der Ostkirche ein entscheidender Faktor für seine Ausbreitung war. Aus diesem Grund waren im Abendland bildliche Darstellungen von Heiligen und Märtyrern populärer als solche der Muttergottes.

Auf Ambrosius, Hieronymus und Augustinus begründen sich um 400 die nachhaltig bedeutendsten Aussagen zu Maria, die sich auch bei diesen hauptsächlich um die immerwährende Jungfräulichkeit bewegen und diese bekräftigen.¹⁰⁶ Für Ambrosius ist sie wesentlicher Grundgedanke des Glaubens zur Untermauerung des göttlichen Geschehens um Christi Willen.¹⁰⁷ In Bezug auf die Sexualfeindlichkeit hatte Augustinus einen sehr wesentlichen Anteil daran, dass diese für die folgenden Jahrhunderte so bestimmend für das Leben – vor allem das der Frauen – innerhalb der Kirche und Gesellschaft war. Der Erhabenheitsanspruch alles Geistigen über das Körperliche erhielt hier reichlich Nahrung, Gott allein gebührt alle Leidenschaft und Emotion.¹⁰⁸

Die ausdrückliche Betonung der Gottesmatterschaft anlässlich der Weihe der Basilika Santa Maria Maggiore (431 n. Chr.) stand mit dem *Ephesinum* in direktem Zusammenhang.¹⁰⁹ Die sich nun auch im Abendland weiter festigende Marienverehrung fand in den folgenden Jahrhunderten ihren Niederschlag in zahllosen Mariendarstellungen, vor allem aber in einem ausufernden Kult von Marienreliquien, der in der westlichen Kirche im 14. Jahrhundert seinen Höhepunkt erreichte.¹¹⁰ Nach dem Motto „*pars pro toto*“ erfreuten sich Reliquien immer größerer Beliebtheit, mehr noch, es kam ein geradezu schwunghafter Handel damit in Gang, vor allem nachdem nicht nur Primärreliquien (Körper und Körperteile), sondern auch Sekundärreliquien (alles, womit der Verstorbene je in Berührung kam) und in weiterer Folge auch Tertiärreliquien (Gegenstände, die mit Sekundärreliquien in Berührung *gebracht*

¹⁰⁶ Delius 1963, S. 129.

¹⁰⁷ Ebenda, S. 133.

¹⁰⁸ Küng 2009, S. 46-47.

¹⁰⁹ Delius 1963, S. 144.

¹¹⁰ Ebenda, S. 126. Von Delius als „das goldene Zeitalter marianischer Theologie“ bezeichnet!

worden waren) die gleiche (Wunder-)Wirkung zugesprochen wurde. Reliquien ersparten den Gläubigen gefährliche, langwierige, teure Pilgerreisen, die Nähe oder Anwesenheit von Schutzheiligen und damit auch deren Obhut und Fürsprache war schon durch einen kleinen Teil von ihnen gewährleistet.¹¹¹

Im Osten zollte man den Andachtsbildern mehr Verehrung, die nach dem Bilderstreit (726-843) und der damit verbundenen Unterdrückung der bildlichen Darstellungen einen explosionsartigen Anstieg erlebten. So auch jene Madonnenikone, die der Überlieferung nach vom Evangelisten Lukas selbst gemalt worden sein soll. Kopien, die mit dem Original in Berührung gekommen waren, hatten laut Volksglauben die gleiche wundertätige Wirkung wie dieses.¹¹²

Die kritischen Stimmen, die im 8. und 9. Jahrhundert laut geworden waren, sahen die Gefahr, dass dem Werk mehr Verehrung gezollt würde als dem Glaubens-Inhalt. Die Forderung, dass die Gottesmutter keinesfalls ohne das Jesuskind darzustellen sei, mag mit ein Grund für die Verlagerung des Schwerpunktes der Verehrung von der Jungfräulichkeit zur Gottesmutterchaft im Hochmittelalter gewesen sein.¹¹³ Ein Ereignis, das im Rahmen der Marienverehrung und ihrer deutlichen Zunahme im 11. Jahrhundert nicht unterschätzt werden darf, ist das Verbot der Priesterehe – de facto die strenge Einhaltung des Zölibats, die bei der Lateransynode 1059 (Papst Gregor VII) bestimmt wurde. Es war dies bereits Ausdruck der sich immer stärker konstituierenden, zentralistisch-autoritären (römischen) Papstkirche mit ausgeprägter klerikaler Hierarchie, mit politischer, juristischer und militärischer Machtstruktur¹¹⁴ und führte in letzter Konsequenz zur völligen Unterordnung der Laien gegenüber dem Klerus. Hinzu kam Anfang des 13. Jahrhunderts die verstärkte Einbindung der Bettelorden in das hierarchische System durch Papst Innozenz III.¹¹⁵ Der Marienkult, reichlich genährt durch die Volksfrömmigkeit, potenzierte sich nun zusätzlich durch die verherrlichenden Ausschweifungen des zölibatär lebenden Klerus'.¹¹⁶ Während die Theologen Maria als „Königin“ buchstäblich in den Himmel hoben und das Bild ihrer Vollkommenheit pflegten¹¹⁷, rückte die Volksfrömmigkeit sie

¹¹¹ Imbach 2008, S. 110-112.

¹¹² Ebenda, S. 113-114.

¹¹³ Delius 1963, S. 149-154.

¹¹⁴ Küng 2009, S. 51.

¹¹⁵ Ebenda, S. 52-53.

¹¹⁶ Imbach 2008, S. 18-20.

¹¹⁷ Küng 2009, S. 71.

noch mehr ins Menschliche. Neben der Idealisierung ihrer äußeren Erscheinung, wurde ihre milde, barmherzige und gütige Mütterlichkeit gepriesen. Dies war in der Folgezeit auch ikonografisch bedeutsam.

Beginnend mit dem 10. Jahrhundert verschaffte die Mystik in ihrer Blütezeit im 12. und 13. Jahrhundert der Marienverehrung neue Höhenflüge. Besonders Bernhard von Clairvaux (1090-1153) und die Zisterzienser übten sich in der ekstatisch-schwärmerischen Idealisierung ihrer Person mit Betonung auf ihre Funktion als Mittlerin.¹¹⁸

Im Westen wie im Osten bediente man sich nun gleichermaßen einer blumigen, überschwänglichen Sprache mit einer ausgeprägten Vorliebe für bildliche Vergleiche in einer Unzahl von Lobpreisungen an die Madonna. Zu den Persönlichkeiten, die die *Hyperdulie* förderten, gehörten Bonaventura (1221-1274), Thomas von Aquin (1225-1274) und Bernhard von Siena (1380-1444).¹¹⁹ Letzterer ist sowohl zeitlich als auch örtlich relevant, decken sich seine Lebensdaten (1380-1444) doch mit der Schaffensperiode Michele da Firenzes. Als Franziskanermönch und Wanderprediger tätig, waren seine Ausführungen in ganz Mittel- und Oberitalien bekannt. Und die waren von tiefer Marienverehrung erfüllt, sie gipfelten in der Aussage, Maria habe durch ihr Leiden *unter* dem Kreuz an der Erlösung der Menschheit teilgehabt.¹²⁰ Mit der „Mater Dolorosa“ konnten sich vor allem die Armen, die Rechtlosen, die Benachteiligten identifizieren, die den theologischen Abhandlungen nicht folgen konnten, dafür umso mehr für die Verbreitung wundertätiger Geschehnisse und Legenden sorgten. Die Auseinandersetzung mit diesem Thema fand bereits ab dem 12. Jahrhundert auch in der bildenden Kunst in den Kreuzigungsdarstellungen ihren Niederschlag,¹²¹ später in denen der Beweinung und der Pieta. Im Hochmittelalter kam auch das beliebte Motiv der Schutzmantelmadonna auf, einer wahrhaft tröstlichen Vorstellung für die einfachen Menschen, die im Glauben Schutz suchten.¹²²

¹¹⁸ Delius 1963, S. 157-158; Imbach 2008, S. 64. Es sind 25 *Sermones* zu Ehren der Jungfrau erhalten.

¹¹⁹ Ebenda, S. 164.

¹²⁰ Imbach 2008, S. 66-67.

¹²¹ Ebenda, S. 15.

¹²² Ebenda, S. 67.

Vgl. dazu: Imbach 2008, S. 79-81. Das Schutzmantelmotiv leitet sich vom mittelalterlichen Adoptionsverfahren ab, bei dem der Adoptiv-Vater als Akt der Legitimierung symbolisch den Mantel über das (meist uneheliche) Kind breitete (*filii mantellati*, vgl. Josef-Darstellungen). Die schutzbedürftigen Gläubigen sind dementsprechend „*filii mantellati*“ Marias. Anm. der Verfasserin.

Von Bedeutung war die vom Dominikaner Jacobus de Voragine um 1264 verfasste „Legenda Aurea“, eine Sammlung von Heiligenlegenden, die außerordentliche Verbreitung fand, in viele Sprachen übersetzt wurde und Motive lieferte, die aus der bildenden Kunst nicht mehr wegzudenken sind.¹²³

Im Hochmittelalter erreicht die Verehrung von Gnadenbildern der Madonna einen absoluten Höhepunkt. Zu ihrer Beherbergung wurden Kirchen eigens erbaut oder umgewidmet, Legenden, Erscheinungen oder wundertätiges Wirken steigerten die Marien-Wallfahrt zusätzlich.¹²⁴ Den Anfängen der Renaissance ging demnach eine kontinuierliche Steigerung der Heiligen- und Marienverehrung voraus, die auch durch den zunehmenden Humanismus in keiner Weise abgeschwächt wurde. Am Ende des 14., beziehungsweise am Anfang des 15. Jahrhunderts wurde das Ausmaß der Marienverehrung weniger durch einzelne herausragende (mariologische) Ereignisse bestimmt, sondern durch das Zusammenspiel mehrerer Faktoren. Dazu gehörte zweifellos das Trauma der großen Pest, im Bewusstsein und im Alltag stets präsent durch die periodisch wiederkehrende Heimsuchung der „Geißel der Menschheit“. Nicht genug betont werden kann die Aktivität der Bettelorden, die gerade in den Städten sehr präsent waren. Für sie stand die künstlerische Neuorientierung der Frührenaissance, die sich in den zahlreichen bildlichen Darstellungen Marias deutlich bemerkbar machte, nicht im Vordergrund. Auch wenn die Wiederentdeckung der Terrakottakunst damit eng verbunden war, hatte ihre offensichtliche Vorliebe für dieses Material andere Gründe, die den sprunghaften Anstieg an Madonnenbildnissen erklären. Es war als „materiale povero“ mit dem Armutsideal gut vereinbar und ermöglichte zudem vielen Gläubigen den Erwerb eines Andachtsbildes in Ton für den häuslichen Gebrauch. Kein Zweifel, dass die Werkstatt Michele da Firenzes hier ein reiches Betätigungsfeld hatte, vergleichbar mit der *Della Robbia*-Werkstatt. Diese spezialisierte sich etwas später auf glasierte Terrakotten, deren Attraktivität unter anderem in der Illusion vom edlen und sehr teuren Material Marmor bestand. Die Auseinandersetzung mit der Antike, die um 1400 bereits sehr intensiv war, wird auch hier eine nicht unbedeutende Rolle gespielt haben. Mit der zunehmenden Beachtung antiker Kunst wurde Terrakotta, welches bei der Herstellung von Kultfiguren paganer Gottheiten eines der meist verwendeten Materialien war (vgl. Abb. 2) wiederentdeckt. Dieses Faktum traf

¹²³ Delius 1963, S. 167-169.

¹²⁴ Imbach 2008, S. 115-117.

auf den Umstand, dass die Verehrung antiker Göttinnen im Marienkult des Christentums von Anfang an weiterlebte.

Für die folgenden Jahrhunderte, die für die anfangs in diesem Kapitel gestellte Frage nicht mehr relevant sind, nämlich die Ursachen für das massenhafte Auftreten von Madonnenbildnissen um 1400, sei nur erwähnt, dass die Marienverehrung weitere Höhenflüge mit teils abstrusen Ausformungen erlebte, sodass Theologen und die offizielle Kirche sich bisweilen gezwungen sahen, einzuschreiten. Eine Eindämmung der Verehrung bewirkte zweifellos die Reformation und die Verbreitung des lutherischen Gedankenguts.¹²⁵ Die Gegenreformation brachte einen neuen Aufschwung mit sich, indem besonders die Jesuiten die Gottesmutter als Instrument ihrer Bewegung einsetzten.¹²⁶

Der Behauptung von Delius, dass sich die Stellung der Frau durch die verstärkte Auseinandersetzung mit dem Humanismus einer Gleichachtung gegenüber dem Mann näherte,¹²⁷ muss widersprochen werden, da sie sich allenfalls auf die Theorie beschränkte und auch das nur sehr zögerlich. Die Verehrung und Überhöhung der Gottesmutter ging in der mittelalterlichen Gesellschaft keineswegs mit einer Aufwertung der Frau einher, sondern – im Gegenteil – das Dilemma ihres Daseins war der Konflikt zwischen dem Reinheitsideal der Jungfräulichkeit und der Erfüllung ihrer klar definierten Aufgabe im Rahmen der Fortpflanzung. Mehr Achtung wurde den Frauen entgegengebracht, die als Nonnen ein Leben mit Verzicht auf Sexualität wählten und damit per se dem Vorbild der Tugendhaftigkeit näherkamen. Die anderen waren dazu verdammt, den verhängnisvollen Ungehorsam Evas auszubaden und die Gefahren und Schmerzen der Geburt zu ertragen.¹²⁸

Die allgemeine Denkweise war nach wie vor bestimmt von den bereits genannten Ausführungen des Augustinus, folgeschwer wirksam für die Zukunft waren die Aussagen Thomas' von Aquin (1225-1274), der über die Frau sagte, sie sei „[...] etwas Mangelhaftes und Misslungenes [...]“, ein „[...] durch Zufall [...] misslungener Mann...!“¹²⁹ Er berief sich dabei auf Aristoteles, der allein den Mann für die Zeugung verantwortlich

¹²⁵ Küng 2009, S. 81.

¹²⁶ Maron 2001, S. 168.

¹²⁷ Delius 1963, S. 191.

¹²⁸ King 1998, S. 10-11.

¹²⁹ Thomas von Aquin, Summa Theologica I/92/1: "Hinsichtlich der Einzelnatur ist das Weib etwas Mangelhaftes und eine Zufallserscheinung; denn die im männlichen Samen sich vorfindende Kraft zielt darauf ab, ein ihr vollkommen Ähnliches hervorzubringen. Die Zeugung des Weibes aber geschieht auf Grund einer Schwäche der wirkenden Kraft wegen schlechter Verfassung des Stoffes."

machte, während die Frau lediglich eine Art Auffanggefäß für die Austragung darstellte.¹³⁰ Angesichts derartiger Erklärungen ist es nicht weiter verwunderlich, dass Frauen wie eine Ware behandelt wurden, beurteilt nach ihrer Tauglichkeit zum „Gefäß“ für die erhofften und notwendigen Erben und ersehnten Stammhalter. Abgesehen von wenigen Privilegierten der Oberschicht hatten Frauen kein politisches Mitspracherecht, sehr beschränkten Zugang zu Bildung und im Privatbereich nur soweit ein Recht auf Selbstbestimmung, als es ihre individuelle Lebenssituation zuließ, denn sie hatten sich in der Stammfamilie dem männlichen Familienoberhaupt, dem Vater oder Bruder, unterzuordnen, später gegebenenfalls dem Ehemann.¹³¹ Im bürgerlichen Florenz konnten sie, wenn sie nicht dem Heer der völlig recht- und mittellosen Arbeiterinnen angehörten, sondern beispielsweise einem Handwerksbetrieb der Mittelschicht, wenigstens in relativem Wohlstand leben. Einzige Alternative für ein anderes Leben war das Kloster. Bildung und Wissenschaft war fast ausnahmslos nur Frauen der Oberschicht zugänglich. Die Generation, der auch Michele angehörte, also Geburtsjahrgänge die dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts angehörten, war wohl die erste, in der auch Frauen in Ausnahmefällen an humanistischer Bildung teilhaben konnten und vereinzelt schriftstellerische Tätigkeit dokumentiert ist.¹³²

Bemerkenswert ist die Tatsache, dass sich der Einfluss Ordensgeistlicher, vorzugsweise der Bettelorden, auf alle Lebensbereiche erstreckte. So erteilte 1314 der Franziskaner Fra Paolino Ratschläge für die Wahl der richtigen Ehepartnerin, indem er vor zu jungen Frauen (unter 18) warnte: „[...] weil so eine einen ungesunden Sohn(!) gebiert und weil für die Frau eine größere Gefahr bei der Geburt besteht. Und weil man sie nach Aristoteles eher zur körperlichen Begierde bereitfindet.“¹³³ Mehrfach weist er im Lauf des Textes auf ihren Mangel an Verstand hin, der Ursache für allerlei Fehlverhalten in der Ehe sei. Er rät außerdem, eine aus ähnlichem gesellschaftlichem Stand zu nehmen, mit guten Manieren und gesundem Körperbau wegen der „[...] große[n] und schöne[n] Kinder [...]“. Reichtum sei auch von Vorteil, aber weniger wichtig als die Tugenden, schränkt er ein.¹³⁴

¹³⁰ Küng 2009, S. 55-56.

¹³¹ Ebenda, S. 59-60.

¹³² Heißler/Blastenbrei 1990, S. 53-56.

¹³³ Zit. n. Heißler/Blastenbrei 1990, S. 21.

¹³⁴ Heißler/Blastenbrei 1990, S. 21.

Mehr als 40 Jahre wanderte der Heilige Bernardino von Siena (1380-1444) vor allem durch Mittel- und Oberitalien und predigte unermüdlich an unterschiedlichsten Orten.¹³⁵ Insbesondere die Frauen betreffend sind seine Aussagen sehr aufschlussreich, ebenso wie die Sprache selbst, die Rückschüsse über die Zuhörerschaft zulässt.

Er wetterte gegen Wucher und unredlich erworbenes Geld, gegen Luxus im Allgemeinen und den der Aussteuer im Besonderen. Zu diesem Thema drückte er sich in gewohnter Weise besonders drastisch aus, wenn er meint, die kostbaren Gewänder und Stoffe der Aussteuer wären „[...] in den allermeisten Fällen [...] aus Raub und Wucher, aus dem Schweiß der Bauern, dem Blut der Witwen [...] und der Waisen gemacht. Nähme man so ein Gewand und würde es ausdrücken und wringen, dann könnte man Blut von lebendigen Menschen herausquellen sehen“.¹³⁶ Fünf seiner Moralpredigten beschäftigen sich mit Fragen der Ehe, „Predigten, die verborgene Übel enthüllen“ benannt, Übel, die aus Unwissenheit geschehen, die ihrerseits daher rühren, dass die meisten Prediger diese Themen mieden. Wobei er keinen Zweifel darüber offen lässt, dass es Aufgabe der Prediger sei – und daher auch seine eigene – über diese Übel zu sprechen. Bernardinos Predigten sind gut dokumentiert,¹³⁷ sie müssen eine lebendige Mischung aus Humor, Strenge, rüder Zurechtweisung, manchmal auch Zynismus gewesen sein. Er erzählte Geschichten, wählte anschauliche, drastische Parabeln, aber auch blumige Vergleiche, nahm sich kein Blatt vor den Mund und scheute nicht davor zurück, über sich selbst zu spotten. Mit seiner rhetorischen Begabung und seinem Erzähl- und Schauspieltalent fesselte er die Menschen. Die ehelichen Pflichten betreffend betrieb er regelrecht Aufklärungsunterricht, ließ durchblicken, dass Frauen bei der Wahl des Ehemannes ein Mitspracherecht hätten, sprach sich gegen die körperliche Züchtigung von Frauen in der Ehe aus und für einen liebevollen, freundschaftlichen Umgang der Ehepartner untereinander.¹³⁸ Um seinen Ausführungen Nachdruck zu verleihen und sie anschaulich und verständlich zu machen, überzeichnete er schamlos, bediente sich geschickter, psychologischer Tricks,

¹³⁵ Origo 1989, S. 14.

¹³⁶ Zit. n. Origo 1989, S. 48. Bernardino da Siena, De christiana religione, Predigt XLIV; Banchi, III, S. 193-194.

¹³⁷ Origo 1989, S. 15-16.

¹³⁸ Ebenda, S. 51. Es bestand sowohl in Siena als auch in Florenz für Ehemänner ein durch Statuten verbrieftes Recht, ihre Frauen bei Vergehen, die nach ihrem eigenen Ermessen als solche betrachtet wurden, zu verprügeln.

vergleichbar mit gestalttherapeutischen Methoden.¹³⁹ Geradezu revolutionär im Sinne des Humanismus mutet seine Aussage an, der Mann sei zwar stärker „[im] Fleisch [...] Aber im Geist ist die Frau dem Mann ebenbürtig.“¹⁴⁰ Man darf annehmen, dass die Mehrzahl der anwesenden Männer diesen Satz weder verstand, noch beherzigte, geschweige denn verinnerlichte. Die Liste der Pflichten der Hausfrau allerdings ist lang, Bernardinos Predigten sind eine wahre Fundgrube, um eine Vorstellung von der idealen Hausfrau zu bekommen. Dennoch sagte er: „Wisst, Frauen, dass ich auf Eurer Seite bin...weil ihr Eure Männer mehr liebt als Eure Männer Euch lieben.“¹⁴¹ und über die Mutter, sie sei wie „...der Mast auf einem Schiff: Sie muss standhalten, und wenn es noch so stürmt.“¹⁴² Für Mütter, die ihr Kind einer Amme zum Stillen überließen, hatte er nur Verachtung übrig, zumal damit häufig eine mehrjährige Trennung des Säuglings vom Elternhaus verbunden war.¹⁴³ Den liebevollen Umgang von Müttern mit ihren Kindern beschrieb er in Szenen, deren Schilderungen gleichzeitig Appelle zur Nachahmung waren.¹⁴⁴ Die von ihm dargelegten Bilder eines zärtlich-emotionalen Mutter-Kind-Verhältnisses zeigen in auffallender Weise Übereinstimmungen mit den künstlerischen Darstellungen von Madonna mit Kind.

Die deutliche, manchmal vulgäre Sprache des Bernardino zeugt von Volksnähe und von der Tatsache, dass er die Menschen dort abholte, wo sie standen, mit dem Ziel, sie zu mehr Menschlichkeit zu erziehen, ihr Gewissen zu schulen und ihnen die Ideale humanistischer Denkart und christlicher Nächstenliebe näherzubringen. Diese Absicht klingt auch durch, wenn er über die Kinder spricht.¹⁴⁵

Je nach Gesellschaftsschicht, der eine Frau angehörte, gestaltete sich die Mutterschaft sehr unterschiedlich. Beim Adel und dem gehobenen Bürgertum hatte der Fortbestand der Familie Priorität, eine eingetretene Schwangerschaft war daher ein positives Ereignis, welches der Frau in gewissem Sinn eine Auszeit bescherte, in der sie vorwiegend die Unterstützung weiblicher Gleichgesinnter oder Beraterinnen suchte. Ärztliche Betreuung war selbst für die Angehörigen der Oberschicht die Ausnahme. Für

¹³⁹ Origo 1989, S. 49-51.

¹⁴⁰ Zit. n. Origo 1989, S. 52.

¹⁴¹ Zit. n. Origo 1989, S. 54.

¹⁴² Zit. n. Origo 1989, S. 54.

¹⁴³ Zit. n. Origo 1989, S. 55: „Manchmal gebt ihr es einer Sau zum Stillen...“ war sein drastischer Kommentar, um bildhaft zu untermauern, dass Kinder auf diese Weise die Gewohnheiten ihrer Amme annahmen.

¹⁴⁴ Origo 1989, S. 55-56.

¹⁴⁵ Ebenda, S. 55.

die Angehörigen der Unterschicht, Arbeiterinnen oder Landfrauen war ein weiteres Kind meist mit Existenzsorgen verbunden, wenigstens hatten sie, da sie ihre Kinder selbst stillten, für einen gewissen Zeitraum den Vorteil, vor einer erneuten Empfängnis geschützt zu sein. Die Kinder der Oberschicht wurden an Ammen abgegeben, vorzugsweise an solche, die auf dem Land lebten – trotz der mahnenden Worte eines Bernardino von Siena, zahlreicher Ratgeber und Traktate, deren (männliche) Verfasser sich vehement für das Stillen durch die leibliche Mutter aussprachen.¹⁴⁶ Mit Sicherheit waren nicht ausschließlich selbstsüchtige Gründe für diese Entscheidung ausschlaggebend, sondern auch die Erfahrung, dass die Überlebenschancen insbesondere in den Zeiten der Pest außerhalb der Städte höher waren.

Die Schwierigkeit, mehr Einblick in den Frauenalltag zu gewinnen, besteht darin, dass schriftliche Aufzeichnungen lediglich von Vertreterinnen der Oberschicht überliefert sind und da nur aufgrund von Ausnahmesituationen, von denen auf den Normalfall geschlossen werden muss. Das Leben der Armen, Arbeiterinnen und Landfrauen galt ohnehin nicht als dokumentationswürdig. So scheint es nur allzu verständlich, dass es über Schwangerschaft, Wochenbett und Stillzeit nur wenige Zeugnisse gibt. Über die Erziehung – insbesondere der Söhne – bestimmte der Vater, er war es auch, der eine ihm geeignet erscheinende Amme verpflichtete.¹⁴⁷ Töchter schienen länger und in engerem Kontakt mit der Mutter gewesen zu sein, ihrer Erziehung wurde zunächst nicht so viel Aufmerksamkeit geschenkt und erschöpfte sich in der Aneignung von Tugenden, die für eine angehende ideale Ehefrau erwartet wurden (siehe oben). Dies geht auch aus einem Traktat hervor, verfasst vom radikal-konservativen Dominikaner Giovanni Dominici, einem Reformanhänger, der 1399 aus Venedig vertrieben wurde und in Florenz eine neue Wirkungsstätte fand, wo er von 1400-1406 predigte.¹⁴⁸ Gerichtet sind die Anleitungen an Bartolommea Obizzi, alleinerziehende Mutter von drei Töchtern und einem Sohn, deren Mann Antonio Alberti sich aufgrund der politischen Wirren der Zeit ab 1400 in der Verbannung befand.¹⁴⁹ Darin finden sich auch aufschlussreiche Bemerkungen über die Verwendung von Heiligendarstellungen mit Vorbildwirkung im Lebensbereich der Kinder, die den steigenden Bedarf an solchen erklären.

¹⁴⁶ King 1998, S. 23-25.

¹⁴⁷ Ebenda, S. 25.

¹⁴⁸ Beuys 1992, S. 227.

¹⁴⁹ Heißler/Blastenbrei 1990, S. 37.

Im Folgenden ein Auszug aus Giovanni Dominicis Regeln über das Zusammenleben von Mutter und Kind um 1405:

„Zuerst sollte man im Haus Bilder von heiligen Knaben und kleinen Jungfrauen haben, an denen sich dein Sohn (!) vom Wickelkind-Alter an erfreuen kann als Ähnliches und von Ähnlichem, in Haltungen und mit äußeren Abzeichen, die dem Kindesalter angenehm sind. Was ich von Malereien sage, gilt auch von Bildhauerarbeiten. Gut passt etwa die Jungfrau Maria mit dem Kind im Arm und das Vögelchen oder den Granatapfel in der Faust.¹⁵⁰ Eine schöne Abbildung wäre auch Jesus, wie er gestillt wird, Jesus, der im Schoß der Mutter schläft, Jesus, der nett vor ihr steht, Jesus im Profil und seine Mutter, die ihm die Wiege richtet. Das gleiche gilt für den heiligen Täufer, bekleidet mit dem Kamelhaarumhang, als kleiner Junge, als er in die Wüste ging, wie er mit den Vögeln spielt, wie er an den Honigscheiben lutscht¹⁵¹, wie er auf dem Boden schläft. Es würde auch nicht schaden, wenn man Gemälde von Jesus und dem Täufer sehen könnte oder Jesus und der Evangelist¹⁵² als kleine Kinder zusammen; die ermordeten unschuldigen Kinder¹⁵³, damit ihnen Furcht vor Waffen und Bewaffneten kommt. Ebenso sollte man kleine Mädchen mit dem Anblick der elftausend Jungfrauen¹⁵⁴ geistig nähren [...] neben anderen Figuren, die ihnen mit der Muttermilch schon die Liebe zur Jungfräulichkeit einflößen, das Verlangen nach Christus, Hass auf die Sünde [...].“¹⁵⁵

Derselbe Giovanni Dominici verlangte auch, dass man Mädchen ab dem dritten Lebensjahr von den Brüdern trennen müsse und *„[...] der Vater seinen weiblichen Kindern niemals ein heiteres Gesicht zeigen soll, damit sie sich nicht in ein männliches Gesicht verlieben.“¹⁵⁶* Überhaupt rät er dringend von jeder Art von Zärtlichkeit gegenüber Kindern ab, hingegen *„[...] muss man sie oft strafen, aber nicht hart [!]: häufige, nicht wuterfüllte [!] Schläge erfüllen ihren guten Zweck [...].“¹⁵⁷* Sehr aufschlussreich über die Qualität und den sittlichen Verfall in den Frauenklöstern ist

¹⁵⁰ An dieser Stelle entsteht der Eindruck, die Darstellungen Michele da Firenzes von Madonna und Kind sind wörtliche Wiedergaben nach dieser Anleitung! Es erscheint naheliegend, dass viele Aufträge mit derlei Aussagen in direktem Zusammenhang stehen. Anm. der Verfasserin.

¹⁵¹ Heißler/Blastenbrei 1990, S. 37, Anm. 33: Matthäus 3,4 und Markus 1,6.

¹⁵² Ebenda, S. 37, Anm. 34: gemeint ist hier Johannes, der Lieblingsjünger Jesu.

¹⁵³ Ebenda, S. 38, Anm. 35: Matthäus 2,16-18, der Kindermord des Herodes in Bethlehem.

¹⁵⁴ Ebenda, S. 38, Anm. 36: die Hl. Ursula erlitt nach der seit dem 10. Jahrhundert verbreiteten Legende mit 11.000 Jungfrauen ihres Gefolges bei Köln den Martertod.

¹⁵⁵ Zit. n. Heißler/Blastenbrei 1990, S. 37-38.

¹⁵⁶ Zit. n. Origo 1989, S. 58.

¹⁵⁷ Heißler/Blastenbrei 1990, S. 38-39.

seine Empfehlung, Töchter lieber zu Hause unterrichten zu lassen – falls dieser seltene Wunsch vorhanden war – als in einer solchen Einrichtung.

Die Erziehung männlicher Nachkommen war auf das Berufsleben ausgerichtet, die der Töchter auf die Ehe. Neben den wichtigsten Eigenschaften, nämlich Gehorsam und Keuschheit, hatten sich Mädchen als wichtigste Fertigkeit die Handarbeit anzueignen. Letztere galt auch als Beschäftigung, die vorbeugend gegen dumme Gedanken oder ungebührliches Verhalten wirken sollte. Ungebührlich war unter anderem herumflanieren, herumstehen, in irgendeiner Form Kontakt zum anderen Geschlecht aufnehmen. Bezugsperson und Erziehungsperson für Mädchen war zunächst die Mutter, andere weibliche Verwandte oder in den wohlhabenderen Haushalten auch eigens dafür Angestellte. Angehörige der unteren Mittelschicht und der Unterschicht hatten Mühe, ihre Töchter unter die Haube zu bringen, weder konnten sie die Mitgift aufbringen, noch den Mädchen die nötige Erziehung für eine gute Partie angedeihen lassen. Dennoch war bis zu einem gewissen Grad gesellschaftlicher Aufstieg durch Heirat möglich. Schulbildung war eher die Ausnahme, höhere Bildung war für Mädchen so gut wie gar nicht vorgesehen. Die Ideale der Erziehung waren gleichsam in Stein gemeißelt, weder die Betroffenen selbst noch die Erziehungsberechtigten stellten sie in Frage.¹⁵⁸ Noch einmal soll der Franziskanermönch Fra Paolino zu Wort kommen, dessen Richtlinien zur Mädchenerziehung etwa 1314 geschrieben wurden. Erneut weist er mit größter Selbstverständlichkeit darauf hin, dass Mädchen weniger Verstand hätten, weshalb sie stets beschäftigt werden müssten und möglichst wenig sprechen sollten. Darüber hinaus sollte man ihnen „[...] niemals ein freundliches Gesicht [zeigen], zu dem Zweck, dass sie sich keine Freiheit oder Selbstsicherheit herausnehmen, [...]“¹⁵⁹

Zu den Dokumenten aus großbürgerlichem Milieu gehören Berichte von Frauen, die aufgrund von Ausnahmesituationen zum Haushaltsvorstand wurden und nun Aufgaben übernehmen mussten, die sonst Männern vorbehalten waren. Ein Brief, geschrieben am 27. Februar 1452, stammt von Alessandra Strozzi und ist an ihren Sohn Lorenzo (geb. 1431) gerichtet, der sich in Brügge befand, da er unter den Medici in der

¹⁵⁸ Heißler/Blastenbrei 1990, S. 13-14.

¹⁵⁹ Ebenda, S. 15.

Verbannung leben musste. Es ist herauszuhören, dass sie es als Frau und als Mitglied einer in Ungnade gefallenen Familie schwer hatte.¹⁶⁰

Die mit im Haushalt lebenden Dienstboten waren meist weiblich und meist Sklavinnen. Das offizielle Register von Florenz 1366-1397 nennt 357 SklavInnen, 329 davon weiblich, deren Leben sehr unterschiedlich verlief. Wie die Zahlen der im Findelhaus abgelieferten Kinder belegen, waren sexuelle Übergriffe seitens der Herrschaft keine Seltenheit. In Florenz waren zwischen 1395 und 1485 von 7534 Kindern 1096 von Haussklavinnen. Manche lebten sozusagen als Nebenfrau mit im Haushalt, gelegentlich ermöglichte die Herrschaft den Kindern aus solchen Verbindungen eine Berufsausbildung.¹⁶¹

Hausarbeit war, wie bereits ausgeführt, selbstverständlich Frauensache, das Betätigungsfeld der Hausfrau war im Allgemeinen weiter gesteckt als heute: Kleidungsbeschaffung und Kleidungsherstellung, Versorgung von Haustieren, Beschaffung und Konservierung von Nahrungsmitteln, Beschaffung von Brennmaterial. Davon abgesehen waren viele Frauen aus ärmeren Schichten zusätzlich berufstätig, insbesondere als Gehilfinnen in Lebensmittelbetrieben wie Bäckereien oder Mühlen, bei Barbieren und Badeeinrichtungen, als Marktfrauen, Weinhändlerinnen oder Wirtinnen. In der Textilbranche arbeiteten sie in Heimarbeit, aber auch in den größeren Betrieben, wie es sie in Florenz gab, in den Bereichen Vorspinnen, Spinnen und Anzetteln,¹⁶² weniger als Weberinnen. Frauen aus der Unterschicht waren auch als Dienstboten in herrschaftlichen Häusern angestellt, Ammen und Kinderfrauen standen etwas höher im Ansehen, während sich Lastenträgerinnen und Leichenwäscherinnen in der Hierarchie ganz unten befanden, sogar verachtet wurden. Erstaunlicherweise gab es einige praktizierende Medizinerinnen, denen Respekt und Achtung entgegengebracht wurde. Die medizinische Hochschule von Salerno bildete schon im Hochmittelalter auch Frauen aus. Heilwissen wurde von Frauen tradiert, der Hebammenberuf war ausschließlich in Frauenhand. Assistentztätigkeiten in Medizinerhaushalten führten gelegentlich dazu, dass Frauen – nicht immer legal – als Medizinerinnen arbeiteten.¹⁶³

¹⁶⁰ Zit. n. Heißler/Blastenbrei 1990, S. 35-36.

¹⁶¹ Heißler/Blastenbrei 1990, S. 27-28.

¹⁶² Darunter versteht man das Aufspannen der Längsfäden(=Zettel) im Webrahmen. Anm. der Verfasserin.

¹⁶³ Heißler/Blastenbrei 1990, S. 47-49.

Nach allem was über das Leben der einfachen und armen Schichten bekannt ist, hatten die Frauen Gewaltiges zu leisten an körperlicher Arbeit. Gelegentlich waren Organisationstalent und Verhandlungsgeschick gefragt, wenn Frauen der oberen Gesellschaftsschichten im Todesfall des Ehemannes oder aufgrund von Verbannung der männlichen Familienmitglieder auf sich gestellt waren. So haben sich, scheint mir, einzelne Frauen durchaus Respekt verschafft, wurden ernst genommen und geachtet in der von Männern dominierten Welt.

Auch wenn das Bild, das sich hier abzeichnet, nur bedingt repräsentativ ist, kann davon ausgegangen werden, dass die Realität von dem, was die bildlichen Darstellungen suggerierten, weitgehend abwich. In Bezug auf die Gottesmutter wurde ein Ideal einer Mutter-Kind-Beziehung vermittelt, welches es in der Praxis kaum gegeben hat. Die Fähigkeiten der Verdrängung, der Abstrahierung und der Abspaltung scheinen in dieser Epoche besonders groß gewesen zu sein. Angesichts der hohen Säuglings- und Kindersterblichkeit und der Verluste, die die Menschen als Folge von Hungersnöten, Kriegen, immer wiederkehrenden Pestwellen und andere Seuchen erleiden mussten, sind diese Fähigkeiten als Selbstschutz und notwendige Überlebensstrategien zu interpretieren. Unübersehbar jedoch ist, dass es Ansätze und Bemühungen gab, im zwischenmenschlichen Bereich einen respektvolleren und liebevolleren Umgang zu propagieren, sei es durch Predigten, sei es durch Heiligenbilder.

III. DIE WIEDERENTDECKUNG DER TERRAKOTTAKUNST AM BEGINN DER NEUZEIT

In Verbindung mit einigen Ausstellungen widmete die Forschung dem Thema der Terrakottakunst ab dem letzten Viertel des 20. Jahrhunderts einige Aufmerksamkeit.¹⁶⁴ Nachdem sie bis dahin als nicht ganz vollwertige Kunstgattung betrachtet und daher vernachlässigt oder sogar ignoriert worden war, fand sozusagen eine Renaissance der Renaissance der Terrakottakunst statt. Das lebhaftere Interesse äußerte sich auch in der begleitenden einschlägigen Literatur, die vielversprechenden Titel der Beiträge lauteten: „*La Rinascita della scultura in terracotta nel Quattrocento*“¹⁶⁵ oder weniger speziell: „*La Rinascita della terracotta*“¹⁶⁶. Nach einigen allgemein gehaltenen Einleitungssätzen beschäftigten sie sich aber hauptsächlich mit einzelnen Werken und den schwierigen Zuschreibungsfragen der Kunstwerke in Terrakotta, denn kaum eines der zahlreich erhaltenen Stücke ist datiert, signiert oder dokumentarisch fassbar. Das Phänomen ihrer plötzlichen, massenhaften Präsenz auf dem Kunstmarkt und ihrer rasanten Verbreitung wurde ebenso wenig thematisiert wie ihre Genese.

Von 26. März bis 26. Juli 2009 fand in Impruneta die Ausstellung „*Il cotto dell’Impruneta. Maestri del Rinascimento e le fornaci di oggi*“¹⁶⁷ statt, die alle Sparten der Terrakotta-Produktion zum Thema hatte und sich als Fortsetzung und Erweiterung der Ausstellung „*La civiltà del cotto*“¹⁶⁸ verstand, die von Mai bis Oktober 1980 an selbigem Ort erfolgt war. Schon da wurde das Thema umfassend von allen Seiten beleuchtet, mit dem Untertitel „*Arte della terracotta nell’area fiorentina dal XV*

¹⁶⁴ Neben den Ausstellungen in Impruneta (26. März bis 26. Juli 2009: „*Il cotto dell’Impruneta. Maestri del Rinascimento e le fornaci di oggi*“; Mai bis Oktober 1980: „*La civiltà del cotto. Arte della terracotta nell’area fiorentina dal XV al XX secolo*“), die sich ausschließlich mit der Terrakottaproduktion auseinandersetzten, ist noch jene zu nennen, die vom 21. März bis 7. Juni 2009 in Modena stattfand: „*Emozioni in terracotta. Guido Mazzoni, Antonio Begarelli. Sculture del Rinascimento emiliano*“. Weitere Ausstellungen, in denen der gehobene Stellenwert der Tonplastik durch die Anzahl und die beigemessene Bedeutung der Exponate in Terrakotta deutlich zum Ausdruck kam, waren: „*Masaccio e le origini del Rinascimento*“ (20. September bis 21. Dezember 2002, San Giovanni Valdarno) und zuletzt „*La Primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze 1400-1460*“ (23. März bis 18. August 2013, Florenz).

¹⁶⁵ Bellosi 1989, S. 3-24.

¹⁶⁶ Martini 1978, S. 208-224.

¹⁶⁷ Vgl. dazu: Ausstellungskatalog, Proto Pisani/Gentilini (Hg.), Firenze 2009.

¹⁶⁸ Vgl. dazu: Ausstellungskatalog, Paolucci (Hg.), Impruneta 1980.

al XX secolo“ wurde gleichzeitig die neuzeitliche Phase definiert, für die die Verbindung von Kunst und Terrakotta Gültigkeit hat. Gerade Impruneta, nur etwa 10 km von Florenz entfernt, hat eine Jahrhunderte alte Tradition der Tonverarbeitung. Familienbetriebe begründeten die über Generationen bestehende, bewährte Koexistenz von Brennereien, Töpfer- und Bildhauerwerkstätten, die sich mit ihrer Produktion von Baumaterialien, Gebrauchs- und Dekorationsobjekten bis heute hier erhalten haben.¹⁶⁹ Eine derartige Situation vor Augen offenbart, wie eng und naheliegend die Übergänge vom Gebrauchs- zum Kunstgegenstand aus Ton eigentlich gewesen wären und doch wurden die Abgrenzungen der Gattungen lange Zeit, praktisch das ganze Mittelalter hindurch, nicht überschritten. Das erste Kapitel im Katalog zur Impruneta-Ausstellung trägt die Überschrift: „*Il Colore della Città*“, gemeint ist natürlich Florenz und die dominierende Farbe der Stadt: Terrakotta. Ob Dachlandschaft oder Mauerwerk, die „*terra cotta*“ war allgegenwärtig, zudem kann man davon ausgehen, dass auch jede Menge antiker Objekte, etruskische Urnen ebenso wie Statuetten aus Ton, präsent waren. An dieser Stelle sollte vielleicht nicht unerwähnt bleiben, dass Impruneta auch Heimatort eines hochverehrten Madonnenbildnisses war und ist, das vor allem bei Naturkatastrophen zu Hilfe gerufen und bis zum heutigen Tag unzählige Male in Terrakotta reproduziert wurde (Abb. 3), womit sich der Kreis zur Antike erneut schließt.¹⁷⁰ Zur Entfaltung der wundertätigen Kraft der Madonna wurde dieses aber auch bei anderen Nöten nach Florenz geholt und in feierlichen Prozessionen durch die Stadt getragen.¹⁷¹

Nördlich der Alpen, namentlich in Bayern, wo in einem zeitlich und örtlich sehr begrenzten Raum auch Tonplastiken geschaffen wurden, ist sich die Forschung nicht darüber einig, ob Hafner, die mit Material und Herstellungsprozess Erfahrung hatten und gelegentlich auch kunstvoll verzierte oder mit Reliefdarstellungen versehene Ofenkacheln herstellten, schließlich den Schritt vom Handwerk zur Kunst vollzogen haben, oder ob es Steinmetze und Bildschnitzer waren, die in sich mit dem für die Kunst wiederbelebten Material und seiner Verarbeitung auseinandersetzten und Tonplastiken schufen. In jedem Fall scheint klar, dass die Zusammenarbeit eng und der

¹⁶⁹ Paolucci 1980, S. 11.

¹⁷⁰ Mannini 1980, S. 232-233, Abb. S. 238-241.

¹⁷¹ Beuys 1992, S. 176-178. Der Legende nach stammte das Bildnis – wie so viele andere – von der Hand des Evangelisten Lukas, weitere Legenden ranken sich um seine Auffindung, die mit dem Bau der Kirche Santa Maria in Impruneta (um 1000) in Zusammenhang steht.

Übergang in beide Richtungen möglich und fließend gewesen sein muss (vgl. Kapitel V.2).¹⁷² Derartige Überlegungen sind für Italien insofern irrelevant, da Hafner im Süden naturgemäß (klimabedingt) kaum ein Betätigungsfeld hatten, Töpfereien (und Ziegeleien) hingegen mit Sicherheit reichlich vorhanden waren und es liegt näher – wenn überhaupt, dann hier eine übergreifende Tätigkeit zu vermuten. Ich vertrete die Hypothese, dass Michele da Firenze möglicherweise von einem Metier ins andere übertrat, anders ausgedrückt: er vollzog einen mehr oder weniger nahtlosen Übergang vom Handwerksbetrieb in den Kunstbetrieb. Darüber hinaus ist erwiesen, dass die meisten der Florentiner Bildhauer ab dem Quattrocento auch mit Ton arbeiteten, schließlich war das Zeitalter der Universalkünstler, die sich gleichermaßen mit Architektur, Malerei und Bildhauerei in ihren unterschiedlichen Techniken auseinandersetzten, bereits angebrochen. Allen voran war es Donatello, der dieses Material im Zuge seiner künstlerischen Laufbahn oft und gerne verwendete und dem etliche Terrakotten zugeschrieben werden.¹⁷³

Eine weitere Hypothese, auf welche Weise die Überschreitung der Gattungen stattgefunden haben könnten, ist die des Umwegs über die Bauplastik. Dazu lohnt es sich, einen Blick in den hohen Norden zu werfen, wo die Backsteingotik eine beispiellose Blüte erlebt hat. Ende des 12. Jahrhunderts findet man in Bergen auf Rügen eines der frühesten Beispiele, nämlich die Pfarrkirche St. Marien in Bergen,¹⁷⁴ die spätesten Bauten dieser Art sind bis ins 17. Jahrhundert zu datieren, wenn man das Aufgreifen der Backsteinbauweise im Zeitalter des Historismus beiseitelässt.¹⁷⁵ Von Interesse sind in Zusammenhang mit dem vorliegenden Thema Schmuckformen und die Frage, ob es auch figuralen (Relief-)Dekor gegeben hat. Um Fassaden zu gliedern und zu verzieren wurden bekanntlich verschiedenste, zum Teil auch glasierte Formziegel verbaut, darüber hinaus tatsächlich auch Ornamentziegel und solche mit figuralen Motiven. Diese wurden nicht nur seriell im Pressdruckverfahren hergestellt, sondern auch frei modelliert und appliziert.¹⁷⁶ Eine Ablösung von der Architektur und Verselbständigung im Sinne einer Weiterentwicklung bis zur bemalten, szenischen

¹⁷² Hirsch 2010, S. 29-32.

¹⁷³ Bellosi 1989, S. 3-4.

¹⁷⁴ Pfefferkorn 1990, S. 12.

¹⁷⁵ Ebenda, S. 68.

¹⁷⁶ Lissok 2002, S. 61-63.

Reliefdarstellung oder freistehenden Tonplastik hat im norddeutschen Raum aber nicht stattgefunden.

Gab es im Norden also keine Nachfolge, so fehlten im Süden die unmittelbaren Voraussetzungen, um diesen Weg der Aufbereitung zur Terrakottaskulptur in Betracht zu ziehen, denn hier setzte die Verwendung ornamental-dekorativer Terrakottaelemente in der Bauplastik erst mit Beginn des Quattrocento ein, mit den glasierten Terrakotten der „*della Robbia*“-Werkstatt kam in weiterer Folge vermehrt Figural schmuck zum Einsatz. Die serielle Produktion von Reliefziegeln hielt südlich der Alpen, namentlich in Oberitalien, im gleichen Zeitraum Einzug. Ein Beispiel dafür liefert die ab 1427 erfolgte Ausstattung des *Chiostro del Convento di San Pietro* in Vicenza, welcher reich mit Terrakotten geschmückt ist (Abb. 4). Neben einem Fries mit ornamentalem Pflanzendekor und Löwenköpfen gibt es auch sieben Reliefs mit Falknern zu Pferd, ein achttes mit diesem Motiv befindet sich in der *Pinacoteca di Palazzo Chiericati* (Abb. 5), auf welches in Kapitel V.3 noch näher eingegangen wird. Sämtliche Stücke stammen aus der in Vicenza ansässigen Werkstatt des *Zanino dei Boccali*, der bereits 1414 (!) das nahegelegene *Oratorio dei Bocalotti* in ähnlicher Weise ausgestattet hatte und dessen Betrieb im Übrigen hauptsächlich auf die Versorgung der Stadtbewohner mit Gebrauchskeramik ausgerichtet war.¹⁷⁷ Dieser Sachverhalt liefert einen schlagkräftigen Nachweis für die bereichsübergreifende Erzeugung von Produkten in Ton.

Trotzdem müssen, wie es Phänomenen eigen ist, mehrere Faktoren zusammentreffen, um eine Initialzündung auszulösen, in diesem Fall die entscheidende Inspiration und der Wille zur praktischen Umsetzung, anspruchsvolle Kunstwerke aus Lehm zu formen. Diese fand vielleicht tatsächlich in der Werkstatt Ghibertis statt, ein Betrieb, in dem ein Zusammentreffen außerordentlicher Bedingungen den ausschlaggebenden Impuls dazu gegeben haben könnte: eine Kumulierung außerordentlicher Begabungen, kompetente Fachleute (zu denen ich Michele da Firenze zähle), eine völlig neue Ausgangslage für den auszuführenden Auftrag, namentlich die Reliefs für das Nordportal des Baptisteriums San Giovanni in Florenz, ein Meister mit humanistischer Bildung und humanistischen Ansprüchen vor einem Hintergrund finanzkräftiger Geschäftsleute.

¹⁷⁷ Banzato 1996, S. 156.

Die Wiederentdeckung der Produktion von Kunstwerken in Terrakotta am Anfang des Quattrocento wurde mit der Künstlerpersönlichkeit Ghibertis stets direkt in Verbindung gebracht. Die erstaunliche Neubelebung, die diese in der Antike sehr geschätzte Kunstgattung in den Anfängen der Renaissance erlebte, nachdem sie im Mittelalter fast völlig verschwunden war, zeigte sich vor allem in zahllosen, qualitativ teils sehr hochwertigen Andachtsaltären in bemalter Terrakotta. Ein Großteil davon war für den privaten Gebrauch bestimmt und löste die gemalten Heiligenbilder ab, die schon im Trecento sehr verbreitet und beliebt gewesen waren. Ihre magische Kraft scheint mit der Dreidimensionalität noch eine Steigerung erfahren zu haben. Mit Abstand die meisten stellen die Madonna mit Kind dar, eine Neuheit im Vergleich zur traditionellen Ikonografie war die Darstellung inniger Zuwendung zwischen Mutter und Kind. Vielfach wurden die Prototypen, von denen Vervielfältigungen in leicht abgewandelter Form hergestellt wurden, Ghiberti zugeschrieben. Tatsächlich gehen kaum welche der zahllosen Madonnen auf ihn selbst zurück, einzig die aus dem Budapestener „Museum der bildenden Künste“ (Abb. 6) lässt wegen ihrer Ähnlichkeit mit der Madonna aus der Tafel der Anbetung der Könige am Nordportal des Florentiner Baptisteriums (vgl. Abb. 17, 51) Rückschlüsse auf eine Urheberschaft des Meisters zu. Eine gewisse allgemeine stilistische Nähe mancher Werke zu Ghiberti ist dadurch plausibel erklärbar, dass das Projekt des Nordportals - neben dem der Skulpturen für Orsanmichele und für den Dom Santa Maria del Fiore - großes öffentliches Aufsehen erregte und nicht nur für die beteiligten Künstler interessant und inspirierend war.¹⁷⁸ Durch den regen Austausch der Künstler untereinander wurde Florenz sozusagen zum Schmelztiegel der persönlichen Stile, dies zeigte sich an mehreren Produktionsstätten und erschwerte insbesondere bei den Tonplastiken eindeutige Zuschreibungen. Diesbezüglich den Versuch zu unternehmen, einzelne Werke bestimmten Künstlern zuzuordnen, ist nicht Ziel der vorliegenden Arbeit, sie beschränkt sich darauf, das Œuvre Michele da Firenzes zu umreißen. Man muss diesem Künstler und seiner Werkstatt zugestehen, dass deren klar erkennbare Stilmerkmale in den meisten Fällen eine zweifelsfreie Zuschreibung erlauben. Dennoch kommt man nicht umhin, einige Künstlerpersönlichkeiten zu erwähnen, die ganz offensichtlich bei der Revitalisierung

¹⁷⁸ Martini 1978, S. 208.

der Produktion von Tonplastiken entscheidend mitgewirkt haben, beziehungsweise einige herausragende Werke dieser Gattung vorzustellen.

Schwer fassbar ist die Rolle, die Filippo Brunelleschi in diesem Zusammenhang gespielt hat, schon alleine deshalb, da dieser aufgrund mangelnder Werke beziehungsweise eindeutiger Zuschreibungen generell als Bildhauer kaum greifbar ist, insbesondere in den Jahren 1401 bis 1419/20, also zwischen dem Wettbewerb für die Baptisteriumstüre und dem Rat für die Kuppel des Domes, bevor er sich hauptsächlich mit Architektur beschäftigte. Luciano Bellosi hat im Rahmen der im Jahre 2002 stattgefundenen Ausstellung „*Masaccio e le origini del Rinascimento*“ in der begleitenden Publikation angeregt, den sogenannten „*Maestro del San Pietro di Orsanmichele*“ mit Brunelleschi zu identifizieren und ihm die Statue des Hl. Petrus, als Patron der „*Arte dei Beccai*“ (der Metzgerzunft) eine der Nischenfiguren von Orsanmichele, zuzuschreiben.¹⁷⁹ Als solche attestiert er ihr, die Ausführung weiterer Nischenfiguren betreffend, eine richtungsweisende Vorbildwirkung für Donatello und Nanni di Banco im Sinne fortschreitender Renaissanceauffassung.¹⁸⁰ Für die aktuelle Abhandlung sind aber vor allem die Terrakotta-Madonnen mit Kind von Interesse, denen Bellosi eine Autorenschaft Brunelleschis zugeordnet hat. Dazu gehört vor allem jene ganzfigurige, freistehende aus der Kirche San Martino in Pontorme (Abb. 7), die früher von mehreren Forschern auch Michele da Firenze zugesprochen worden war,¹⁸¹ und eine weitere, die als Halbfigur ausgeführt ist und Prototyp für eine Serie war, deren zahlreiche Varianten weltweit zu finden sind, so auch in Berlin (Abb. 8). Erstere wird als eine der ältesten dieses Genres angesehen, Bellosi datiert sie um 1412, unmittelbar nach der Entstehung des Hl. Petrus und gesteht den beiden Skulpturen eine Schlüsselstellung zu, indem er an ihnen die initiale Veränderung im Sinne der Abkehr von der Gotik hin zur Renaissance konstatiert.¹⁸²

All diese Überlegungen bleiben jedoch hypothetisch und zeugen von der vielschichtigen Problematik der Zuschreibungen. Die Madonna von Pontorme war 2013 Teil der Ausstellung „*La Primavera del Rinascimento*“ im Palazzo Strozzi, als Autor

¹⁷⁹ Bellosi 2002, S. 21.

¹⁸⁰ Bellosi 2002, S. 25.

¹⁸¹ Bellosi 2002, S. 24; vgl. dazu: Middeldorf 1938, S. 97; Bonsanti 1986, S. 199-200; Scalini 1990, S.

180. Dieses Madonnentabernakel wurde bereits von Gentilini (1980, S.74; 1990, S. 34) und Galli (1992, S. 15-16) zu Recht aus dem Œuvre Michele da Firences ausgeschieden.

¹⁸² Bellosi 2002, S. 24-25; vgl. dazu auch: Speranza 2009, S. 58.

wurde nunmehr Donatello angegeben, allerdings mit dem Zusatz, dass sie ein Produkt der engen Zusammenarbeit und des intensiven künstlerischen Austauschs zwischen Donatello und Brunelleschi sei.¹⁸³

Mit einer Entstehungszeit von 1410-1412 war die von Donatello geschaffene 5 m hohe, heute nicht mehr erhaltene Statue des Josuah die älteste dokumentierte Terrakottaplastik. Sie war die erste der insgesamt zwölf für die „*sproni*“ von Santa Maria del Fiore vorgesehenen Prophetenfiguren.¹⁸⁴ Die Angaben, die Vasari zu den „Giganten“ am Dom macht, lassen allerdings den Verdacht aufkommen, dass es sich bei dem verwendeten Material, beziehungsweise der Technik, um „*Cocciopesto*“ handelt.¹⁸⁵ Tatsächlich wäre es erstaunlich, wenn die Herstellung einer derart großen Statue in Terrakotta zu diesem Zeitpunkt bereits durchführbar gewesen wäre, zumal anzunehmen ist, dass diese rundplastisch auszuführen war. Dies wäre allein durch das Brennen derart großer Figurenteile eine erhebliche technische Herausforderung gewesen.¹⁸⁶ Betrachtet man zudem die wesentlich kleineren Plastiken in Ton, die Donatello zugeschrieben werden, so wird man feststellen, dass sie mitnichten rundplastisch, sondern - wie damals noch üblich - auf der Rückseite ausgehöhlt sind. Fakt ist, dass es eine beachtliche Anzahl Terrakotten gibt, die zu Recht Donatello oder seinem Umkreis zugeordnet werden, und dass dieser eine Persönlichkeit mit viel kreativem Potential, Experimentierfreude und genialer Umsetzungskraft in der Verwirklichung von innovativen Ideen gewesen ist, der somit eine maßgebliche Beteiligung an der Wiederentdeckung der Terrakottakunst zugetraut werden kann. Davon ausgehend, dass Michele da Firenze aus Gründen der selbständigen Tätigkeit die Werkstatt Ghibertis im Zeitraum zwischen dem ersten und zweiten Vertrag mit der „*Calimala*“ verlassen hat, könnten seine ersten Madonnenandachtsaltäre, untermauert durch die stilistischen Merkmale, dem ersten Jahrzehnt des Quattrocento zugeordnet

¹⁸³ Cavazzini 2013, S. 180.

¹⁸⁴ Gentilini 1980, S. 74; Martini 1978, S. 209; Bellosi 2002, S. 26.

¹⁸⁵ Vasari 1568, Ed. Milanese 1878-85, S. 416. Der Hinweis stammt von Gentilini 1980, S. 75, Anm. 41. Galli erklärt diese Technik in Zusammenhang mit den Figuren am Südportal des Doms von Arezzo. Demnach ist Cocciopesto eine Technik, bei der die Plastik aus einer Art Ton-Brei (mit Ziegelmehl versetzte Stuckmasse) geformt wird, die durch Lufttrocknung erhärtet. Galli, 2008, S. 199.

¹⁸⁶ Zum Vergleich: die Madonna mit Kind auf der Loggia der Fassade des Doms von Ferrara von Michele da Firenze ist etwa 2,7 m hoch und auf der Rückseite ausgehöhlt (Kat. 17). Eine der frühesten rundplastisch gearbeiteten Statuen in Terrakotta ist meines Wissens die des San Leonardo von Michele da Firenze (Kat. 44), die - wenn ihr Originalstandort tatsächlich die gleichnamige Kirche in Verona war - mit großer Wahrscheinlichkeit zwischen 1433 und 1438 entstanden ist. Anm. der Verfasserin.

werden. Isoliert freistehende Madonnen aus seiner Werkstatt sind für diesen Zeitraum noch nicht nachweisbar.

Ebenso wie Luciano Bellosi¹⁸⁷ betrachtet auch Laura Martini Donatello als eine der zentralen Figuren in der Produktion und Verbreitung der Terrakottakunst. Sie stellt fest, dass bei vielen Stücken die stilistische Nähe zu Donatello, insbesondere zu seinem Frühwerk, stärker sei als zu Ghiberti.¹⁸⁸ Als Beispiel führt sie die Madonna mit Kind im Victoria & Albert Museum in London¹⁸⁹(Abb. 9, 10) an, bei der sie in der Fülle der bewegten Draperie, die noch stark gotische Rhythmen aufweist, große Ähnlichkeit sieht zum San Giovanni Evangelista, der von Donatello für die Fassade des Doms von Florenz 1415 ausgeführt wurde. Weitere Stilmerkmale der frühen Schaffensphase von Donatello, zu der beispielsweise das Kruzifix von Santa Croce gehört (1406-08), sieht sie in den Reliefs der „Cassone“ mit drei Episoden der Geschichte von Adam und Eva, die sich ebenfalls im Victoria & Albert Museum in London befinden (Abb. 11)¹⁹⁰ und von der Forschung fast einstimmig Ghiberti oder seiner Werkstatt zugeordnet wurden (und noch werden), ein viertes wird in Florenz im Museo dell’Opera del Duomo aufbewahrt (Abb. 12). Eine weitere Madonna in Terrakotta, zugleich eine der schönsten des Quattrocento, befindet sich heute in Washington¹⁹¹ (Abb. 13) und wird sowohl Jacopo della Quercia als auch Ghiberti zugeschrieben. Das aufgeweckte Kind, sein schelmischer Gesichtsausdruck, der intensive Blick und das klassische Profil der Mutter zählen hingegen zu den Elementen, die nach Martini typisch für Donatello sind, während der sichtbar starke Einfluss von Ghiberti durch die Mitarbeit Donatellos in dessen Werkstatt nicht verwundert.¹⁹²

Auch wenn eine ganze Reihe dieser Terrakotten tatsächlich Donatello zuzuordnen sind, kommt Ghiberti ohne Zweifel ebenfalls eine Schlüsselrolle in der Wiederentdeckung dieses Materials zur Herstellung von Kunstgegenständen zu, die explosionsartig eine ungeheure Popularität erlangten. Zumindest hat er sein Interesse daran und die vielseitige Nutzung in den „*Comentarii*“ schriftlich niedergelegt und sich damit bewusst mit den antiken Schriftstellern auf eine Stufe gestellt. Seinen

¹⁸⁷ Bellosi 1989, S. 3.

¹⁸⁸ Martini 1978, S. 208-209.

¹⁸⁹ Pope-Hennessy, 1964, S. 61-63, n. 54. Victoria and Albert Mus. London, Inventarnummer 7573-1861.

¹⁹⁰ Victoria and Albert Museum, London, Inventarnummer 7613-1861. Der aktuelle Katalog des Museums nennt nach wie vor Ghiberti als Autor.

¹⁹¹ Samuel H. Kress Collection Washington, Inventarnummer 1943.4.93.

¹⁹² Martini 1978, S. 208-209.

Ausführungen ist jedoch zu entnehmen, dass er in erster Linie die Eignung des Materials zu Herstellung plastischer „Skizzen“, also Bozzetti, schätzte.¹⁹³ Während die meisten Künstler, die aus seiner Werkstatt hervorgegangen sind, beziehungsweise sich im näheren Umfeld dieser Werkstatt aufhielten und arbeiteten, dieses neue Medium vor allem zur formalen Umsetzung progressiver künstlerischer Auffassungen *prospektiv* nutzten, verwendete Michele da Firenze es gleichsam *retrospektiv*, indem er traditionelle Darstellungsformen im neu entdeckten, mit vielen Vorteilen ausgestatteten Material präsentierte. Die Verbreitung und die Popularität betreffend ist die Rolle der Bettelorden und deren Reformbestrebungen, die phasenweise mit unterschiedlicher Intensität betrieben wurden (vgl. Kapitel II.1), unbedingt miteinzubeziehen. Ihnen kam das „*materiale povere*“¹⁹⁴, das „armselige“ Material Ton, sehr entgegen, da es gut mit dem Armutsideal kompatibel war. Michele da Firenze arbeitete mehrmals für Auftraggeber, deren Anliegen es war, diesem Anspruch gerecht zu werden.¹⁹⁵ Umgekehrt ist der Umstand ebenso von Bedeutung, dass Lehm offenbar lange Zeit nicht „würdig“ war, zur Herstellung sakraler Kunstobjekte herangezogen zu werden, beziehungsweise in den Anfängen des Christentums vielleicht sogar gemieden wurde, um sich von den tönernen Kultgegenständen heidnischen Inhalts zu distanzieren.

Die Renaissance des Materials zur Herstellung von Kunstgegenständen an einzelnen Künstlerpersönlichkeiten festzumachen, ist meines Erachtens eine zu eingeschränkte Herangehensweise für einen komplexen Prozess, der durch das Zusammenspiel mehrerer Faktoren in Gang gekommen ist. Mit Nachdruck muss festgehalten werden, dass es Michele da Firenze war, der die Vielseitigkeit der Anwendung erkannt und umgesetzt hat, wofür die einzigartige Ausstattung der Cappella Pellegrini in Santa Anastasia in Verona als Beispiel dient (Kat. 11), sowie der „*Altare delle Statuine*“ im Dom von Modena (Kat. 21) und nicht zuletzt die in derselben Stadt aufgefundene Beweinungsgruppe (Kat. 22), die als eine der frühesten dieser Art Michele zum Vorläufer dieses Genres macht.

Zusammenfassend kann Folgendes gesagt werden: abgesehen von der Begünstigung durch das vorherrschende künstlerische Klima in Florenz und durch die dort

¹⁹³ Ghiberti, Übersetzung Schlosser 1920, S. 84.

¹⁹⁴ Gentilini 1990, S. 26; L. B. Alberti, post 1443, ed. C. Grayson, S. 120.

¹⁹⁵ Gentilini 1990, S. 31.

arbeitende Künstlerelite, ist die intensive Auseinandersetzung mit der Antike und den relevanten antiken Schriften ursächlich für die Renaissance und Blüte der Tonplastik verantwortlich zu machen. Plinius d. Ä. berichtet in seiner „Historia naturalis“ nicht nur über sämtliche Möglichkeiten der Anwendung von Lehm und dessen technische Verarbeitung – von der Ziegelherstellung bis zur Gebrauchskeramik, Bauplastik und Abformung figuraler Motive – sondern er liefert auch die ideellen Beweggründe für die kreative Nutzung.¹⁹⁶ Die von ihm geschilderte Episode des Dibutades aus Sicyon und seiner Tochter, deren verschwundenen Geliebten dieser in Ton formte,¹⁹⁷ oder der Bericht über einen Töpfer aus Rom, der Gegenstände aus Lehm täuschend echt nachbilden konnte,¹⁹⁸ vermitteln einen Anspruch, der speziell für die Künstler der Frührenaissance erstrebenswert war: die Nähe zur Realität. Hinzu kommt der Akt des Formens eines geschmeidigen, nachgiebigen Materials mit den Händen, dem ein sinnlich-archaischer Geist innewohnt, der das Geschaffene belebt und beseelt.

Ein weiterer Faktor war der starke Einfluss der Bettelorden und ihrer Prediger.

Will man einzelne Künstler benennen, die daran beteiligt waren, so kann Ghiberti für die theoretische, ideelle Aufbereitung verantwortlich gemacht werden, Donatello für die initiale Umsetzung und Michele da Firenze für die vielfältige Verwendung und Verarbeitung. Die ökonomische Potenz des Bürgertums einerseits und die Möglichkeit der Herstellung kostengünstiger Andachtsobjekte andererseits waren Voraussetzungen, die wechselseitig Nachfrage und Angebot in die Höhe schraubten. An der Verbreitung im Norden Italiens haben Donatello, Nanni di Bartolo und Michele da Firenze durch ihre langjährige Tätigkeit in diesen Regionen entscheidend mitgewirkt.¹⁹⁹

¹⁹⁶ Plinius, Übers. Wittstein 2007, S. 501-505.

¹⁹⁷ Plinius zit. n. Wittstein 2007, S. 501.

¹⁹⁸ Plinius zit. n. Wittstein 2007, S. 502.

¹⁹⁹ Bellosi 1989, S. 9.

IV. DER KÜNSTLER MICHELE DA FIRENZE

IV.1 Rekonstruktion einer Vita

Ausgehend von der ersten dokumentarischen Erwähnung von 1403 in der Mitarbeiterliste von Lorenzo Ghiberti anlässlich der Planung und Durchführung seiner ersten Baptisteriums-Türe²⁰⁰ wird Michele da Firenzes Geburtsjahr von der Forschung einhellig mit 1385 angenommen. Lehrlinge traten für gewöhnlich in einem Alter zwischen 14 und 25 Jahren in einen Betrieb ein,²⁰¹ bei der Auswahl der Mitarbeiter Ghibertis lagen die Kriterien ein wenig anders, man kann in diesem Fall nur bedingt von Lehrlingen sprechen. Meiner Überzeugung nach wurden die Beteiligten nach Gesichtspunkten ihrer kreativ-künstlerischen und handwerklichen Fähigkeiten ausgesucht, die speziell auf die anstehende Aufgabe zugeschnitten waren. Das verleitet zu der Annahme, dass Michele sich mit einem Fachwissen und einer Erfahrung in die Werkstatt einbringen konnte, die naheliegender Weise mit der Verarbeitung von Lehm zu tun hatte, ein Rohstoff, der bei der Herstellung von Bronzeskulpturen mehrfach zum Einsatz kommt (vgl. Kapitel IV.5.b). Dies setzt ein gewisses Alter voraus, daher ist anzunehmen, dass er eher um die 20 Jahre alt war oder etwas älter. Unbekannt ist auch Micheles Geburtsort, der von Florenz nicht allzu weit entfernt gewesen sein kann.

Vorweg ist es hilfreich, den Lebens- bzw. Schaffensweg von Michele da Firenze in der Form zu umreißen, wie er traditionell - zumindest bis ins letzte Jahrzehnt des vergangenen Jahrhunderts - nach damaliger Dokumentenkenntnis und vorhandenen Werkgruppen vorgebracht wurde, bevor auf die Dokumente im Einzelnen, inklusive der Neuentdeckungen und deren Konsequenzen, eingegangen wird. Demnach folgten auf eine Tätigkeit in Florenz bis etwa 1420 ein Aufenthalt in Arezzo und daran anschließend (1433-1438) etliche Jahre in Verona, wo er in der Kirche Sant'Anastasia mit der Ausstattung der Cappella Pellegrini (Kat. 11) sein Hauptwerk schuf. Um 1440 ist eine Arbeit in der Nähe von Ferrara belegt, in der Folge in Modena und schließlich beweisen einige Werke in der Polesine, gewöhnlich schon als „Spätwerk“ bezeichnet, seine Anwesenheit in dieser Gegend. Im Folgenden wird offenbar, wie die Aufdeckung einiger Fakten die Vita des Künstlers und die Chronologie der Werke verändert hat.

²⁰⁰ Krautheimer 1956, S. 369-370.

²⁰¹ Cassanelli 1998, S. 15.

Der erste Vertrag Ghibertis mit der Calimala, der Zunft der Tuchhändler, den aufgrund seiner Jugend und der Tatsache, dass er noch keiner Zunft angehörte, sein Vater noch mitunterzeichnen musste, wurde 1403 geschlossen. Die Liste der Mitarbeiter, die er nach eigenem Ermessen auszuwählen hatte, ist nicht im Original erhalten, sondern nur in einer Abschrift. Darin liegt auch die Ursache für den Fehler der zweifachen Auflistung Michele da Firenzes, einmal als „*Michele detto Scalcagna*“ [sic] und ein zweites Mal als „*Michele di Nocolai*“ [sic]. Der Kopist hatte nicht erfasst, dass diese zahlreichen Namen zu ein und derselben Person gehörten. Diese Abfolge von Namen verlangt, näher erläutert zu werden. Michele war der Tauf- oder Vorname des Künstlers, wie damals üblich wurde anstatt eines Nachnamens durch Hinzufügung des Namens des Vaters die Abstammung definiert, „*di Niccolò*“ bedeutet folglich Sohn des Niccolò, der seinerseits Sohn des Dino war, daher die Anfügung „*di Dino (Dini)*“, die in einem späteren Dokument noch angeführt wird. Bleibt noch, die Benennung „*lo Scalcagna*“ (zu Deutsch: „der Schlampige“ oder „der Zerlumppte“) zu erklären, bei der es sich um eine Art Spitznamen handelt, der seinen Vater betraf.²⁰² Kein sehr schmeichelhafter Zusatz, es bedarf wohl keiner näheren Erklärung, warum Michele unter dieser Bezeichnung später nicht mehr aufscheint, insbesondere außerhalb von Florenz. Nebenbei bemerkt ist diese auch schwerlich vereinbar mit dem Beruf eines Notars, wie er für seinen Vater aufgrund eines Vermerks in einem späteren Dokument vorgeschlagen wurde, in dem Michele als „*[...] filius quondam ser Dini de Florencia [...]*“²⁰³ zu finden ist.²⁰⁴ Es scheint keine Seltenheit gewesen zu sein, dass solche „Irrtümer“ in Dokumenten vorkamen, meist ohne Bedeutung, geben sie doch Anlass zu Interpretationsbemühungen. In diesem Fall geschah der „Fehler“ vielleicht zur Aufwertung der Person des Michele, um seinen Status zu heben.

Der nächste Vertrag von 1407 enthält eine Liste ohne den Namen Micheles, der aus Gründen, die im Kapitel IV.5 abgehandelt werden, den Betrieb offenbar bereits verlassen hatte. Größere Projekte hatte Michele in diesen Jahren in der Stadt Florenz allem Anschein nach nicht zu bearbeiten, zumindest ist davon weder etwas bekannt noch erhalten. Hingegen weist manches darauf hin, dass er hauptsächlich mit Madonnenaltären beschäftigt war. Von den heute noch existierenden kann für jenen

²⁰² Galli 2016, S. 26.

²⁰³ Berardi 2000, S. 49.

²⁰⁴ Berardi 2000, S. 9. Anm. 1. Die Anrede „*ser*“ war Notaren vorbehalten. Anm. der Verfasserin.

im Bargello (Kat. 2) eine Provenienz aus Florenz lückenlos nachgewiesen werden, ebenso für den im Palazzo Venezia in Rom (Kat. 31) und mit allergrößter Wahrscheinlichkeit für einen, der sich im Victoria and Albert Museum in London befindet (Kat. 35). In Zusammenhang mit einem verlorenen Madonnenaltar (Kat. 51) erwähnt Bode eine Herkunft aus Florenz,²⁰⁵ ebenda erworben wurde jener des Metropolitan Museums of Art (Kat. 43), für den Berliner Altar (Kat. 32) kann aus stilistischen Gründen die gleiche Provenienz angenommen werden. Bei den ganzfigurigen Madonnen ist die Beweislage wesentlich schwieriger: für die lebensgroße Madonna im Bargello (Kat. 1) und die der Collezione Acton (Kat. 3) sind weder Herkunft noch Datierung nachgewiesen, jene in Santa Maria a Monte (Kat. 4), die in ihrer näheren Umgebung ein Einzelstück darstellt, ist es ebenfalls schwierig, zeitliche Zusammenhänge zu rekonstruieren.

1417 trat Michele in die Compagnia di San Luca ein, eine Florentiner Bruderschaft von Malern und Bildhauern, hier unter dem Namen „*Michele dello Ischalchangia*“ geführt, also immer noch unter dem Spitznamen seines Vaters.²⁰⁶ Dieser Umstand bezeugt, dass sich Michele nach wie vor in Florenz aufhielt.

Die nächste dokumentarische Erwähnung vom 21. August 1419 betrifft die Planung der Kuppel von Santa Maria del Fiore, welche mit großen technischen Problemen verbunden war. Die hier nun in *einem* Dokument enthaltene, vollständige Aufzählung seiner Namen führte zur Klärung aller Missverständnisse bezüglich seiner Identität. Die Hinzuziehung seiner Person zeugt von der Wertschätzung seiner Fähigkeiten, welche auch immer es gewesen sein mögen, um konstruktiv zu einer Lösung beizutragen. Trotzdem ist die Vorstellung von Michele als herausragendem Architekten und Statiker irritierend, wenngleich er für seine Leistung, der Anfertigung eines Modells, zwölf Goldflorin erhalten hat. Es geht allerdings nicht hervor, ob er einen eigenen Entwurf oder den eines anderen anwesenden Architekten geliefert hat, was ja immerhin in Betracht gezogen werden kann. In der Überschrift „*scarpellino*“ [sic] (korrekte Schreibweise: „*scalpellino*“, übersetzt: Steinmetz) genannt, im Text mit dem im Grunde gleichbedeutenden Begriff „*intagliatore lapidum*“ (wörtlich: Schnitzer, Graveur von Stein) bezeichnet, kann natürlich aussagen, dass er tatsächlich auch Stein bearbeitet hat, ist aber sehr wahrscheinlich mehr Ausdruck für das Fehlen eines

²⁰⁵ Bode 1888, S. 35.

²⁰⁶ Galli 2016, S. 26.

Fachterminus‘ für seine (ausschließliche) Tätigkeit als „Tonbildner“. Ein weiteres Mal, nämlich am 1. April 1420, bescheinigt die Nennung seines Namens noch einmal die Teilnahme am Rat zur Planung derselben Kuppel.²⁰⁷

Danach gibt es keinen Nachweis mehr für seine Anwesenheit in Florenz, viel mehr einen Abwesenheitsbeweis dadurch, dass im 1427 erhobenen Kataster der Stadt kein Bewohner dieses Namens und einer annähernd zutreffenden Berufsbezeichnung auffindbar ist. Zudem ist, dank der Recherchen von Aldo Galli 1992, die Aufstellung der Madonna auf der Galerie der Fassade der Kathedrale von Ferrara im selben Jahr am 16. Oktober nachgewiesen, und – erst vor Kurzem entdeckt, eröffnen vier Anmerkungen in Schriftstücken im Kontext mit einem Venezianischen Holzschnitzer - einmal mehr - völlig neue Perspektiven.²⁰⁸ Der Künstler mit Namen Lorenzo Moronzone (Moronzon) di Andrea, in Venedig lebend, bevollmächtigte einen Kollegen²⁰⁹, Geld einzutreiben, das ihm ein Michele di Nicolò „*Dei*“ [sic]²¹⁰, Goldschmied in Ferrara, schuldete. Der Vorgang wiederholt sich in ähnlicher Form weitere drei Mal. Das erste Dokument stammt vom 14. Juni 1430, die folgenden vom 14. November 1430²¹¹, vom 8. Mai 1432 und vom 19. Februar 1433²¹², zuletzt mit dem Hinweis auf Micheles neuen Wohnort Verona, übereinstimmend mit den Einwohner-Melddaten der Stadt Verona.²¹³ Die zitierten Erwähnungen werfen einige Fragen auf, beziehungsweise führen zu etlichen neuen Schlussfolgerungen.

Venedig war anscheinend dauernder Wohnsitz und Arbeitsplatz des genannten Lorenzo Moronzone, folglich erhebt sich die Frage, bei welcher Gelegenheit Michele ihm begegnete, in welchem Verhältnis er zu ihm stand, wie es zu dieser Anleihe kam und wofür diese bestimmt war. Rätsel gibt auch wieder die Berufsbezeichnung auf, die hier mit „Goldschmied“ angeführt ist. Vielleicht wäre „Vergolder“ die korrektere Bezeichnung gewesen, eine Tätigkeit, die in der Nachbehandlung der Terrakotta-

²⁰⁷ Guasti 1857, S. 25-27.

²⁰⁸ Markham Schulz 2011, S. 142, Nr. 392.

²⁰⁹ Vgl. dazu: Markham Schulz 2011, S. 96, Nr. 159. Der Name des Künstlerkollegen ist Cristoforo Giandosi di Antonio da Ferrara, Holzschnitzer. Anm. der Verfasserin.

²¹⁰ Vgl. dazu Galli 2016, S. 32, Anm. 15. „*Dei*“ statt „*Dini*“ war ein Schreibfehler, der die Identifizierung als Michele da Firenze zunächst verzögerte.

²¹¹ Diesmal trat der Holzschnitzer Bartolomeo di Giovanni aus Ferrara als Bevollmächtigter auf. Vgl. dazu: Markham Schulz 2011, S. 142.

²¹² Die letzten beiden Mal war Lorenzo Moronzones Neffe Jacopo Moronzone der Bevollmächtigte. Vgl. dazu: Markham Schulz 2011, S. 133, Nr. 367.

²¹³ Markham Schulz 2011, S. 142.

Skulpturen eine nicht unbedeutende Rolle spielte. Für die Madonna von Ferrara (Kat. 18) wird 1621 noch bezeugt, dass sie „[...] vollständig vergoldet [...]“ war.²¹⁴

Zunächst aber muss festgehalten werden, dass sich der Künstler nach seinem Weggang aus Florenz, einer Stadt, in der möglicherweise der Markt an Madonnenreliefs gesättigt, die Konkurrenz zu groß und eine „modernere“ Auffassungen mehr gefragt war, in Arezzo aufgehalten haben muss. Dies ist belegt durch eine Reihe von Werken, jedoch bis jetzt durch kein einziges schriftliches Zeugnis. Neben den Indizien, die sich von einzelnen seiner Werke ableiten lassen,²¹⁵ wurde bislang 1430 als das Sterbejahr des Francesco Roselli mit der von Michele durchgeführten Errichtung seines Grabmals (Kat. 6) in Verbindung gebracht und galt für die Entstehung weiterer Aretiner Skulpturen als *terminus ante quem*. Die neuen Fakten belegen nun, was Aldo Galli schon vor längerer Zeit vermutet hat: das Grabmal Rosellis muss bereits einige Jahre vor seinem Tod entstanden sein.²¹⁶ Sie belegen außerdem den Aufenthalt Micheles in Arezzo in einem Zeitraum *nach* 1420, dem Datum der Ratsversammlung für die Planung der Kuppel von Santa Maria del Fiore, bis *vor* Oktober 1427, dem Aufstellungsjahr der Madonna an der Fassade des Doms von Ferrara, wobei zu berücksichtigen ist, dass die Herstellung dieser Statue mit mehr als 2,5 m Höhe mit Sicherheit einige Zeit in Anspruch genommen haben muss. Das bedeutet weiter, Micheles Verweildauer in Ferrara kann nicht länger als kurze Episode in die Biographie Micheles eingeschoben werden, sondern es handelte sich mit großer Wahrscheinlichkeit um einen mehrjährigen Aufenthalt etwa von 1426/27 bis 1432/33. Eine Rückkehr nach Arezzo während dieser Jahre wäre zwar nicht unmöglich, aber ebenso unwahrscheinlich wie eine Tätigkeit in Venedig, wo sein Kreditgeber nur darauf wartete, die fälligen Schulden einzufordern.

Zweifach belegt ist die Anwesenheit Micheles in Verona für das Jahr 1433, wie oben bereits berichtet, einerseits als eingetragener Bewohner des Stadtteils San Marco, von Beruf „*intaiatore*“²¹⁷, andererseits durch Lorenzo Moronzone, der diesmal seinen Neffen Jacopo bevollmächtigte, das Geld zu beschaffen, das der nun in Verona lebende

²¹⁴ Guarini 1621, S. 17. Diese Angabe kann zu diesem Zeitpunkt selbstverständlich nicht mehr als Nachweis für die Originalfarbe gelten.

²¹⁵ Beispiele dazu sind die Madonna delle Lacrime, für die eine Datierung um 1424 naheliegt (Kat. 7) oder der Sant'Antonio Abate mit einer plausiblen Datierung um 1423 (Kat. 9).

²¹⁶ Galli 2007, S. 202-203, Anm. 18. Diese Ansicht äußerte Prof. Galli in einem persönlichen Gespräch im Mai 2017.

²¹⁷ Schnitzer, Graveur. Übersetzung Der Verfasserin.

„Michele *Dei [sic]*“ ihm schuldete. Ob die Arbeiten in der Cappella Pellegrini zu diesem Zeitpunkt bereits im Gange waren, geht aus diesem Dokument nicht hervor. Erst im Juli 1436 wird dies explizit erwähnt, wieder in Zusammenhang mit Schulden in Höhe von 103 Dukaten gegenüber einem gewissen Giovanni Togliaco²¹⁸, für die der *Podestà* Lorenzo Capello dem Michele und seinem Sohn Marsilio, der hier erstmals mit angeführt wird, eine Rückzahlungsfrist von zwei Jahren einräumt. Als Garantie wird die Bezahlung für die Arbeiten in der Cappella Pellegrini angeführt, für die Andrea Pellegrini seine Wünsche testamentarisch festgelegt und eine entsprechende Summe bereitgestellt hatte. Ein Vorgang, der einer Lohnpfändung gleichkommt und möglicherweise der Grund, weshalb der *Podestà* als Amtsperson eingeschaltet werden musste. Ein weiteres Zeugnis, wieder ausgestellt in diesem Zusammenhang, sagt aus, dass Michele und Marsilio sich 1438 nach wie vor in Verona aufhielten, nunmehr beheimatet im Stadtteil San Giovanni in Foro. Dieser Wohnortwechsel innerhalb von Verona, sowie die Definition Micheles als „*Maestro [...] pittore di Venezia*“ in der Schrift vom Juli 1436,²¹⁹ geben Anlass zu der Spekulation, dass eine Unterbrechung des Aufenthalts in Verona stattgefunden hat, denkbar wäre ein „Gastspiel“ in Venedig etwa 1435 oder 1436.²²⁰ Andererseits war das Projekt in Verona zu umfangreich, um längere Zeit fortbleiben zu können und Venedig – falls Michele die Angelegenheit mit Lorenzo Moronzzone noch nicht bereinigt hatte – immer noch ein heißer Boden. Nicht völlig auszuschließen ist im Übrigen, dass es sich bei der Summe, von der in den Veroneser Dokumenten die Rede ist, nach wie vor um die Schulden bei Lorenzo handelt, der nun andere Wege gesucht hat, sein Geld wiederzubekommen.

In jedem Fall hat Michele in Verona mit der Ausstattung der Cappella Pellegrini in Santa Anastasia sein Hauptwerk hinterlassen, bestehend aus 24, an beiden Seitenwänden angebrachten Terrakotta-Tafeln und einem Altar, von dem bedauerlicherweise nur mehr einige Fragmente erhalten sind (Kat. 11 und 12). Die Art der Mitwirkung seines Sohnes Marsilio ist nicht eindeutig geklärt (vgl. Kapitel IV. 4), ebenso wenig, ob die Arbeiten 1438 ihrer Vollendung entgegensahen. Mit Sicherheit beendet waren sie vor 1440, da Michele, zu diesem Zeitpunkt wieder Bewohner von Ferrara, im März desselben Jahres bereits für einen Altar entlohnt wurde, den er für die Kirche Santa

²¹⁸ Vielleicht handelte es sich abermals um einen Bevollmächtigten des Lorenzo Moronzzone. Anm. der Verfasserin.

²¹⁹ Berardi 2000, S. 47.

²²⁰ Napione/Galli 2008, S. 50.

Maria degli Angeli in Belfiore in der Nähe von Ferrara im Auftrag von Niccolò III. d'Este ausführte (Kat. 51).

Gewissermaßen als Folgeauftrag ist der Altar für den Dom von Modena, der sogenannte „*Altare delle Statuine*“ (Kat. 21) zu betrachten, heute noch zu bewundern in der zweiten Kapelle des linken Seitenschiffs. Der Stifter namens Ilario Manzoli, ein reicher Bürger von Modena, hatte den Altar von Belfiore offenbar gesehen und war davon so angetan, dass er „*Magister Michael Nicolai Dini de Florentia*“²²¹ mit einem weiteren Altar beauftragte, der dem erstgenannten gleichen sollte. Der Vertrag, geschlossen am 6. September 1440, enthält zahlreiche genaue Details bezüglich Formen, Figuren und Farben. Im November war die Arbeit im Gange und Michele - bereits wohnhaft in Modena - verpflichtet sich, das Werk binnen Jahresfrist fertigzustellen. Eine Madonna von großer kultischer Bedeutung in Sant'Adriano in Spilamberto, ganz in der Nähe von Modena, genannt „della Rondine“, dürfte im Anschluss daran entstanden sein (Kat. 23). Schließlich ist noch jene Beweinungsgruppe zu nennen, die 2006 bei Bauarbeiten im ehemaligen Konvent San Geminiano entdeckt wurde, deren Bedeutung als eine der frühesten dieser Art gebührende Aufmerksamkeit verdient (Kat. 22).

Für das Jahr 1443 gibt es noch eine kolportierte Nachricht über einen Auftrag, der angeblich dem Sohn Marsilio für ein „Sepolchro“ oder eine „Pietà“ in Reggio Emilia erteilt wurde.²²² Das Originaldokument ist nicht erhalten und die Fakten sind kaum nachvollziehbar. Ob jene Christusfigur, Teil einer Beweinungsgruppe in der Kirche San Giovanni Evangelista, die über ein Antiquitätengeschäft in Bologna nach Reggio Emilia gekommen ist, mit diesem Auftrag in Zusammenhang steht, ist nicht belegbar (Kat. 24), aber im Bereich des Möglichen.

Bleibt noch eine Werkgruppe in der Polesine, die gewöhnlich wegen der geografischen Nähe auch zeitlich mit den Werken von Ferrara und Modena verbunden wird. Dazu gehörten mehrere Altäre im Dom von Adria,²²³ von denen eine Madonna und einige Fragmente überlebt haben (Kat. 16), ein kleiner Altar, ursprünglich in der Pfarrkirche von Raccano aufgestellt, jetzt in der Accademia dei Concordi in Rovigo befindlich (Kat. 14), sowie die kleine thronende Madonna mit Kind in Gavello (Kat. 15).

²²¹ Berardi 2000, S. 48-49.

²²² Ebenda, S. 49-50.

²²³ Gentilini spricht von mindestens zwei Altären (Gentilini 1990, S. 36), Petrobelli von drei, (Petrobelli 1953, S. 128), Fiocco von fünf Altären (Fiocco 1932, S. 562).

Im Jahr 2000 hat Paride Berardi eine Reihe von Dokumenten veröffentlicht, die ab 1448 den Aufenthalt von Michele und seinem Sohn Marsilio in Pesaro nachweisen, wo sie in der Kathedrale Arbeiten an der Cappella di San Terenzio ausführten. Weder von diesen noch von irgendwelchen anderen Arbeiten sind in Pesaro und Umgebung bis dato Spuren zu finden. Die Relevanz der Zeugnisse bewegt sich also auf rein theoretischer Ebene, bestenfalls sind sie eine Ergänzung zur Vita Micheles und ermöglichen die Bestimmung eines ungefähren Todeszeitpunktes, sowie die andauernde Existenz des Sohnes Marsilio an der Seite des Vaters. Die Aufstellung der Eintragungen macht deutlich, dass diese zeitweise dicht aufeinander folgen um dann wieder in größeren zeitlichen Abständen aufzuscheinen.²²⁴ Die Angaben bezüglich der Art der Arbeiten lassen sich nur sehr vage bestimmen, wieder sind es die Berufsbezeichnungen, die Verwirrung stiften. In Zusammenhang mit San Terenzio stets nur als „Goldschmiede“ bezeichnet, werden die beiden Künstler in den notariellen Unterlagen ab 1455 „Maler“ genannt. Beides lässt wenig Rückschlüsse über die Art der Aufträge zu, daher kann nicht mit Bestimmtheit gesagt werden, ob in diesem letzten Lebensabschnitt Micheles auch Aufenthalte anderswo möglich gewesen wären, das heißt, ob einzelne Werke in diese Spätphase datierbar wären.

Das Jahr 1457 kann als Sterbejahr Micheles angenommen werden, da Marsilio in diesem Jahr in den Dokumenten zwar noch genannt wird, allerdings mit dem Zusatz „[...] filio *quondam* [...] Michaelis [...]“²²⁵, sinngemäß übersetzt: „einst Sohn des Michele“. Dies kann als Umschreibung für die Tatsache gelten, dass der Vater - im Alter von über siebenzig Jahren - in der Zwischenzeit verstorben war.

²²⁴ Berardi 2000, S. 50-60. Chronologische Übersicht:

1448, Pesaro: 5. Juni, 25. Juni, 7. August, 20. August, 27. August, 2. Sept., 12. Okt., 22. Okt., 30. Nov.

1449: 15. Jänner, 24. Jänner, 31. Jänner, 22. März.

1450: 1. Februar, 3. März, 29. März, 3. Juli. (1453?), 9. August (Michele und Marsilio), 7. Oktober.

1451: 5. Juli. (Doc. not. Pesaro, Michele und Marsilio, Schulden?).

1453: 19. Juni. (Michele und Marsilio; letztes Dokument zu San Terenzio).

1455: 5. August (Pesaro, Doc. not., Michele und Marsilio, neuer Auftrag?), 11. Sept. Michele und Marsilio, *ibidem*), 3. Okt. Michele und Marsilio, *ibidem*.

1457: 8. Jänner (Michele und Marsilio, *ibidem*), 20. April (Michele und Marsilio, *ibidem*), 18. Mai (Marsilio, *einst* Sohn des Michele).

²²⁵ Berardi 2000, S. 59.

IV.2 Forschungsgeschichte

IV.2.a Wilhelm von Bode und der Meister der Pellegrini Kapelle

Für die Identifizierung des Künstlers spielte die Cappella Pellegrini und ihre Ausstattung eine wichtige Rolle. Der Notname „Meister der Pellegrini Kapelle“ für Nicolo Dini bzw. Michele dello Scalcagna, dem späteren „Michele da Firenze“, stammt von Wilhelm von Bode, der damit eine Basis schuf, die ab dem Beginn des Quattrocento massenhaft produzierten Kunstwerke aus Terrakotta zu definieren, klassifizieren, stilistisch abzugrenzen, zuzuordnen und qualitativ, seiner subjektiven Meinung nach, als minder- oder hochwertiger zu beurteilen. Der erste Versuch, hinter einem diffusen Werkkomplex eine Persönlichkeit greifbar werden zu lassen ist also eng mit Bode verbunden, weshalb es sinnvoll erscheint, sich mit seiner Person näher zu befassen. Meyers Konversationslexikon von 1886 widmet seinem Werdegang immerhin bereits eine halbe Spalte, voll von anerkennenden und lobenden Äußerungen.²²⁶ 1845 in Kalvörde im Herzogtum Braunschweig geboren, studierte er von 1869-1871 Archäologie und Kunstgeschichte in Berlin und Wien, nachdem er sich zuvor gezwungenermaßen – sein Vater lehnte die Kunstgeschichte als brotloses Studium kategorisch ab – den Rechtswissenschaften gewidmet hatte. Bereits 1870 lieferte er eine Dissertation mit dem Thema „Frans Hals und seine Schule“ ab. Auch wenn Bodes Leidenschaft der Kunst gehörte und er sich schon viele Jahre intensiv mit ihr beschäftigte, ist es für heutige Begriffe verwunderlich, in welchem kurzem Zeitraum es damals möglich war, dieses Studium zu absolvieren und man kann sich in etwa ein Bild davon machen, wie sehr diese Wissenschaft noch in den Kinderschuhen steckte. Seine Kenntnisse waren jedenfalls so gefragt, dass er schon 1872 in mehrfacher Funktion an den „Königlichen Museen zu Berlin“²²⁷ angestellt wurde.²²⁸ Er selbst schreibt in seinen Memoiren folgendes: „Dass man sich in dieser Weise förmlich um mich riss, kann ich mir keineswegs zu besonderem Verdienst anrechnen, war ich doch damals wirklich

²²⁶ Meyers Konversationslexikon 1886, 3. Band, S. 105. Zeitgenössische Beschreibungen und Beurteilungen halte ich persönlich für sehr aufschlussreich, insbesondere im Vergleich zur heutigen Sicht der Dinge mit der zeitlichen Distanz von mehr als 130 Jahren. Anm. der Verfasserin.

²²⁷ Später: „Kaiser Friedrich Museum“. Bode war 1904 Mitbegründer dieses Museums, das heute den Namen „Bode Museum“ trägt.

²²⁸ Meyers Konversationslexikon 1886, 3. Band, S. 105. Als Assistent war er gleichzeitig stellvertretender Direktor der Gemäldesammlung und Leiter der Abteilung für christliche Plastik. Anm. der Verfasserin.

fast der einzige theoretisch und praktisch für Museumsdienst vorgebildete Kunsthistoriker nicht nur unter der Jugend, [...]“.²²⁹ 1880 wurde er zum Direktor der „Abteilung für christliche Plastik“ ernannt, die er „[...]durch eine Reihe glücklicher Ankäufe in Italien zu einer Sammlung ersten Ranges [erhob]“. Darüber hinaus hätte er sich „[...]um die Erforschung der Geschichte der italienischen Plastik des Mittelalters und der Renaissance sowie der niederländischen Malerei durch seine schneidige Kritik, sein feines Stilgefühl und durch sichere Beherrschung des Materials große Verdienste erworben.“²³⁰ Zur Situation am Museum zum Zeitpunkt seiner Anstellung gibt es folgende aufschlussreiche Bemerkung seinerseits: „Gerade den großen Fehler, durch den der letzte Generaldirektor, Herr von Olfers, in seiner siebenundzwanzigjährigen Amtstätigkeit die Berliner Museen schwer geschädigt und ihre Rückständigkeit hinter den Sammlungen, namentlich von London, verschuldet hatte: das Kaprizieren auf eine große Kopiensammlung und die Verwendung fast aller der schwachen Mittel [sic] darauf zu einer Zeit, wo *die Originale zu den billigsten Preisen gewissermaßen auf der Straße lagen*!], diesen Fehler wollte Graf Usedom²³¹ wiederholen.“²³² Bode musste also vor allem in den ersten Jahren seiner Tätigkeit dafür kämpfen, Originale erwerben zu dürfen, anstatt sich mit der mühseligen Arbeit des Abgießens zu beschäftigen. Dafür mussten Genehmigungen eingeholt und Fachleute beauftragt werden, welches nicht selten mit Schwierigkeiten verbunden war. „Gleich bei meinem ersten Aufenthalt in Italien hatte ich für die Plastik der Renaissance und Protorenaissance eine besondere Vorliebe gefaßt [sic]“, schreibt er in seinen Aufzeichnungen und stellt weiter fest: „Je mehr ich mich dann im Kunsthandel umsah, umso mehr überzeugte ich mich, daß [sic] von den Bildwerken dieser Zeit noch eine nicht unbeträchtliche Zahl im Privatbesitz war, und daß [sic] sie, da sie damals noch wenig gesucht waren, Preise erreichten, die gelegentlich nicht sehr viel höher waren als die Formen, die ich danach herstellen lassen mußte [sic]. Ich richtete daher auf die Erwerbung solcher Originale mein besonderes Augenmerk und hielt mich dazu voll berechtigt, da mir ja, neben den Gemälden, zugleich die Sorge für die Plastik der christlichen Epoche übertragen war.“²³³

²²⁹ Bode 1930, S. 49.

²³⁰ Meyers Konversationslexikon 1886, 3. Band S. 105.

²³¹ Neuer Generaldirektor seit dem Frühjahr 1872, Nachfolger von Olfers. Anm. der Verfasserin.

²³² Bode 1930, S. 49.

²³³ Ebenda, S. 113.

Man muss Bode zugestehen, dass er mit seinem großen Interesse an der zu seiner Zeit noch kaum beachteten und weit unterbewerteten Kunstgattung der Tonskulptur viel Weitblick bewies. Seine intensive Beschäftigung mit der italienischen Plastik im Allgemeinen, der Renaissance-Skulptur und Terrakotta-Produktion im Besonderen, in zahlreichen Publikationen behandelt, brachte den betreffenden Werken eine Steigerung an Aufmerksamkeit ein sowie eine gewisse (materielle) Aufwertung. Dabei war sein Anliegen mit Sicherheit nicht nur, eine Erweiterung des Allgemeinwissens zu diesem Thema zu erreichen, sondern auch eine Wertsteigerung der einzelnen Stücke, die sich in der Skulpturensammlung der „Königlichen Museen zu Berlin“ befanden, deren Direktor er seit 1880 war. Damit verbunden war sehr wahrscheinlich auch das Streben, eine angemessene Wertschätzung seiner eigenen Arbeit zu erlangen. In seiner Ära wurde die Sammlung nämlich um etliche Reliefs der „Florentiner Thonbildner [sic]“ des Quattrocento, in der Mehrzahl Madonnendarstellungen mit Kind, teils durch Ankäufe, teils durch Schenkungen bereichert.²³⁴

Die Zusammenfassung eines Werkkomplexes, dessen Urheber er mit dem Autor der Tafeln der Cappella Pellegrini in Einklang brachte, ist sein Verdienst. Wie stark sich seine eigene Beurteilung im Laufe der Jahre subjektiv veränderte, soll im folgenden Überblick dargelegt werden und veranschaulichen, wie sehr persönliche Umstände, Zeitgeschmack, Trends auf dem Antiquitätenmarkt und öffentliche Meinung dabei eine Rolle spielen.

1885 erschien im „Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen“ sein Artikel über die Florentiner „Thonbildner [sic]“ in den ersten Jahrzehnten des Quattrocento, in dem er sich aus gegebenem Anlass, nämlich dem Erwerb einiger Stücke dieser Art, eingehend mit den Werken des damals noch anonymen Künstlers Michele da Firenze beschäftigt. Seine Einschätzungen und Zuordnungen sind ausgesprochen treffend und haben größtenteils heute noch Gültigkeit. Beginnend mit einer Beschreibung des Stils von Jacopo della Quercia, dem er eine bedeutende Rolle im Rahmen der künstlerischen Entwicklung am Beginn des Quattrocento einräumt, schränkt er jedoch ein, dass nicht „[...]überall da, wo sich jene eigentümliche Verbindung von starkem Gefühlsausdruck mit großen Formen bei halbgotischen Verhältnissen und Details zeigt, auf Jacopo della

²³⁴ Bode 1921, S. 59. Von den Werken Michele da Firences im Berliner Museum wurden in der Ära Bode erworben: 1887 Heiliger Bischof (Kat. 32), 1880 Madonna auf dem Löwenstuhl (Kat. 33), 1877 beziehungsweise 1879 Andachtsaltar Madonna mit Kind (Kat. 51). Anm. der Verfasserin.

Quercia [zu schließen ist]“.²³⁵ Mit dem Hinweis auf zahlreiche Tonreliefs in Sammlungen und im Kunsthandel, die mit seinem Namen in Verbindung gebracht werden, stellt er diese Zuschreibungen trotz gewisser Verwandtschaft in Frage, um dann die Eigenheiten dieser Werke näher zu beschreiben, zunächst mit der einleitenden Bemerkung „[...] daß [sic] eine große Zeit nicht durch einige wenige große Geister geschaffen wird, sondern daß [sic] dieselben nur die Strömung und Empfindung ihrer Zeit zu klarer und vollendeter Form ausbilden.“²³⁶ Ein gewichtiger Satz, der geradezu maßgeschneidert ist, um die Rolle und Bedeutung Michele da Firenzes in Worten auszudrücken. Anhand des 1879 erworbenen Madonnenreliefs (Kat. 51), von Aldo Galli schlüssig als Frühwerk identifiziert,²³⁷ charakterisiert Bode die Eigentümlichkeiten der Darstellung mit durchwegs positivem Unterton,²³⁸ wobei auch (subjektiv empfundene) „Schwächen“ wohlwollend interpretiert werden. An dieser Stelle verweist er auf Parallelen zu anderen Werken, insbesondere zu solchen, die sich im „South Kensington Museum“, dem heutigen Victoria and Albert Museum in London befinden (Kat. 35). Schließlich führt er noch die Madonna auf dem Löwenstuhl an (Kat. 34), die 1880 in Venedig erworben wurde, bei der er unbeholfene Proportionen und die noch sehr gotische Gestaltung der Draperie konstatiert und die Tatsache, dass der Ort des Erwerbs nicht zwangsläufig mit dem Entstehungsort identisch sein muss. Damit vollzieht er die Überleitung zur Ausstattung der Cappella Pellegrini in der Kirche Sant’Anastasia in Verona, die zwar Assoziationen zur lokalen Malerei aufweist, nicht aber zur Skulptur, die in der örtlichen Kunst ohne Beispiel ist und für deren Ausführung im Übrigen nicht selten Künstler aus Florenz berufen wurden. „Es würde uns also auch in Verona keineswegs auffällig erscheinen, wenn für einen so umfangreichen Schmuck ein Florentiner berufen wäre“, meint er, womit er, ohne einen dokumentarischen Beweis zu haben, der Wahrheit nicht nur auf der Spur

²³⁵ Bode 1885, S. 171.

²³⁶ Ebenda.

²³⁷ Galli 1992, S. 20.

²³⁸ Bode 1885, S. 171. Wörtlich: „Im Aufbau, in der Auffassung, den architektonischen Formen und Ornamenten kann dasselbe fast noch als gotisch bezeichnet werden. Aber die Art, wie diese Formen angewandt, wie die ornamentalen Details ausgebildet sind, beweisen ebenso stark das Herannahen einer neuen Zeit wie die naive und herzliche Auffassung in dem Verhältnis von Mutter und Kind. In der Bildung der Gestalten fallen einige hervorstechende Eigentümlichkeiten auf: die schlanken Körper und kleinen Köpfe, die knochenlose Erscheinung des Fleisches, namentlich durch das geringe Betonen der Gelenke, die geschlitzten Augen von träumerischem Ausdruck, die zierlichen Formen des Kopfes mit dem zurücktretenden kleinen Kinn und der etwas überstehenden Oberlippe, welche dem Mündchen einen außerordentlich holden Ausdruck verleihen. Charakteristisch sind auch die tiefen Falten des Mantels von dickem Stoff und die Art, wie ein Ende desselben über den Kopf gezogen ist.“

war, sondern voll ins Schwarze traf. Bestätigung fand er in Übereinstimmungen bei Physiognomien, Draperien und den „[...]verwilderten spätgotischen Ornamente[n], in denen sich schon das Gefühl der neuen Zeit verrät [...]“.²³⁹ Er stellt fest, dass kaum einer der aus dem offenbar unerschöpflichen Fundus der Florentiner Kunstszene stammenden Urheber „[...] jener tüchtigen kleineren Monumente, namentlich der Madonnenreliefs in bemaltem Thon [sic] oder Stuck [...] der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts [...]“ namentlich bekannt ist, sich aber einige davon durch individuelle Merkmale hervorheben. An dieser Stelle avanciert Michele da Firenze erstmals zum Maßstab qualitativer Niveauunterschiede.²⁴⁰ Dass in Florenz selbst, dem Ursprungsort vieler der genannten Terrakottareliefs, kaum noch solche an ihrem originalen Aufstellungsort zu finden waren, führte er auf die Schwäche der Auftraggeber für „edlere“ Materialien wie Marmor und Bronze zurück, in weiterer Folge vor allem aber auf die Erfindung der glasierten Terrakotten durch Luca della Robbia. Die Vorliebe Bodes für diesen Künstler, dem er „[...] vollendete Formenschönheit [...]“²⁴¹ in seinen Werken attestiert, klingt in seinen Artikeln immer wieder durch, womit er sicherlich voll im Trend der Zeit lag.

Er führt weiter aus, der Nachweis für den „Export“ von florentinischen Bildhauern, die auswärts Arbeiten in Terrakotta ausführten, sei am augenfälligsten in Arezzo, namentlich am Grabmal des Antonio „Roizelli [sic]“ in der Kirche San Francesco, in welchem er „Verwandtschaft“ zu den Madonnenreliefs in Berlin und London erkennt. Abschließend fasst er die Charakteristika der Gruppe von Künstlern rund um den Urheber der Tafeln der Pellegrini Kapelle, der hier noch nicht explizit als „Meister der Pellegrini Kapelle“ zitiert wird, zusammen, indem er sie zu Recht als Künstler einer Übergangszeit bezeichnet, deren Werke Merkmale sowohl des Trecento als auch des Quattrocento in sich bergen. Ersteres zeige sich vor allem in der mangelnden Organik der Figuren, letzteres in der „[...] Entwicklung [sic] des Gefühlslebens [...]“ und in der „[...] Innigkeit und Wahrheit ihrer Empfindung [...]“²⁴², worin er ein Element sah, das „[...] gegen die oberflächliche Schönheit des Ghiberti [...]“ und „[...] das bis zum Abschreckenden naturalistische Streben des Donatello ein glückliches Gegengewicht

²³⁹ Bode 1885, S. 172-173.

²⁴⁰ Ebenda, S. 173-174.

²⁴¹ Ebenda, S. 177.

²⁴² Ebenda, S. 24.

bot [...].“²⁴³ Bestimmte Namen seien mangels eindeutiger stilistischer Übereinstimmungen nicht festzumachen. Soweit die Äußerungen im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen von 1885.²⁴⁴

„Die italienische Plastik“ als Handbuch der königlichen Museen zu Berlin erschien erstmals 1891. Auch in dieser Publikation unterstreicht Bode im Abschnitt über die „Florentiner Thonbildner [sic]“ allgemein die Merkmale einer Übergangszeit, die besonders deutlich in den Terrakotta-Reliefs zutage tritt. Dazu gehört die mangelnde Organik der Figuren – bezeichnenderweise verwendet er den Begriff „naturalistische Durchbildung“²⁴⁵, womit wieder ein zeitgenössisches Ideal ins Spiel kommt – und die „in barocker Weise“ abgewandelte gotische Formensprache in der Ornamentik. Wettgemacht werden diese „Mängel“ durch die Betonung von Menschlichkeit und Emotionalität im Ausdruck, namentlich in der innigen Beziehung von Mutter und Kind, für ihn ein „[...] moderne[r], naturalistische[r] Zug [...]“, den er Ghiberti (noch) abspricht. Diese Qualitäten entsprachen seiner Meinung nach dem Geschmack und den Bedürfnissen jener Schichten der Bevölkerung, denen auch die kostengünstige Ausführung der Andachtsbilder in Ton sehr entgegenkam. Zudem seien „[...] die häuslichen Bürgertugenden des Florentiners dieser Zeit: Keuschheit und Liebe zwischen Eltern und Kindern, in der edelsten Weise verklärt zum Ausdruck gebracht.“²⁴⁶ Diese romantisierende Auslegung muss in Verbindung mit dem Zeitgeist um 1900 kritisch betrachtet werden, denn es ist in Frage zu stellen, ob sie in irgendeiner Weise mit der Realität des Alltags um 1400 übereinstimmt (vgl. dazu Kapitel I.4 und II.2).

Die Feststellung, die Berliner Sammlung besäße ein so reiches Repertoire an Werken der Florentiner „Thonbildner [sic]“ des Quattrocento, dass sie sich nirgendwo sonst besser vergleichen ließen,²⁴⁷ zeugt von Selbstbewusstsein und wachsendem Prestige sowohl die Sammlung als auch die Person Bodes selbst betreffend. Sie kann aber durchaus auch als Provokation aufgefasst werden, insbesondere, da dieser Satz in

²⁴³ Bode 1885, S. 24-25.

²⁴⁴ Ebenda, S. 170-178 bzw. S. 185. Der Text erschien unverändert im 1887 publizierten Band „Italienische Bildhauer der Renaissance – Studien zur Geschichte der italienischen Plastik und Malerei auf Grund der Bildwerke und Gemälde in den Königl. Museen zu Berlin“, Berlin 1887, S. 58-68.

²⁴⁵ Ebenda, S. 50.

²⁴⁶ Ebenda, S. 50-51.

²⁴⁷ Ebenda, S. 51.

späteren Auflagen noch modifiziert wird, indem er meint, diese Werke seien in Berlin „[...] reicher und besser als selbst in Italien vertreten.“²⁴⁸

Dem hier, zumindest in der deutschsprachigen Literatur,²⁴⁹ definitiv unter dem Notnamen „Meister der Pellegrini Kapelle“ aufscheinenden Michele da Firenze (mit der in Klammern gesetzten Bemerkung „vielleicht eine Person mit Rosso?“²⁵⁰) widmet Bode etliche Zeilen, allerdings fällt seine Kritik hier bereits wesentlich negativer aus. Zwar bezeichnet er seine Tätigkeit im Norden Italiens als bedeutend, gleichzeitig als altertümlich, vor allem die Rahmung seiner Bildnisse betreffend, sie sei eine „[...] eigentümliche barocke Mischung plumper gotischer und schlecht verstandener Renaissanceformen.“ Körper- und Draperie-Gestaltung „[...] verraten einen Bildner, der in der Tradition des Trecento aufgewachsen ist und nicht eigene Kraft genug hat, sich von ihnen loszumachen.“²⁵¹ Positiv hervorgehoben wird, gleichsam als Entschädigung, wieder die „Innigkeit der Empfindung“. Der künstlerische Wert der Ausstattung der Cappella Pellegrini wird als noch geringer eingestuft als die Madonnenandachtsaltäre, von denen sich bekanntlich auch welche im Berliner Museum befinden.²⁵²

Der Text der späteren Auflagen weist nur geringfügige Veränderungen auf.²⁵³ In der allgemeinen Bewertung der Madonnenreliefs wird der Tenor der Aussagen wieder wohlwollender und positiver, jedoch unverändert abfällig den „Meister der Pellegrini Kapelle“ betreffend, er wird unter den Ghiberti-Nachfolgern sogar als „[...]der talentloseste unter ihnen“ bezeichnet.²⁵⁴ Neu ist die Tatsache, dass Bode den „*Altare delle Statuine*“ der Kathedrale von Modena seinem Katalog hinzufügt, als „Meister des Modeneser Domaltars“ angeführt, „...den man jetzt von jenem trennen will.“²⁵⁵ Eine Theorie, die von Bode offensichtlich nicht unterstützt wird.

Wie ist nun diese Wende erklärbar? Es mag sein, dass sich die Schwerpunkte in der Skulpturensammlung durch den Erwerb künstlerisch „hochwertigerer“ Werke, wie

²⁴⁸ Bode 1905, S. 62.

²⁴⁹ Vgl. dazu Bode 1989, S. 129. Bode verwendete hier bereits in seinem im „*Archivio storico dell'Arte*“ veröffentlichten Artikel erstmals die italienische Bezeichnung „Maestro della Cappella Pellegrini“. Anm. der Verfasserin.

²⁵⁰ Bode 1891, S. 53.

²⁵¹ Ebenda, S. 52.

²⁵² Ebenda, S. 50-52.

²⁵³ Vgl. dazu Bode 1922, S. 60-61.

²⁵⁴ Bode 1921, S. 90.

²⁵⁵ Bode 1914, S. 73.

beispielsweise der „Pazzi Madonna“ von Donatello, die 1886 erworben wurde,²⁵⁶ inzwischen verlagert hatten, mit der Folge einer Werteverschiebung innerhalb der Sammlung, zum anderen sind Zeitgeschmack und Marktwert ständig in Bewegung. Stets bedenken muss man Bodes Rolle als Berater betuchter Privatsammler, man unterstellte ihm wohl nicht ganz zu Unrecht, dass er sich im Gegenzug Schenkungen an das Museum erhoffte. Breit gefächerte Beziehungen verschafften ihm eine umfassende, nahezu lückenlose Verbindung zur internationalen Kunstszene, die seine Intervention im entscheidenden Moment ermöglichte. Es kam schließlich auch darauf an, Trends zum richtigen Zeitpunkt zu erkennen und zu fördern. Bodes Meinung hatte Gewicht, seine Publikationen hatten Einfluss auf Sammler und Kunstmarkt, daher war sein Urteil nicht unerheblich.²⁵⁷

Als Beispiel zum „Sinneswandel“ Bodes sei noch seine Einstellung zu Ghiberti erwähnt, dessen Bedeutung er in den frühen Publikationen nicht nur unterschätzte, sondern seine Arbeit sogar mit negativen Attributen wie Oberflächlichkeit versieht, ihm in seiner späteren Laufbahn jedoch einen ausführlichen Artikel mit gegensätzlicher Aussage widmet.²⁵⁸ Darin gesteht er dem „Meister der Pellegrinikapelle“ eine minimale Nähe zu Ghiberti zu, ohne zu wissen, wie nahe er den historischen Tatsachen damit kam: „Selbst die Madonnen des Meisters der Pellgrinikapelle, des talentösesten unter ihnen [den Florentiner Tonbildnern], verraten in der Erfindung wie in den Typen noch einen Abglanz des großen Meisters.“²⁵⁹

IV.2.b Forschungsgeschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Georg Biermann findet im Rahmen seiner Beschreibung der Cappella Pellegrini von 1904 eine Reihe von Indizien, um die Ausführung der „[...] hübsch komponierten [...]“²⁶⁰ Tafeln Giovanni di Bartolo, auch Rosso genannt, zuzuschreiben. Er begründet diese Annahme mit der von ihm festgestellten besonderen Ähnlichkeit zum Brenzoni-Grabmal. In diesem Zusammenhang kommt auch seine Begeisterung für die „Florentiner Robbias“ zum Ausdruck, „[...] die ja die unerreichten Meister der

²⁵⁶ Schottmüller 1933, S. 7.

²⁵⁷ Krahn 1992, S. 109-110.

²⁵⁸ Bode 1914, S. 71-89.

²⁵⁹ Ebenda, S. 87.

²⁶⁰ Biermann 1904, S. 149.

Terrakotta waren!“, denen gegenüber „Verona [...] ein heller Abglanz [...]“²⁶¹ sei. Definitiv falsch ist seine Interpretation der Einzelfiguren an den Pilastern zu beiden Seiten der Kapelle, in denen er jeweils zwei als „Überlieferer“ der Geschichte sieht, also als Evangelisten, in einer weiteren korrekterweise den Stifter, also den Auftraggeber für dieselbe, was er für „[...]ein[en] feine[n] künstlerische[n] Gedanke[n]...“ hält.²⁶² Neben den sichtbaren Merkmalen der Übergangszeit von der Gotik zur Renaissance in der Ornamentik der Rahmung wird die malerische Gestaltung der Tafeln betont, was als Kritik zu verstehen ist, die ebenso für Ghibertis Paradiestüre gilt. Positiv hervorgehoben wird die Szene der Geißelung, die als einzige „reinen Reliefstil“²⁶³ hat, mit der neben anderen die Nähe zum Brenzoni-Grabmal in San Fermo in Verona in einigen Detailvergleichen vorgeführt wird. Damit untermauert der Autor seine Überzeugung, dass Nanni di Bartolo der „Meister der Pellegrini Kapelle“ sei, auch wenn er ihm Unfähigkeit zur perspektivischen Darstellung attestiert. Die „diskrete Behandlung des Affekts“, von Pisanello erlernt, sei „ein Zeugnis seiner großen Kunst“. Biermann geht noch einen Schritt weiter mit der letzten Aussage seiner Abhandlung: „In der Geschichte der Veroneser Plastik gebührt diesem Rosso als dem großen Meister des Quattrocento der erste Platz.“²⁶⁴

In der „*Storia del Arte*“ des **Adolfo Venturi** aus dem Jahr 1908 werden die Terrakottawerke der ersten Jahrzehnte des Quattrocento von ihm relativ ausführlich behandelt. Der Autor schreibt sie einer Gruppe von Künstlern zu und betrachtet sie gleichsam als volkstümliche Modeerscheinung minderer Qualität. Dennoch unterscheidet er zwischen dem „Meister der Pellegrini Kapelle“ und dem des Altares von Modena, den er für fortgeschrittener hält, indem er ihm unterstellt, den Aufbau des Altares an dem der Dalle Masegne in San Francesco in Bologna studiert zu haben und die Art des Jacopo della Quercia die Draperie-Gestaltung betreffend. Seiner Meinung nach könnte es sich um einen Nachfolger von Letztgenanntem aus der Emilia handeln, dem er die Madonnentafel (Kat. 51) in den Königlichen Museen zu Berlin, dem heutigen Bode Museum, und zwei weitere im South Kensington Museum, dem heutigen Victoria

²⁶¹ Biermann 1904, S. 149.

²⁶² Vgl. Kat. 10. Erkannt wird auch noch Johannes der Täufer, für den er keine Erklärung anbietet. Von den Einzelfiguren sind der Erzengel Michael und der Hl. Leonhard ikonografisch zweifelsfrei identifizierbar, womit man Biermanns Interpretation eine etwas oberflächliche Recherche unterstellen muss.

²⁶³ Biermann 1904, S. 150.

²⁶⁴ Ebenda, S. 149-151.

and Albert Museum in London (Kat. 35, 36) zuschreibt. Bei allen gotischen Details, insbesondere im Rankenwerk der Dekoration werden von seiner Seite auch innovative Ansätze der Renaissance registriert.²⁶⁵ Bezüglich der Datierung des Roselli-Grabmals folgt er dem Trugschluss, der durch die Verwechslung der Sterbedaten der Brüder Antonio (gest. 1467) und Francesco (gest. 1430, vgl. Kat. 6) entstanden war und hält dieses für eines seiner letzten, „armseligen“ Werke.

Fiel Venturis Urteil bezüglich dieses Meisters schon ziemlich abwertend aus, so ist jenes über den Pellegrini-Meister geradezu vernichtend. Da ist die Rede von einem „Figürchen-Hersteller“, der keine Ahnung hat von Perspektive, von Bäumen, die wie Polypen aussehen, von sich in unmotivierter Art und Weise wiederholenden Formen, von groben Furchen und wie mit dem Bohrer gesetzten Punkten und noch vieles mehr. Schließlich holt er zum letzten Schlag aus und man kann nicht umhin, hier eine Absicht zu vermuten: es bestehe zwar eine entfernte Beziehung zwischen den beiden Meistern, aber mit allen von *Bode* aufgezählten Werken sei die Nähe besonders gering. Sie haben nur die Gemeinsamkeit einer „Volkskunst“ anzugehören, die in Massenproduktion, eilig und ohne jeden Perfektionsanspruch, in Aneinanderreihung gotischer Formen vervielfältigt wurden, ähnlich der *deutschen* Schnitzereien des Quattrocento!²⁶⁶

Schließlich wird erwähnt, dass die Namen Dello Delli und Nanni di Bartolo mit dem Terrakotta-Werkkomplex gelegentlich in Verbindung gebracht wurden, seiner Ansicht nach scheidet erstgenannter mangels gesicherter eigenhändiger Werke aus, die zum Vergleich heranzuziehen wären, letztgenannter wegen der ungleich höheren Qualität seiner Arbeiten.

Kolportiert wird in weiterer Folge der Name Cristoforo da Firenze als Autor für die „[...] sehr gotische Jungfrau in *Marmor* [sic] [...]“²⁶⁷ 1427 aufgestellt auf der Galerie der Westfassade der Kathedrale von Ferrara (Kat. 18). Ferner berichtet er von einem aus dem Jahr 1441 stammenden Dokument aus Ferrara, in dem ein Michele di Nicolaio oder Michele dello Scalcagna als „*ottimo fabbricante di figure*“ genannt und als Mitarbeiter der Ghiberti-Werkstatt identifiziert wird,²⁶⁸ allerdings, wie Venturi

²⁶⁵ Venturi 1908, S. 109-112.

²⁶⁶ Ebenda, S. 114-115.

²⁶⁷ Ebenda, S.115.

²⁶⁸ Ebenda, S. 115-116.

schreibt, als Gehilfe bei den Arbeiten an der *dritten* Türe!²⁶⁹ Von diesen Figuren in Terrakotta, die der Künstler im Auftrag von Lionello d'Este ausführte, existierten nicht einmal mehr Reste, behauptet Venturi.²⁷⁰ Es handelt sich dabei um den Altar der Kirche Santa Maria degli Angeli in Belfiore (Kat. 52), der tatsächlich 1604 zerstört wurde. Der Auftraggeber war im Übrigen noch Niccolò d'Este, der erst Ende des Jahres 1441 starb. Die Datierung des Dokumentes ist von 1441 auf 1440 zu korrigieren, Venturi übernahm die in Florenz gebräuchliche Zeitrechnung.²⁷¹ Obwohl es bereits 1884 von ihm selbst einen Hinweis auf diese dokumentarische Erwähnung gab, wurde sie erst 1894 in der wörtlichen Wiedergabe publiziert.²⁷²

Außer der Ungenauigkeit die Nummerierung der Baptisteriums-Türen betreffend, ist verwunderlich, dass Venturi hier die beiden Namen Michele di Nicolaio und Michele dello Scalcagna zitiert, die in der Liste der Mitarbeiter der Werkstatt Ghibertis angeführt sind, in dem für Belfiore relevanten Dokument aber ein „*magistro Micaeli de Florentia*“²⁷³ genannt wird. Dies bedeutet, dass die Verbindung von Michele und Ghiberti bereits bekannt war, aber ausschließlich auf den nicht mehr erhaltenen Altar von Belfiore bezogen wurde, jedoch weder mit dem „*Altare delle Statuine*“ im Dom von Modena noch mit der Ausstattung der Cappella Pellegrini in Beziehung gebracht wurde. Befremdlich ist auch, dass Venturi die Beschreibung „*fabricatorj optimo figurarum [sic]*“²⁷⁴ wörtlich nimmt, indem er erklärt, von diesen Figuren sei nichts mehr erhalten, obwohl aus genannter Urkunde eindeutig hervorgeht, dass ein Altar in der Kirche Santa Maria degli Angeli in Belfiore in der Nähe von Ferrara Gegenstand des Dokumentes ist und die Figuren ganz offensichtlich Bestandteile von diesem waren. Verschiedene Terrakotten, die sich in Mailand befinden, werden zu einer „lombardischen Gruppe“ zusammengefasst, dazu gehört auch ein Tondo mit einer „Grablegung“ (Kat. 29), der heute zweifelsfrei dem Katalog Michele da Firenzes zugerechnet wird.²⁷⁵

²⁶⁹ Venturi 1908, S. 116. Michele war ausschließlich bei Ghibertis erster Türe für das Baptisterium Mitarbeiter, die – zählt man Andrea Pisanos Türe mit, insgesamt die zweite war für dieses Gebäude, die dritte hingegen war Ghibertis „Paradiestüre“. Anm. der Verfasserin.

²⁷⁰ Ebenda, S. 116.

²⁷¹ Vgl. dazu Helwig 1787, S. 64. Die Ursache für diesen Irrtum liegt in der Florentinischen Zeitrechnung, bei der seit dem 10. Jahrhundert der Jahresbeginn auf den 25. März festgelegt war. Diese Regelung galt bis ins Jahr 1745.

²⁷² Venturi 1894, S. 53-54.

²⁷³ Vgl. dazu: Berardi 2000, S. 48, Dok. 5.

²⁷⁴ Venturi 1894, S. 53-54. Vgl. dazu: Berardi 2000, S. 48, Dok. 5.

²⁷⁵ Venturi 1908, S. 116.

Bis auf wenige Ausnahmen, zu denen das Roselli-Grabmal in Arezzo gehört, werden in **Fabriczys** Abhandlung „Kritisches Verzeichnis toskanischer Holz- und Tonstatuen bis zum Beginn des Cinquecento“ aus dem Jahr 1909 keine Reliefs, sondern ausschließlich Freiskulpturen besprochen. Es handelt sich um einen Überblick der, wie der Autor selbst betont, keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt.²⁷⁶

Rund um den „Pellegrinimeister“ hat Fabriczy versucht, eine Einteilung in vier Kategorien beziehungsweise Künstler(-gruppen) vorzunehmen, wodurch allerdings ein nahezu unentwirrbares Chaos an Zuschreibungen entstand, mit dem nach Entdeckung diverser Dokumente im Laufe der Zeit – dankenswerterweise – in der moderneren Forschung nicht weitergearbeitet wurde.²⁷⁷

Mit Florenz hat Fabriczy die Herkunft des Meisters richtig erkannt, trotz mancher Merkmale, die auf Siena hinweisen.²⁷⁸ Genauer behandelt wird das Roselli-Grabmal von Arezzo (Kat. 6). Fabriczy äußert Zweifel darüber, dass die Skulpturen der Pellegrinikapelle und das Arezzo-Grabmal ein und demselben Künstler zuzuschreiben sind, er sieht in Letzterem ein fortgeschrittenes Werk eines lokalen Künstlers. Die Madonna auf dem Löwenstuhl (Kat. 34) wird dem „Meister der Pellegrinikapelle I“ zugeschrieben. Ein Madonnenrelief des Berliner Museums, das mit Sicherheit nicht Michele da Firenze zuzuordnen ist, wird nach seinem System charakterisiert als „zwischen dem Meister der Pellegrinikapelle II und Michelozzo“.²⁷⁹ Die lebensgroße Madonna mit Kind im Bargello (Kat. 1) gehört – diesmal ganz zu Recht – wieder dem „Meister der Pellegrinikapelle I“.²⁸⁰

Bezüglich Cappella Pellegrini (Kat. 11)²⁸¹ und „*Altare delle Statuine*“ (Kat. 21) sind die Einzelstatuen relevant für das Verzeichnis Fabriczys, er zitiert, die Zuschreibungen betreffend, Bode, Schottmüller und Venturi, selbst äußert er sich nur insofern, dass er

²⁷⁶ Fabriczy 1909, S. 5.

²⁷⁷ Fabriczy 1909, S. 14, Anm. 1. Im Folgenden eine Übersicht in verkürzter, eigener Interpretation, um das Prinzip der Einteilung zu charakterisieren:

„*Meister der Pellegrinikapelle I*“: Der eigentliche Meister (Ausstattung der Cappella Pellegrini, Kat.10, und diverse Andachtsaltäre, dazu gehören Kat. 2, 35,36 und 51)

„*Meister der Pellegrinikapelle II*“: Fortgeschrittene und leicht abweichende Werke.

„*Meister der Pellegrinikapelle III*“: Werke mit Einfluss Donatellos.

„*Meister der Pellegrinikapelle IV*“: Werke mit Sienesischem Einfluss beziehungsweise Nähe zu Jacopo della Quercia.

²⁷⁸ Fabriczy 1909, S.14, Anm. 1.

²⁷⁹ Fabriczy 1909, S. 19; Bode 1905, S. 81.

²⁸⁰ Fabriczy 1909, S. 38.

²⁸¹ Ebenda, S. 54.

den Autor des Altares von Modena als *der Art des „Meisters der Pellegrinikapelle Nr. I nahe stehend“* definiert.²⁸²

Schon dieser kurze Überblick zeigt, dass dieses System kein brauchbares Hilfsmittel für die Analyse der Werke Michele da Firenzes ist, allenfalls eine Anregung für die Unterscheidung der verschiedenen Hände in seiner Werkstatt, wobei die Ursachen für den Stilpluralismus und die eklektischen Anteile in den Werken zu komplex sind, um sie innerhalb einer rigiden Systematik erfassen zu können (vgl. Kapitel IV.5 und IV.7). Abgesehen davon ist es Ziel dieser Arbeit, im Katalog nur jene Werke zusammenzustellen, die nach sorgfältiger Analyse mit größtmöglicher Wahrscheinlichkeit authentische Arbeiten von Michele und seiner Werkstatt sind.

Der Erforscher und Entdecker der relevanten Dokumente, die Kirche Santa Anastasia, die darin befindliche Cappella Pellegrini (Kat. 11) und deren Ausstattung betreffend, war der Veroneser Archivar **Gaetano Da Re**. In diesen Dokumenten aus den Jahren 1433 bis 1438 wird ein „[...] *Michele di Firenze [sic] [...]*“ in Zusammenhang mit seinem Aufenthalt in Verona und seiner Tätigkeit in der Cappella Pellegrini und der dafür zu erhaltenden Zahlungen genannt, wie auch dessen Sohn Marsilio.²⁸³

In Publikationen verwertet wurden die Erkenntnisse, die sich daraus ergaben, zunächst von **Luigi Simeoni** in seinem 1909 erschienenen Führer der Stadt und Provinz Verona. Im Zuge der Beschreibung besagter Kapelle vermerkt er, der Autor der Tafeln sei unbekannt, von manchen werde „Giovanni Rosso“, also Nanni di Bartolo, genannt „Il Rosso“, für den Urheber gehalten. Er fügt hinzu, er selbst glaube, der Werkkomplex sei einem gewissen Magister Michele da Firenze zuzuschreiben, einem „*intagliatore*“²⁸⁴, der genau im Jahre 1435 in Ausübung der testamentarischen Bestimmungen des Andrea Pellegrini in der Kapelle arbeitete. Er gibt allerdings die Informationsquelle nicht an, auf die sich seine Ansicht bezieht.²⁸⁵

Im gleichen Jahr (1909) erschien **Giuseppe Biadegos** Publikation über Verona. Er enthält eine kurze stilistische Analyse, in der er eine Mischung von Merkmalen der Gotik und der Renaissance in den Relieftafeln konstatiert, sowie gewisse Schwächen, die „[...] *hanno fatto recentemente pensare a un modesto artefice della scuola*

²⁸² Fabriczy 1909, S. 46.

²⁸³ Cipolla 1914, S. 406 und Anm. 4.

²⁸⁴ Schnitzer, Graveur. Übersetzung der Verfasserin.

²⁸⁵ Simeoni 1909, S. 47.

veronese.²⁸⁶ Im Anschluss daran informiert er den Leser jedoch über die Tatsache, auch hier ohne Angabe der Quelle, dass ein Florentiner in den Jahren 1435/36 in der Kapelle gearbeitet hat, ein „*Magister Michael de Florentia*“. Dies wertet er als Beweis für die Verbindungen der Veroneser mit der toskanischen Kunst. Überraschenderweise fügt er, in Klammern gesetzt, die hypothetische Frage hinzu, ob es sich bei diesem Michele vielleicht um den „Michele di Nicolò [sic]“ handeln könnte, der bei der Ausführung der Türen des Baptisteriums Gehilfe bei Ghiberti war.²⁸⁷

Schließlich folgten 1914 noch **Carlo Cipollas** Ausführungen über die Cappella Pellgrini, in den „*Ricerche storiche intorno alla chiesa di Santa Anastasia*“, in denen er sich auf Da Re und seine außerordentlich sorgfältigen Recherchen bezieht. Er geht genauer auf die Dokumente ein und weist darauf hin, dass dieser Michele da Firenze einmal „*intagliatore*“ (=Schnitzer, Graveur, 1433) und einmal „*pittore*“ (=Maler, 1436) genannt wird, hält das aber nicht für ungewöhnlich, da die Zeit der Universalkünstler bereits angebrochen war.²⁸⁸ Neben der aktuellen Forschungsgeschichte beschreibt er die Ausstattung kurz und ohne Wertung, ist jedoch voll des Lobes über die gelungene Restaurierung von 1879-81 unter Jacopo Biadego, bei der die gesamte, stellenweise über einen Zentimeter dicke Schicht von Farbe und Gips entfernt wurde, die die Eleganz und die Details der Reliefs verbarg.²⁸⁹ Hervorgehoben wird die „schöne Statue“ des Stifters, über dessen Identität damals noch diskutiert wurde.²⁹⁰ Der Grundton der Bewertung ist positiv, abgesehen von der allgemeinen Feststellung, dass die Skulptur in Verona mehr vom romanischen als vom antiken Geist belebt werde,²⁹¹ wird Micheles Traditionsverbundenheit in keiner Weise negativ kommentiert, wie dies zur gleichen Zeit bei Bode oder Venturi geschieht (siehe oben). Alles in allem sei das Kunstwerk durch seine Reinigung „zu neuem Leben erweckt“ worden, resümiert Cipolla.²⁹²

²⁸⁶ Biadego 1909, S. 56-58. Biadego erläutert nicht näher, von wem diese Annahme „kürzlich“ vertreten wurde. Anm. der Verfasserin.

²⁸⁷ Biadego 1909, S. 58.

²⁸⁸ Cipolla 1914, S. 406. Die verschiedenen Berufsbezeichnungen erscheinen durchaus logisch, wenn man unter Beachtung der Arbeitsprozesse in Betracht zieht, dass die Bearbeitung der Terrakotten mit Gravieren und Schnitzen sehr viel gemeinsam hat und als letzter Arbeitsgang die Bemalung im Vordergrund stand. Anm. der Verfasserin.

²⁸⁹ Cipolla 1914, S. 409.

²⁹⁰ Ebenda, S. 406.

²⁹¹ Ebenda, S. 408.

²⁹² Ebenda, S. 409.

Die Katalogisierung und die Beschreibungen der „Bildwerke der christlichen Epochen“²⁹³ ist **Frida Schottmüller** zu verdanken, im Hinblick auf die Verluste nach dem zweiten Weltkrieg hat sich diese Dokumentierung als außerordentlich wertvoll erwiesen. Die Florentiner Tonbildner der Frührenaissance betreffend erwähnt sie in der Publikation von 1913 einleitend den Zusammenhang mit dem „Meister der Pellegrini Kapelle“, den sie für einen Oberitaliener hält. Die in zahlreichen Varianten vorhandenen Madonnenreliefs in bemalter Terrakotta, deren Datierung und Zuordnung schwierig sei, bezeichnet sie als „anspruchlose Arbeiten“, die auf toskanische und oberitalienische Künstler zurückzuführen wären. Auch sie sieht in ihnen eine „Vorstufe“ zur Produktion Luca della Robbias.²⁹⁴ Die Werke Michele da Firenzes in den Königlichen Museen zu Berlin fasst sie unter dem „Meister des Altars von Modena“ zusammen (Kat. 33, 34 und 51). Ähnlich wie bei Fabriczy ist auch ihre Stilanalyse und die sich daraus ergebende Zuschreibungschronologie äußerst verwirrend, um nicht zu sagen chaotisch. Abgesehen davon, dass Michele aufgespaltet wird in den „primitiveren Meister der Pellegrini Kapelle“ und den „fortschrittlicheren Meister des Altares von Modena“ enthält ihre Beurteilung manch zutreffende Beobachtung, wie beispielsweise einen venezianischen Einfluss in Bezug auf die Madonna auf dem Löwenstuhl (Kat. 34).²⁹⁵

Auch **Paul Schubring** geht im „Handbuch der Kunstwissenschaft“ von 1919 (mit dem Titel „Italienische Plastik des Quattrocento“) auf den „Pellegrinimeister“ näher ein. Zunächst konstatiert er einen Einfluss auf diesen durch Nanni di Bartolo, auch „Rosso“ genannt, der ab 1424 in Verona arbeitete. Mit der Feststellung: „Dieser Künstler ist durchaus Oberitaliener, in diesen Reliefs ist nichts Toskanisches.“ wird für den „Pellegrinimeister“ eine Zugehörigkeit zum Umkreis Ghibertis ebenso negiert wie jeglicher Bezug zu Florenz überhaupt.²⁹⁶ Er hält ihn für einen einheimischen Künstler mit viel „dekorativem Gefühl“, aber ohne „plastischem Gefühl“. In der „malerischen Fülle“ sieht er andererseits doch eine gewisse Nähe zu Ghiberti, aber „[...] nur für den ersten Eindruck. Denn der Veroneser Tonplastiker hat keine perspektivische Raumweite [...]“²⁹⁷ Diese Beobachtung entspricht ebenso den Tatsachen wie die, dass

²⁹³ Schottmüller 1913.

²⁹⁴ Ebenda, S. 5.

²⁹⁵ Ebenda, S. 8-10.

²⁹⁶ Schubring 1919, S. 216.

²⁹⁷ Ebenda, S. 216.

der Künstler seine Figuren auf die flache Wand appliziert. Einen stilistischen Zusammenhang stellt er eher mit dem „*Altare delle Statuine*“ im Dom von Modena her mit dem Hinweis, dass in diesem weder mit Florenz noch mit Siena ein Bezug herzustellen sei, womit auch eine Nähe zu Jacopo della Quercia abgelehnt wird. Das dem „Pellegrinimeister“ allgemein zugeschriebene Grabmal des Antonio Rosselli [sic] (gest. 1467) in der Kirche San Francesco in Arezzo ordnet er trotz der unübersehbaren stilistischen Übereinstimmungen interessanterweise einem toskanischen Bildhauer zu, wobei auch hier die Verwechslung der Brüder Antonio und Francesco Roselli für Verwirrung sorgte (vgl. Kat. 6).²⁹⁸ Wie es scheint, verleitete ihn der Standort des Werkes zu dieser Annahme, die Möglichkeit der Vielseitigkeit und Mobilität eines Künstlers wie Michele da Firenze war offensichtlich nicht vorstellbar. Darüber hinaus dürften die inzwischen von Gaetano Da Re entdeckten und von Cipolla 1914 publizierten Dokumente über die Tätigkeit „[...] *da certo Michele di Firenze* [sic][...]“²⁹⁹ in der Cappella Pellegrini noch nicht allgemein bekannt gewesen sein.

Ervin Ybl schließt eine toskanische Herkunft des „Meisters der unbemalten Reliefs in Ton“ der Cappella Pellegrini aufgrund der fehlenden Kenntnisse der Perspektive und der Körperdarstellungen, denen es an anatomisch-organischer Wiedergabe mangelt, aus. Die ornamental gestalteten Rahmungen und der Faltenwurf seien noch sehr altertümlich, trotzdem meint er in der Draperie und den Bewegungen der Figuren einen Einfluss Rossos (Nanni di Bartolos) und Pisanellos zu erkennen. Seine Publikation fällt mit dem Veröffentlichungsjahr 1930 in eine Zeit, da die Veroneser Dokumente bereits entdeckt worden waren, die Identifizierung Michele da Firenzes als Mitarbeiter Ghibertis und Urheber der Ausstattung der Cappella Pellegrini durch Fiocco jedoch erst unmittelbar bevorstand (siehe folgenden Abschnitt). Sein Urteil über die Tafeln des unbekanntes Meisters fällt eher abwertend aus, indem er meint, die Reliefs hinterließen keinen tieferen Eindruck. Er stellt stilistische Übereinstimmungen fest mit einem „Marienbild“ in bemalter Terrakotta, der sich im Museum der bildenden Künste in Budapest befindet, sowie zu einer Reihe weiterer Terrakottareliefs.³⁰⁰

²⁹⁸ Schubring 1919, S. 216.

²⁹⁹ Cipolla 1914, S. 406.

³⁰⁰ Ybl 1930, S. 78-80.

Den entscheidenden Beitrag zur Identifizierung des „Meisters der Pellegrini Kapelle“ mit Michele da Firenze lieferte **Giuseppe Fiocco** 1932. Er fasst die ganze Widersprüchlichkeit der Zuschreibungen der Reliefs der Cappella Pellegrini der vorangegangenen Jahrzehnte in einem Abriss zusammen, insbesondere jene mit Betonung der Negierung des Toskanischen. Er konstatiert, dass die Entdeckung der Veroneser Dokumente (siehe oben: Da Re, Simeoni, Biadego, Cipolla) von der Forschung nicht zur Kenntnis genommen worden waren. Bei der genauen Betrachtung der Tafeln der Cappella Pellgrini fiel ihm in der Szene der Geburt die Ähnlichkeit zu der von Arnolfo di Cambio auf, die sich einst im Tympanon über dem linken Seitenportal an der alten Fassade von Santa Maria del Fiore in Florenz befand (Abb. 14, 15). Ebenso stellte er Gemeinsamkeiten der Szene der Anbetung der Könige mit Ghibertis gleichnamiger Komposition an seiner ersten Türe des Florentiner Baptisteriums fest (Abb. 16, 17). Zu diesen verbindenden Elementen gesellte sich ein weiteres in Form einer Tafel, die Fiocco zufällig im Antiquitätenhandel in Padua entdeckte.³⁰¹ Dieses Relief (Terrakotta bemalt, 94,6 cm x 143,6 cm x 10,2 cm)³⁰² mit einer Darstellung der Geburt Christi in der linken unteren Ecke, spielte eine Schlüsselrolle, indem es nicht nur starke Assoziationen zu den Tafeln der Cappella Pellegrini hervorrief, sondern auch ein nahezu wörtliches Zitat von Ghibertis Geburtsdarstellung an der Baptisteriums-Türe von San Giovanni in Florenz enthielt (Abb. 18-20). Die Provenienz der Tafel wies nach Verona, Fiocco hielt sie für eine Fensterumrahmung beziehungsweise eine Supraporte, einst angebracht am Gebäude des „*Istituto dei Buoni Fanciulli*“.³⁰³

Diese Annahme wurde inzwischen von der Forschung widerlegt. Nach der Veröffentlichung von Fioccos Artikel 1932 verschwand die Tafel für lange Zeit, bevor sie anlässlich der Ausstellung „*Fingerprint of the Artists*“³⁰⁴ im Jahr 1981 im Metropolitan Museum of Art als Bestandteil der Arthur Sackler Collection wieder auftauchte. Fioccos Angaben über die Funktion der Terrakotta als Fensterumrahmung in den Gebäuden des „*Istituto dei Buoni Fanciulli*“ in Verona entsprachen schon deshalb

³⁰¹ Fiocco 1932, S. 546-547.

³⁰² Avery 1981, S. 31.

³⁰³ Fiocco 1932, S. 548.

³⁰⁴ Untertitel der Ausstellung: European Terracottas from the Arthur M. Sackler Collections. Metropolitan Museum of Art, New York, March-September 1981.

nicht den Tatsachen, da diese Institution erst seit 1907 bestand, allerdings lag er mit dem Ort richtig, an dem einst der Konvent von San Zeno in Monte beheimatet war.

1435 wurde die Stiftskirche „*Santa Maria di Betlemme*“ der „*Congregazione Fiesolana di San Girolamo*“ übergeben, im Zuge dessen fanden auch einige bauliche Veränderungen statt, die – wie so häufig – Anlass für eine Erneuerung der künstlerischen Ausstattungen gewesen sein könnte.³⁰⁵ Der Zeitpunkt wäre passend, da Michele von 1433-1438 in Verona dokumentarisch erfasst ist, ob die stilistischen Eigenschaften übereinstimmen wird im Folgenden noch hinterfragt.

Der zweite Nachweis, dass der Originalzusammenhang dieses Werks anders war, als Fiocco annahm, ergab sich nach der Auffindung von zwei Zeichnungen aus dem frühen 19. Jahrhundert, aufbewahrt in der Biblioteca Civica di Verona, die ein gewisser Gaetano Cristofali angefertigt hatte (Abb. 21-23). Daraus geht hervor, dass sich unterhalb der Geburtsszene eine zweite Tafel gleicher Größe mit einer Anbetungsszene befunden hat, die trotz der eher dilettantischen Skizze die Parallelen zu Gentile da Fabrianos „*Pala Strozzi*“ (Abb. 24) nicht verleugnen kann. Die Beschriftung dieser Skizzen aus dem Ottocento sagen aus, dass die Tafeln in der Sakristei von San Zeno in Monte den Altar schmückten. Dies bedeutet nicht zwangsläufig, dass es sich dabei um den Originalstandort handelte, die Möglichkeit, dass sie ursprünglich in der Kirche selbst ihren Platz hatten, ist in Anbetracht der Ikonographie, die zur Widmung der Kirche gut passen würde, in Erwägung zu ziehen.³⁰⁶

Die Tafel wird von einigen ikonografischen Eigentümlichkeiten bestimmt, die gegen eine Autorenschaft Michele da Firenzes sprechen. Dazu gehört vor allem die weiträumige Dominanz der dichten Landschaft, die Tatsache, dass die eigentliche Hauptszene in die linke Ecke gedrängt wurde, die Entfernung des Stalls von der Figurengruppe und die Stallarchitektur selbst. Die nach den Prinzipien der Internationalen Gotik aufgebaute Landschaft, Bäume, Schafe und Geländeformationen hingegen entsprächen seinen Darstellungsgewohnheiten. Die Figurengestaltung zeigt große Unterschiede zu der bei Michele üblichen, sowohl im Typus als auch in der Draperie: sehr souverän in Bewegung, Haltung und Proportionen, die Faltengebilde sind sparsamer und weniger teigig. Vergleicht man die Tiere im Vordergrund, muss man dem Autor der Tafel von San Zeno eine gekonnte Wiedergabe zugestehen,

³⁰⁵ Vinco 2010, S. 19.

³⁰⁶ Ebenda, S. 19-20.

während Michele sich in der Cappella Pellegrini diesbezüglich mit einer sehr naiv gestalteten Abbeviatur, nämlich je einem frontal aus dem Bildgrund tretenden Esels- und Rinderkopf, aus der Affäre zieht.

Außerordentlich ungewöhnlich für Michele ist der Aufbau der Konstruktion, verglichen mit den beiden erhaltenen Altären, jenem aus Raccano (Kat. 14) und dem aus Modena (Kat. Nr. 21), die noch dem gotischen Einteilungsschema verhaftet sind. Die Beschreibung des verlorenen Altares von Belfiore (Kat. 52) deutet ebenso wenig auf eine Abweichung von diesem Schema hin, wie die Fragmente der Altäre von Adria. Eine der Skizzen, die Gaetano Cristofali hinterlassen hat, die ebenfalls mit dem Altar der Sakristei in Zusammenhang steht, zeigt zwei Heilige, trägt aber zur Klärung der Gesamtkonstruktion des Altares nicht weiter bei (siehe Abb. 22).³⁰⁷

Rätselhaft ist die starke Ähnlichkeit zu Ghibertis Geburtsdarstellung und zu Fabrianos Anbetungs-Pala, die tatsächlich Kenntnisse voraussetzt, die Michele mit Sicherheit hatte. Es stellt sich die Frage, wer außer ihm als Urheber in Frage käme. Allein die Verwendung des Materials Terrakotta ist nicht Indiz genug, ihm die Tafel zuzuschreiben. Seit 1433 war er in Verona, 1436 nachgewiesenermaßen in der Cappella Pellegrini an der Arbeit, es ist sehr gut vorstellbar, dass dieses Vorbild prompt Nachahmer gefunden hat unter den heimischen Künstlern, denn Ton war überall verfügbar und Brennöfen gab es sicherlich vor Ort. Damit sind allerdings weder die ikonografischen Ähnlichkeiten zu Ghibertis Darstellung erklärt, noch die stilistischen Parallelen.

Für Fiocco waren die Hinweise auf Ghiberti deutlich genug, dass er sich veranlasst fühlte, in den Listen der Mitarbeiter des Meisters nach einem Michele auf die Suche zu gehen³⁰⁸ und er fand gleich zwei davon: einen Michele di Niccolao und einen Michele dello Scalcagna. Auch wenn nicht klar war, welcher nun jener Michele da Firenze war, der in den Dokumenten von Verona aufscheint, stand für Fiocco fest, dass es sich um einen Schüler, beziehungsweise Mitarbeiter Ghibertis handelte.

³⁰⁷ Vinco 2010, S. 19.

Absolut ungewöhnlich ist auch der Holzrahmen. Aus der Werkstatt Michele da Firenzes gibt es kein vergleichbares Objekt. Er könnte jedoch Hinweise für die ursprüngliche Verwendung beziehungsweise Konstruktion liefern. Vielleicht waren die beiden Tafeln der Mittelteil des Altares, zu dem zwei weitere Teile gehörten, rechts und links angefügt. Dafür spräche die dritte Skizze mit den zwei Heiligenfiguren (Hl. Onofrio und ein Hl. Bischof, vielleicht Zeno?) und die Inschrift „*Bassirilievi laterali al Altar della sacrestia di San Zen in Monte*“. Anm. der Verfasserin.

³⁰⁸ Vgl. dazu: Biadego 1909, S. 58. Geflissentlich wird übergangen, dass Biadego diese Idee schon 1909 hatte! Siehe weiter oben im Abschnitt Forschungsgeschichte. Anm. der Verfasserin.

In der Folge klärt Fiocco noch die Verwechslungen rund um das Roselli-Grabmal in Arezzo auf (Kat. 6), das nicht für Antonio Roselli (gest. 1463 [sic]), sondern für einen Francesco Roselli (gest. 1430) geschaffen wurde, womit sich auch der Werkkomplex von Arezzo schlüssig in den Katalog des „neugeborenen“ Michele da Firenze einfügte, was bisher hauptsächlich an der zeitlichen Unvereinbarkeit gescheitert war. Aufgrund der bereits bekannten Dokumente von 1441³⁰⁹ rund um den Altar von Belfiore bei Ferrara (Kat. 52) argumentiert Fiocco überzeugend für die Anerkennung des Altares von Modena als Werk Micheles, wie auch für die von ihm entdeckten Altarreste im Museo Bocchi in Adria, die einmal Bestandteile der Altäre im alten Dom waren (Kat. 16). Eine große Altartafel in Sargiano bei Arezzo mit der Stigmatisierung des Hl. Franziskus, Magdalena und Johannes dem Täufer hält er für ein Werkstattprodukt, einen Marienod in der Chiesa della Tomba hingegen für ein eigenhändiges Werk, eine Meinung, die er später revidiert. Nicht ohne Erwähnung bleibt die Tatsache, dass sich darüber hinaus zahlreiche Werke in Museen und in Privatbesitz befinden.

Fiocco sieht sich gewissermaßen als „Geburtshelfer“ Michele da Firenzes, indem er einige wichtige Puzzle-Teile zum Gesamtbild dieses – wegen seiner Produktivität und der damit verbundenen Verbreitung toskanischer Einflüsse – nicht unbedeutenden Künstlers hinzufügte und damit zu dessen „Wiedergeburt“ beigetragen hat. Fioccos Identifizierung des Meisters der Pellegrini Kapelle alias Michele da Firenze als Mitarbeiter der Ghiberti-Werkstatt³¹⁰ 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.

In der Katalog-Ausgabe **Frida Schottmüllers** von 1933 werden die Werke besser überschaubar und geordneter präsentiert. In Kenntnis des 1932 verfassten Artikels von Giuseppe Fiocco, der einleitend auch von ihr zitiert wird, greift Schottmüller den Namen Michele da Firenze auf, bestreitet allerdings Fioccos Hypothese der einheitlichen Urheberschaft der Werke von Arezzo, Verona, Modena und Ferrara und

³⁰⁹ Fiocco 1932, S. 558. Diese von Adolfo Venturi kolportierte Jahreszahl (Venturi 1884, Band IV, S. 619) wurde von Lidia Righi auf 1440 korrigiert (Righi 1979/80, S. 67, S. 71, Anm. 8). Die Ursache für diesen Irrtum liegt in der Florentinischen Zeitrechnung, bei der seit dem 10. Jahrhundert der Jahresbeginn auf den 25. März festgelegt war. Diese Regelung galt bis ins Jahr 1745. Vgl. dazu Helwig 1787, S. 64.

³¹⁰ Fiocco 1932, S. 546-548.

beharrt nach wie vor auf den großen Unterschieden „[...] in Stil und Qualität [...]“. Im Fall der Richtigkeit seiner Ausführungen „[...] könnte [Michele] nur ein vielbeschäftigter Unternehmer für größere Terracotta-Arbeiten gewesen sein.“ bemerkt sie abschließend und - wie sich erst Jahre später herausstellt - völlig richtig. Zugeschrieben werden dem „Meister von Modena“ alias Michele da Firenze der „Madonnenaltar mit Laubwerkgiebel“ (Kat. 51) und der „Heilige Bischof“ (Kat. 33).³¹¹ Die Madonna auf dem Löwenstuhl (Kat. 34) wird hingegen in der Venezianischen Schule einem Meister Jacopo zugeschrieben aufgrund von Resten einer Inschrift (OPUS Jac. [sic]). Ihrer Meinung nach ist die „Durchbildung des herkulischen Knaben“ gekonnter ausgeführt als dem Meister der Pellegrini Kapelle zuzutrauen wäre, sie sieht die Gruppe in der Nähe der Werkstatt Bartolomeo Buons.³¹² Im Gegensatz zur Ausgabe von 1913 sind in der späteren so gut wie keine wertenden Aussagen zu den Werken enthalten.

IV.2.c Forschungsgeschichte ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Zwangsläufig entstand um die Mitte des 20. Jahrhunderts eine durch den zweiten Weltkrieg bedingte Lücke in der Forschung. Das Interesse für Renaissance und Frührenaissance wuchs in der Nachkriegszeit erst allmählich mit der Zunahme des „Kulturtourismus“. Etwa im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts wurde die Terrakotta-Kunst zunächst wahr- und in der Folge ernstgenommen, eine Aufwertung erfuhr sie mit Beginn des 21. Jahrhunderts, indem die Forschung begann, sich intensiver mit dieser Gattung und mit der Persönlichkeit Michele da Firenze zu beschäftigen.

Charles Seymour stellt in seinem Überblickswerk „Sculpture in Italy 1400 to 1500“ aus dem Jahr 1966 am Beispiel der Anbetungstafel der Cappella Pellegrini die Nähe zu Ghiberti fest, eine gewisse Zartheit im Stil und den naiven Charakter der Darstellungen, der sich in der räumlichen Gestaltung und den weichen Formen äußert. Im Bemühen um Objektivität räumt er ein, dass der Gesamteindruck der Reliefs mit der ursprünglichen Bemalung, die einen wichtigen Bestandteil der Kunst Michele da Firenzes dargestellt hatte, ein ganz anderer gewesen sein muss. Hervorgehoben wird

³¹¹ Schottmüller 1933, S. 23-24.

³¹² Ebenda, S. 113-114.

die Einzigartigkeit der Ausstattung und des Materials, die Ausführung wird sinngemäß als gefällig, naiv, ein wenig oberflächlich und rückständig beurteilt, womit der Autor eine zeitgemäße Aussage trifft.³¹³

Im Katalog zur Ausstellung „*Da Biduino ad Algardi - pittura e scultura a confronto*“, die 1990 in Turin stattfand, stellte **Giancarlo Gentilini** in der gleichnamigen begleitenden Publikation den „*San Leonardo*“ von Michele da Firenze vor (Kat. 45), die einzige bisher bekannte rundplastisch ausgeführte, freistehende Statue des Künstlers. Im anschließenden Artikel bietet der Autor einen umfassenden Überblick über alle bis dahin bekannten Dokumente und Werke, sowie die bislang veröffentlichte Literatur dazu und die kritische Beurteilung der von ihm aus dem Œuvre auszuschließenden Werke. Das Bemühen um eine Aufwertung der Terrakotta-Kunst im Allgemeinen und dem Schaffen Micheles im Besonderen ist spürbar, indem der Autor auf die Schriften der Frührenaissance Bezug nimmt, durch die das Modellieren von Lehm einen neuen Stellenwert erhielt. Er betont die Stellung des Künstlers als Eklektiker, der spätgotische und frühneuzeitliche Stilelemente nach Belieben vermischt.³¹⁴

Begleitend zu den Pisanello-Ausstellungen, die vom 6. Mai bis zum 5. August 1996 im Louvre in Paris und vom 7. September bis zum 9. Dezember 1996 im Museo di Castelvecchio in Verona stattfanden, erschienen zwei umfangreiche Publikationen unter Beteiligung zahlreicher Autoren. Der Katalog „*Pisanello*“³¹⁵ lieferte insbesondere wertvolle Forschungsergebnisse zur Cappella Pellegrini und behandelt darüber hinaus noch einige Werke von Michele da Firenze. In der zweiten Publikation mit dem Titel „*Pisanello – I luoghi del gotico internazionale nel Veneto*“³¹⁶ wurden alle bisher bekannten Werke von Michele da Firenze erfasst, die sich im Veneto befinden, samt relevanter Daten. Beide Druckwerke stellen wertvolle Quellen für die Erstellung eines Werkkatalogs dar.

Mit Abstand die umfassendsten Kenntnisse zu Michele da Firenze hat **Aldo Galli**, der 1991 schon seine Diplomarbeit diesem Künstler widmete.³¹⁷ Sein 1992 erschienener

³¹³ Seymour 1966, S. 100.

³¹⁴ Gentilini 1990, S. 24-37.

³¹⁵ Marini (Hg.) 1996.

³¹⁶ Aliberti Gaudioso (Hg.) 1996.

³¹⁷ Galli 1992, S. 28. Zitiert in der Einleitung zu den Anmerkungen: *Tesi di laurea, Il problema di Michele da Firenze*, Università di Siena 1991.

Artikel „*Michele da Firenze: i problemi dell'attività giovanile*“³¹⁸ setzt sich mit dem Frühwerk des Künstlers auseinander, unterzieht diverse Madonnenaltäre einer kritischen Stilanalyse und befreit den Katalog von zweifelhaften Zuschreibungen. Einige Werke hatten sich aufgrund der Gemeinsamkeit von Technik und Material daruntergemischt, es herrschte lange Zeit die Tendenz, bemalte Terrakotten der Epoche der Werkstatt Michele da Firenzes zuzuordnen ohne sie einer genaueren stilistischen Überprüfung zu unterziehen. Ein Großteil der Werke Micheles, die sich in der Emilia Romagna befinden, wird 2007 in einer Publikation mit dem Titel „*Crocevia estense*“ im Kapitel „*Scultori a Ferrara al tempo di Nicolò III*“ beschrieben, das Aldo Galli zusammen mit Laura Cavazzini verfasst hat.³¹⁹

Eingehend befasste sich Aldo Galli 2008 mit der Terrakottaproduktion in Arezzo von 1420-1450, ein Zeitraum, in dem auch Michele da Firenze hier aktiv war.³²⁰

Im gleichen Jahr wurde ein Artikel veröffentlicht, der sich mit den Fragmenten des Altares auseinandersetzt, der ursprünglich Teil der Ausstattung der Cappella Pellegrini in Sant'Anastasia in Verona war (Kat. Nr. 11). In Kooperation mit Ettore Napione entstand eine Abhandlung, die nicht nur alle Aspekte rund um den Altar und dessen Rekonstruktion behandelt, sondern auch den Forschungsstand zu Michele da Firenze aktualisiert.³²¹

Hinzu kommen noch Artikel sowie Expertisen zu einzelnen Werken Micheles, zuletzt im Yale University Art Gallery Bulletin 2016 zu einem dort befindlichen Madonnenandachtsbild mit einer Zusammenfassung der Vita.³²² Die vorliegende Arbeit stützt sich sehr wesentlich auf die Forschungsergebnisse von Aldo Galli.

Philippe Sénéchal geht in seinem Artikel „Renaissance hybrid: à propos de Michele da Firenze“ von 2010 neue Wege in der Betrachtung des Künstlers und seiner Werke, indem er seine „Hybrid-Funktion“ betont und selbst den „Regress“ zu gotischen Formen, ebenso wie die Reflexion lokaler Stiltraditionen als Stilvielfalt interpretiert. Erstmals werden auch die „Frömmigkeits- und Sehgewohnheiten“ ins Spiel gebracht, die mit den Wünschen der Auftraggeber in engem Zusammenhang standen. Michele hatte die Fähigkeit der adäquaten, sinnentsprechenden Umsetzung, welche für

³¹⁸ Galli 1992, S. 13-29.

³¹⁹ Galli/Cavazzini 2007, S. 7-88.

³²⁰ Galli 2008, S. 199-218. Der Titel des Artikels lautet: „*Arte in terra, ad Arezzo (1420 - 1450)*“.

³²¹ Napione/Galli 2008, S. 43-67.

³²² Galli 2016, S. 22-33.

Sénéchal hohen Stellenwert besitzt. Abseits der „linearen“ kunsthistorisch-chronologischen Betrachtungsweise ermöglicht der Autor einen neuen Blickwinkel auf Kunst und Künstler einer Übergangszeit.³²³

„*Da Donatello a Sansovino: l'altra scultura del Rinascimento a Venezia e nel Veneto.*“ lautet der übergeordnete Titel der Publikation aus dem Jahr 2013, in der der von **Enrico Noè** verfasste Artikel „*La Scultura di transizione a Verona e nel Polesine. Michele da Firenze e il Maestro del monumento Fava*“³²⁴ zu finden ist. Auch hier wird die Skulptur einer Übergangszeit thematisiert, zudem wird ein umfassender und reich illustrierter Überblick über das Leben und die Werke (insbesondere über jene im Veneto) von Michele da Firenze geboten.

³²³ Sénéchal 2010, S. 227-247.

³²⁴ Noè 2013, S. 73-92.

IV.3 Material und Technik

IV.3.a Der Rohstoff Lehm

Lehm ist ein in der Natur meist unter der Erdoberfläche vorkommendes Gemisch aus Sand, Schluff und Ton, entstanden durch (eiszeitliche) Ablagerung oder Verwitterung. Die Bestandteile unterscheiden sich durch ihre Korngröße, wobei Sand mit $> 63 \mu\text{m}$ der grobkörnigste und Ton mit $< 2 \mu\text{m}$ der feinste ist, die Körnung von Schluff liegt dazwischen. Ist der Anteil an Ton hoch, spricht man von *fettem* Lehm, ist er niedrig, wird er als *mager* bezeichnet. Beimengungen gröberer Art können Steine oder Muscheln sein, andere, wie Kalk, Kieselerde oder Eisenoxyd, sind für die unterschiedlichen Farbtöne verantwortlich, die von sehr hell, fast weiß, bis grau, grünlich bläulich, gelb oder rötlich variieren können.³²⁵ Die Tonsubstanzteilchen haben die Form von Plättchen, die von einer dünnen Wasserschicht umschlossen sind, wodurch die Masse ihre Formbarkeit erlangt, verstärkt durch zusätzliche chemische und physikalische Bindungskräfte.³²⁶

Neben der plastischen Qualität ist eine gewisse Porosität notwendig, damit eine vollständige Austrocknung des Materials erreicht werden kann. Mitunter werden verschiedene Tone miteinander vermischt, um die gewünschte Konsistenz, Reinheit und Formbarkeit zu erzielen.³²⁷ Durch den Trocknungsvorgang härtet das Material zwar und verliert seine Plastizität, kann aber noch bearbeitet werden.³²⁸ Neben dem Zirkel sind Modellierschlingen, Modellierhölzer und diverse Spatel die wichtigsten Werkzeuge. Auch Bürsten und Pinsel finden Verwendung, ebenso Metalldraht zum Zerschneiden der Rohplastik. In diesem Zustand kann durch Wasserzugabe die Formbarkeit wiedererlangt werden, dieses ist nach dem Brennvorgang nicht mehr möglich.³²⁹

³²⁵ Clérin 2000, S. 30-31.

³²⁶ Denninger 1997, S. 76.

³²⁷ Clérin 2000, S. 30-32.

³²⁸ Denninger S. 76.

³²⁹ Clérin S. 46-48.

IV.3.b Die Arbeitsgänge

Den Ablauf der Arbeitsgänge zu rekonstruieren, ist Voraussetzung für die hypothetische Abhandlung über den Werkstattbetrieb Michele da Firenzes. Diesbezüglich sehr aufschlussreich sind die Erkenntnisse, die bei den Restaurierungsarbeiten der Beweinungsgruppe von Modena (Kat. 22, restauriert 2007-2010) und der Tafeln der Verkündigung und des Gnadenstuhls von Ferrara (Kat. 19, restauriert 2008/09) gewonnen wurden. Auf die Ergebnisse der chemischen Analysen wird an dieser Stelle verzichtet, lediglich die mechanischen Arbeitsprozesse sollen erläutert werden, da allein diese für Hypothesen der Arbeitsteilung im Werkstattbetrieb relevant sind.

- Der Auftrag

Der Vertragsabschluss erfolgte meist unter Hinzuziehung eines Notars, wobei alle Details, wie die zu verwendenden Materialien, die Bezahlung oder die Frist bis zur Fertigstellung, festgehalten wurden. Im vorliegenden Fall war Michele Vertragspartner des Auftraggebers, über einen an seinen Sohn Marsilio vergebenen Auftrag von 1443 gibt es lediglich einen Bericht von einem Dritten.

Wie den Dokumenten zu entnehmen war, hatte der Auftraggeber oft eine sehr genaue Vorstellung davon, wie das Werk auszusehen hatte.³³⁰ Selbst die zahlreichen Madonnen-Andachtstafeln mussten in Dimension und Inhalt dem Ort und Zweck angepasst und individuell angefertigt werden. Dies setzt ohne Zweifel eine Entwurfszeichnung voraus, fallweise unter Verwendung eines Musterbuchs oder eines Skizzenbuchs, letzteres entspricht der moderneren Form der Lösungsfindung.³³¹

- Die Zeichnung

Die Bildhauerzeichnung lässt sich gegenüber der Malerzeichnung mitunter dadurch charakterisieren, dass sie versucht, die dreidimensionale plastische Aufgabe in der Verdeutlichung von Körperlichkeit durch verschiedene zeichnerische Mittel in der zweidimensionalen Wahrnehmungsebene optisch fassbar zu machen. Diese vorbereitende Maßnahme kann einerseits zum Zweck der Erleichterung des weiteren

³³⁰ Vgl. dazu: Berardi 2000, S. 48-49. Dokument von 1440, Modena, den „*Altare delle Statuine*“ (Kat. 21) betreffend.

³³¹ Jenni 1976, Textband S. 77-79.

Schaffensprozesses dienen oder zur besseren Veranschaulichung für den Auftraggeber.³³² Letzteres ist mehr oder weniger gleichbedeutend mit der Vertragszeichnung als Grundlage für die Auftragsvergabe. Auch in der Kunst der frühen Neuzeit gab es alle Arten von vorbereitenden Zeichnungen, die meisten Vorstudien, Skizzen und Werkszeichnungen wurden jedoch im Zuge des Arbeitsprozesses verschlissen, während Vertragszeichnungen wegen ihres dokumentarischen Wertes mehr Überlebenschancen hatten.³³³ Es ist keine Zeichnung erhalten, die Michele da Firenze oder seiner Werkstatt zuzuordnen wäre, wenn man vom Albertina-Blatt einer Geißelung absieht, das aufgrund der Ähnlichkeiten zur Geißelungsszene der Nord-Türe des Baptisteriums von Florenz von der Forschung allgemein Ghiberti zugeschrieben wird (siehe Abb. 38).³³⁴

Die Parallelen zur Tafel der gleichnamigen Szene in der Cappella Pellegrini sind unübersehbar, daher könnte das Blatt in irgendeiner Form mit beiden Reliefs in Verbindung stehen, eine Autorenschaft von Michele ist aber aus verschiedenen Gründen eher auszuschließen. Insbesondere die Perspektive des angedeuteten Raumes und die Organik der Bewegungen der Figuren in der Studie entsprechen nicht den Darstellungsgewohnheiten Michele da Firenzes, wie im direkten Vergleich zum ausgeführten Relief gut ersichtlich ist. Nicht nur dieser Szene, sondern auch allen anderen, die in Innenräumen stattfinden, fehlt jede (perspektivische) Tiefenwirkung. Den Umgang und die Verwendung der Zeichnung betreffend war die Zeit, die Michele da Firenze in der Werkstatt Ghibertis verbrachte, jedenfalls prägend, da diese bei Ghiberti einen sehr hohen Stellenwert innehatte. Dies wird durch Vasari in der Lebensbeschreibung Ghibertis überliefert. Er berichtet, dass Ghiberti das Handwerk der Goldschmiede bei seinem Stiefvater erlernte und *„[...] dass er es bald viel besser machte als sein Vater. Doch da er mehr Vergnügen an der Bildhauer- und Zeichenkunst fand übte er sich manchmal mit Pinsel und Farbe [...]“*³³⁵

³³² Lexikon der Kunst 1996, 1, S. 556-557. Diese Unterscheidung mag in der Theorie vertretbar sein, in der Praxis ist sie jedoch nicht allgemein anwendbar. Anm. der Verfasserin.

³³³ Degenhart/Schmitt 1968, I/1, S. XXII.

³³⁴ Diese Zuschreibung wird unterstützt von: Stix (1925, S. 139-141), Schlosser (1941, S. 100), Krautheimer (1956, S. 129-130), Benesch (1964, S. 319-321), Degenhart-Schmitt (1968, I-2, Kat. S. 191), Oberhuber (1975, S. 18) und Birke (1991, S. 20; 1997, S. 2386). Lány (1930, S. 46-48) erwägt eine Datierung in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts als Zeichnung nach Ghiberti. Panofsky (1930, S. 31, Anm. 5) bevorzugt eine Zuschreibung an die Werkstatt Ghibertis mit Datierung um 1430. Borngasser (1987, 2/3 S. 237, Anm. 78) hält das Blatt für ein Produkt der Ghiberti-Schule.

³³⁵ Vasari, Übers. Fein 1993, S. 150.

Auch in der Zeit, die Ghiberti in der Romagna verbrachte, übte er sich „[...] im Zeichnen, im Wachsbozieren, in der Stuckatur und ähnlichen Arbeiten [...], weil er sehr wohl wusste, dass derartige Relieifarbeiten die Zeichenübungen der Bildhauer darstellten und dass diese ohne solche Studien nicht imstande wären, ein vollendetes Werk zu schaffen“.³³⁶ Auch wenn nicht verifiziert werden kann, inwieweit diese Aussage authentisch ist oder als Interpretation Vasaris zu gelten hat, ist sie doch von Bedeutung, da sie einen weiteren Arbeitsgang beschreibt. Abschließend wird angemerkt: „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. [...] Ich habe [seine Zeichnungen] bis zum heutigen Tag immer sehr in Ehren gehalten, sowohl um ihrer Schönheit willen wie auch als Andenken [...]“.³³⁷

Ghiberti vermittelt am Beginn des ersten Buches seiner „Comentarii“ den hohen Bildungsanspruch, den er selbst mit der Ausübung des Künstlerberufs verbindet. Kenntnisse in Grammatik, Geometrie, Philosophie, Medizin, Astrologie, Geschichte, Anatomie, Theorie der Zeichnung, Arithmetik und insbesondere in der Perspektivlehre seien erforderlich. Weiter setzt er voraus, dass er „[...] 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“.³³⁸

In der Entwurfsphase wurden mit Sicherheit Kompositionsskizzen und Werkzeichnungen nicht nur für die Tafeln der Cappella Pellegrini angefertigt. Analog zu den ausgeführten Reliefs wird auch in ihnen der Übergang von der Spätgotik zur Frührenaissance zum Ausdruck gekommen sein, für den Hintergrund werden die Vorzeichnungen in Anlehnung an den Internationalen Stil mehr einer „Malerzeichnung“ entsprochen haben, für die rundplastisch ausgeführten Figuren im Vordergrund mehr einer Bildhauerzeichnung. Zudem sprechen manche Indizien für die Verwendung einiger Motive aus dem Skizzenbuch der Internationalen Gotik, datierbar um 1400.³³⁹ In der Mischung von Stilelementen der Internationalen Gotik,

³³⁶ Ebenda, S. 151.

³³⁷ Ebenda, S. 177.

³³⁸ Ghiberti zit. n. Schlosser 1920, S. 47-48.

³³⁹ Jenni 1976, Textband S. 9.

neuzeitlicher Ansätze und der Kunst südlich und nördlich der Alpen spiegelt das Skizzenbuch von seiner Charakteristik die Arbeitsweise Michele da Firenzes wieder.

- Das „Bossieren“ oder der „Bozzetto“ im Kleinformat

Auch die Aussage am Schluss des zweiten Buches der „*Comentarii*“ von Ghiberti ist im Hinblick auf das Schaffen Micheles aufschlussreich: „[...] Denn ich habe des weiteren vielen Malern, Bildnern und Steinmetzen zu großen Ehren mit ihren Werken verholpen, 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 [...].“³⁴⁰

Die Anfertigung von „Bozzetti“ als eine Art „dreidimensionale Skizzen“ aus Ton oder Wachs, scheint also nach den eben angeführten Angaben Ghibertis in seiner Werkstatt bereits eine gängige Praxis gewesen zu sein. Ob Michele zu jenen Bildhauern zählt, denen Ghiberti auf diese Weise „[...] zu großen Ehren verholpen [hat] [...]“³⁴¹ ist nicht nachweisbar, unübersehbar ist hingegen der Bezug der Tafeln der Cappella Pellegrini zu den Reliefs an Ghibertis erster Türe am Baptisterium in Florenz.

Wie schon im Katalog vermerkt, halte ich es aufgrund der mangelnden Detailmodellierung für wahrscheinlich, dass die Kreuzigungstafel von Arezzo (Kat. 8) die Funktion eines Bozzettos innehatte, vielleicht um sich gegenüber der Familie Pellegrini für die Ausführung der Arbeiten in der Cappella zu qualifizieren.

- Vorbereitung des Lehms

Während für den Bozzetto die einwandfreie Beschaffenheit des Lehms keine große Rolle spielte, sofern er nicht ohnedies aus Wachs, Stuck oder Carta Pesta angefertigt worden war, ist dies für die Ausführung des Originals unbedingt Voraussetzung. Dafür müssen sämtliche Verunreinigungen wie Kieselsteine oder Muschelstücke entfernt werden. Anschließend wird der Masse Wasser hinzugefügt, bis eine Konsistenz erreicht ist, die dem Künstler hinsichtlich Geschmeidigkeit und Formbarkeit für seine Zwecke optimal erscheint. Im nächsten Arbeitsgang kommt es zu einer Verdichtung des Werkstoffs, die durch „Schlagen“ und Kneten mit eigens dafür bestimmten

³⁴⁰ Ghiberti zit. n. Schlosser 1920, S. 84.

³⁴¹ Ebenda, S. 84.

Werkzeugen erzielt wird und insbesondere die Beseitigung von Luft einschüssen zum Ziel hat, da diese beim Brennvorgang durch Ausdehnung Risse und Brüche verursachen können.³⁴²

- Das Formen in Ton in Originalgröße

Hier stehen uns dankenswerterweise durch die Verschiedenheit der beiden oben genannten Werke Informationen über unterschiedliche Vorgehensweisen zur Verfügung. Für die drei Tafeln aus Ferrara (Kat. Nr. 18) wurde aus Holzleisten je ein „Bett“ konstruiert, dann eine etwa 2,5-3 cm dicke Lehmplatte hineingepresst beziehungsweise - gewalzt, auf die an den für die Skulptur-Elemente vorgesehenen Stellen die weiteren, bereits vorgeformten Lehmteile aufgedrückt wurden. Zum großzügigen Herausmodellieren der Formen dienten zunächst die Finger, für die Feinarbeit waren verschieden Instrumente in Gebrauch wie Spatel, Stichel oder „Miretten“ (ähnlich einer Curette) um überschüssiges Material zu entfernen.³⁴³ Da nicht auszuschließen ist, dass die drei Reliefs Bestandteil eines Altares waren (vgl. Kat. 52), kann man von einer sehr ähnlichen Praxis ausgehen in Bezug auf den „*Altare delle Statuine*“ (Kat. 21) oder den Altar von Raccano (Kat. 14), ebenso aber auch auf die Tafeln der Cappella Pellegrini (Kat. 11).

Anders verhält es sich mit den Figuren der Beweinung (Kat. 22), die wiederum stellvertretend für sämtliche freistehende (Madonnen-)Statuen herangezogen werden können. Diese wurden in der Regel vollplastisch in einem Stück modelliert, um anschließend mit Händen, Fingern und oben genanntem Instrumentarium zur genaueren Herausbildung von Formen und Strukturen nachbearbeitet zu werden.³⁴⁴

- Zerschneiden und Aushöhlen

Das Zerschneiden der Skulpturen war nötig, um sie der Größe des zur Verfügung stehenden Brennofens anzupassen, erleichterte aber gegebenenfalls auch den Transport. Tatsächlich weisen die Teilstücke der verschiedenen Werke sehr unterschiedliche Formate auf, beispielsweise sind sie sehr groß beim Budapester Marientod (Kat. 40), ziemlich klein hingegen beim Altar von Raccano (Kat. 14).

³⁴² Bevilacqua 2009, S. 79.

³⁴³ Bevilacqua 2009, S. 79-80. An den Werkspuren sind mehrere Arten von Instrumenten identifizierbar. Anm. der Verfasserin.

³⁴⁴ Afra 2010, S. 20-21.

Geschnitten wurde der frische, noch weiche Lehm, üblicherweise mit einem dünnen Metalldraht, dessen Spuren in Form von Vertiefungen an den Schnittkanten nachweisbar sind.³⁴⁵ Bei den Tafeln war es bisweilen nötig, auf der Rückseite Material dort zu entfernen, wo die bildlichen Darstellungen auf der Vorderseite einen Materialzuwachs mit sich brachten, da eine möglichst einheitliche Dicke mit den geringsten Spannungen beim Brennen einherging und so Risse am besten vermeidbar waren.³⁴⁶

Statuen mussten gleichsam in Scheiben geschnitten werden, wobei versucht wurde, die Schnitte so weit wie möglich den Formen anzupassen, etwa entlang einer Faltenlinie der Draperie. In der Folge war es notwendig, die Teile einige Zeit trocknen zu lassen, bis sie, abhängig von Lufttemperatur und -feuchtigkeit, eine gewisse Härte erreichten, in der Fachsprache „*durezza cuoio*“ (= „lederne Festigkeit“ oder „lederharter Zustand“)³⁴⁷. Mit der so gewonnenen Stabilität waren die Voraussetzungen gegeben, die Aushöhlung der Figuren entweder von der Rückseite oder von der Unterseite aus durchzuführen, wieder zu dem Zweck, durch einheitliche Materialdicke eine gleichmäßige Erhitzung zu gewährleisten. Nach diesem Vorgang hat Michele die meisten seiner Skulpturen durch Ritzungen markiert, die hilfreich waren, um die Stücke nach dem Brennvorgang wieder zusammenzubauen.³⁴⁸

- Brennen

Für die Herstellung von Gebrauchsgeschirr und Baumaterialien gab es sicherlich in jedem größeren Ort einen Brennofen. In Florenz gab es bekanntermaßen Brennöfen für die Ziegelherstellung sogar innerhalb der Stadtmauern, vor allem aber im Umland. Die im Trecento beginnende und im Quattrocento andauernde Konjunktur der Bautätigkeit sorgte reichlich für Nachfrage, Probleme bereitete schon im 14. Jahrhundert der Mangel an Brennmaterial-Ressourcen, weshalb bereits 1325 ein Gesetz erlassen worden war, wonach Ziegel und Kalkstein in einem gemeinsamen Brennvorgang herzustellen seien, um Holz zu sparen.³⁴⁹ Für die Herstellung der Kunstgegenstände waren mit Sicherheit andere Erfahrungswerte vonnöten als für die Ziegelherstellung, Michele hatte auf diesem Gebiet gewiss reichlich Routine, fand aber

³⁴⁵ Bevilacqua 2009, S. 79.

³⁴⁶ Ebenda, S. 80.

³⁴⁷ Denninger 1997, S. 76.

³⁴⁸ Afra 2010, S. 21-22.

³⁴⁹ Beuys 1992, S. 109.

wahrscheinlich nicht immer ideale Bedingungen vor. Abgesehen davon waren, im Gegensatz zu heutigen Verhältnissen, die technischen Voraussetzungen der Öfen zu seiner Zeit noch nicht so fortgeschritten, dass eine gleichmäßige Verteilung der Hitze und konstant hohe Temperaturen gewährleistet gewesen wären. Stücke, die zu nahe am Feuer lagen, trugen Schäden wie Risse, Porosität und Farbveränderungen des Materials davon, so geschehen bei der Beweinung von Modena (Kat. 22).

- Zusammensetzen der Formen, Verkleben mit Schlicker, Nachbearbeitung

Nach dem Brennen mussten die Teile wieder zusammengesetzt, die Fugen so verkittet und gegebenenfalls geschliffen werden, dass sie praktisch nicht mehr sichtbar waren. Das geschah meist mit einer Mischung von stark verdünntem, sehr feinem Ton, dem sogenannten „Schlicker“, der als Kleber fungiert, und Gips- beziehungsweise Kreidepulver.

- Grundieren

Ein ähnliches Gemisch wurde unter Hinzufügung von Ei als Grundierung unter der Farbe auf die gesamte zu bemalende Fläche der Skulptur aufgetragen, wie es zum Beispiel bei den Tafeln von Ferrara (Verkündigung und Gnadenstuhl, Kat. 19) durch die Analyse belegt ist.³⁵⁰ Ganz anders ging Michele da Firenze bei der Beweinung vor (Kat. 22), einer Notwendigkeit gehorchend, die durch den schlechten Zustand der Gruppe nach dem unzureichenden und nicht fachgemäßen Brennvorgang bedingt war. Hier wurde eine dicke Lage Leinöl aufgebracht, wahrscheinlich zur Glättung und Abdichtung der porösen Oberfläche.

- Bemalen und Vergolden

Die Farbfassung besteht aus Tempera, im Fall der Beweinung aus einer fetten Eitempera, gleichbedeutend mit einer Mischung aus Naturpigmenten und einem relativ hohen Anteil Ei, gelegentlich unter Hinzufügung von Leinöl. Die Farbe den Gegebenheiten entsprechend im passenden Mischungsverhältnis individuell anzufertigen erfordert Erfahrung und Feingefühl, der Farbauftrag auf Kreidegrundierung verlangt beispielsweise eine weniger fette Eitempera.

³⁵⁰ Colombo/Conti/Realini 2009, S. 47.

Für die Vergoldung war Blattgold in Verwendung, das mittels spezieller Klebetechniken appliziert wurde, in der italienischen Fachsprache „*doratura a missione*“. Auf die zu vergoldenden Flächen wird mit einem Pinsel eine Substanz aufgetragen, deren Klebefähigkeit lange genug anhält, um die heikle Arbeit auszuführen. Bei den Figuren der Beweinung handelt es sich um ein Öl, dem ein rotes Farbpigment beigelegt wurde, wodurch das Gold eine wärmere Tönung erhält.³⁵¹

IV.4 Die Werkstatt und der Sohn Marsilio

Einblick in Werkstattbetriebe hatte Michele schon in seiner Jugend als Mitarbeiter Ghibertis. Von Bedeutung muss auch die Begegnung mit Pisanello gewesen sein, man kann davon ausgehen, dass dessen Betrieb ähnlich organisiert und strukturiert war wie sein eigener, waren doch beide rastlose, umherziehende Künstler mit geographisch weit voneinander entfernten Wirkungsstätten.

Als Michele Mitarbeiter der ersten Baptisteriums-Türe wurde, muss er noch recht jung gewesen sein, wahrscheinlich gerade 20 Jahre alt. Die Erfahrungen und Einblicke in Ghibertis Werkstatt waren mit Sicherheit vor allem in künstlerischer Hinsicht prägend. Die Kriterien, die zur Auswahl der Mitarbeiter in Ghibertis Werkstatt führten, genannt in den einschlägigen Listen,³⁵² sind, den damaligen Standpunkt betreffend, heute nicht mehr vollständig erschließbar. Man kann jedenfalls davon ausgehen, dass bestimmte herausragende Fähigkeiten die Gründe hierfür waren. Das führt zu der Frage, was Michele da Firenze auszeichnete, für die Mitarbeit beim Projekt der Baptisteriums-Türe prädestiniert gewesen zu sein. Denkbar wäre, dass er aufgrund seiner Vorkenntnisse der – wie auch immer gearteten – Terrakottaproduktion, vielleicht Geschirr, Vasen, Ziergegenstände oder Elemente der Bauplastik, Erfahrungen im Umgang mit Ton und dessen Verarbeitung, für die Mitarbeit wertvoll war. Aldo Galli äußert die Ansicht, Michele hätte in seiner Jugend bei Ghiberti die „*ganz neue Technik der Terrakotta*“ erlernt.³⁵³ Die beiden Aussagen widersprechen einander nicht, denn es kann durchaus sein, dass Michele erst da die Bedeutung der Herstellung von Bozzetti

³⁵¹ Afra 2010, S. 22.

³⁵² Krautheimer 1956, S. 369-370.

³⁵³ Galli 1998, S. 90.

in Ton kennenlernte und die Erfahrung machte, auch hochwertige Kunstgegenstände aus diesem Material herstellen zu können, wobei von einer künstlerischen Begabung beziehungsweise Vorbildung auszugehen ist. Über diesbezügliche familiäre Prägungen ist nichts bekannt, es gibt zwar einen Hinweis darauf, dass Micheles Vater Notar gewesen sein könnte, fraglich ist, inwieweit dies auf Tatsachen beruht. In einem Dokument vom 9. November 1440, das in Zusammenhang mit dem Auftrag für den „*Altare delle Statuine*“ in Modena steht, wird Michele als Sohn des „[...] *ser Dini de Florencia* [...]“³⁵⁴ bezeichnet, eine Anrede, die üblicherweise diesem Berufsstand vorbehalten war.

Der Betrieb bei Ghiberti kann aus mehreren Gründen nicht als Werkstatt in dem Sinn verstanden werden, wie sie in der frühen Neuzeit in der Kunstszene üblich war. Zunächst war schon der Umstand, einen Auftrag durch einen gewonnenen Wettbewerb zu erhalten, höchst ungewöhnlich. Auftraggeber war die „*Calimala*“, die Wollweberzunft, die auch die Kosten übernahm, sowohl für das Material als auch die Arbeitskräfte. Die Mitarbeiter wurden also nicht vom Meister bezahlt, sondern von der Zunft und sind weniger als Lehrlinge zu betrachten, sondern als Kräfte, die ihr spezielles Können, ihre Erfahrungen und ihre Kreativität einbrachten, derentwegen sie ausgewählt worden waren, diese Aufgabe mit auszuführen. Möglicherweise waren die Arbeitsbedingungen sogar so, dass sie nicht ausschließlich an den Türen arbeiteten, sondern gemäß ihren Fertigkeiten daneben auch noch weitere, laufende Aufträge erfüllen konnten.³⁵⁵ Man muss sich fragen, warum Michele diese prestigeträchtige, sicher gut bezahlte Beschäftigung nicht länger ausübte. Im Grunde gibt es dafür nur zwei Antworten: entweder wurde von Seiten Ghibertis und der „*Calimala*“ auf seine Dienste nicht mehr weiter Wert gelegt oder Michele verließ die Werkstatt aufgrund persönlicher Gründe aus eigenem Antrieb. Für den ersten Fall kann dies bedeuten, dass seine Leistungen den Erwartungen des Meisters oder der Auftraggeber nicht entsprochen hatten oder aber, er hatte sein Wissen und seine Erfahrungen so ausreichend eingebracht und weitergegeben, dass seine (ständige) Mitarbeit für die weiteren Arbeitsprozesse nicht länger erforderlich war. Ein Gedankengang, der oben genannte Hypothese unterstützt, Michele sei als Spezialist im Umgang mit Ton und Tonverarbeitung ins Team aufgenommen worden, um seine Kenntnisse anzuwenden

³⁵⁴ Berardi 2000, S. 9.

³⁵⁵ Galli 1998, S. 89.

und zu vermitteln, ein Vorgang, der in einem überschaubaren Zeitraum zu bewerkstelligen wäre. Vieles spricht hingegen für die zweite Variante, nämlich Micheles Ausscheiden aus eigenem Antrieb.

Aus der Kombination von künstlerischer Inspiration und kreativem Potenzial im Kreis um Ghiberti, des Einfließens von antikem Gedankengut, der Herstellung von Reliefmodellen in Ton mit verschiedensten Motiven als Prozess der Weiterentwicklung von Terrakotten auf dem Weg vom Gebrauchs- zum Kunstgegenstand, der damit einhergehenden Aufwertung und Popularität dieser Kunstgattung und dem technischen Fachwissen bestand das Kapital, das Michele aus der Werkstatt Ghibertis mitnahm. Gleichzeitig wurde offenbar, dass es für diese Art von Kunstgegenständen, insbesondere in Form von Andachtsaltären für den privaten Gebrauch, einen wachsenden Markt gab, nämlich die Angehörigen einer Mittel- und Oberschicht, vorwiegend des Bürgertums, die die finanziellen Mittel dafür mehr oder weniger leicht aufbringen konnten. Wahrscheinlich hat Michele neben seiner Tätigkeit bei Ghiberti schon diverse Skulpturen in Terrakotta angefertigt, vorzugsweise Madonnenandachtsaltäre, von denen noch eine stattliche Anzahl – direkt oder indirekt fast ausschließlich auf eine Herkunft aus Florenzweisend – in verschiedenen Museen existiert. Allein diese Tatsache lässt auf eine so große Nachfrage schließen, dass Michele sich in weiterer Folge wohl ganz der lukrativen Produktion dieser Artefakte widmen konnte, beziehungsweise wollte. Gegen ein Ausscheiden Micheles von Arbeitgeberseite aus spricht auch die Tatsache, dass er 1419/20 an den Beratungen bezüglich der Kuppelkonstruktion von Santa Maria del Fiore in Florenz beteiligt war, eine ehrenvolle Aufgabe, für die er ein höheres Honorar bezog als Donatello.³⁵⁶

Ob er bereits damals in Florenz selbst Betreiber einer Werkstatt war, womöglich mit Mitarbeitern oder Lehrlingen, bleibt Spekulation. Fest steht, dass er seit dem Jahr 1417 Mitglied der *Compagnia di San Luca* war, einer Florentiner Bruderschaft von Malern und Bildhauern.³⁵⁷

Der Aufenthalt in Arezzo, der ausschließlich durch Werke, nicht durch schriftliche Zeugnisse belegbar ist, wird allein durch den Auftrag des Roselli-Grabmals (Kat. 6) einen etwas größeren Mitarbeiterstab erfordert haben. An dieser Stelle ist zu überdenken, wie ein Betrieb mit Aufträgen diesseits und jenseits des Apennins zu

³⁵⁶ Vgl. dazu: Guasti 1857, S. 25-27; Galli 1992, S. 17.

³⁵⁷ Galli 2016, S. 26.

organisieren war, der mehrmalige Ortswechsel zu bewältigen hatte. Naheliegender wäre ein ständiger, versierter und mit den Arbeitsvorgängen vertrauter Mitarbeiter, der den Meister begleitete, mit ihm reiste und die anfallenden Arbeiten und Aufträge bewältigte. Befremdlich ist das Fehlen jeglicher Hinweise auf einen solchen, einzig der Sohn Marsilio findet gelegentlich Erwähnung, namentlich 1433 in Verona, 1443 in Reggio Emilia und ab 1448 in Pesaro. Die Rekrutierung von Hilfskräften vor Ort scheint gängige Praxis gewesen zu sein und es ist davon auszugehen, dass dies auch für Michele da Firenze gilt.³⁵⁸

Betrachtet man die Arbeitsgänge im Einzelnen, wird man feststellen, dass ein Großteil der Arbeit nicht von hochqualifizierten Kräften durchgeführt werden musste. Die allerersten Schritte, wie die Annahme des Auftrags und das Aushandeln der Vertragsbedingungen waren natürlich Sache des Meisters und – wie es scheint, war der Sohn Marsilio diesbezüglich auch mit Kompetenzen ausgestattet.³⁵⁹ Der Entwurf, eng verbunden mit der Auftragsvergabe und auf die Wünsche der Kundschaft ausgerichtet, lag naturgemäß auch in Händen des leitenden Künstlers Michele, dessen Werke aufgrund ihrer Charakteristika und speziellen Stilmerkmale schließlich, neben dem ökonomischen Aspekt, das Interesse der Auftraggeber geweckt hatten. Die Verwendung von Muster- und Skizzenbüchern war üblich (wie für die Cappella Pellegrini nachgewiesen, siehe Kat. 11), ebenso wie Anleihen bei anderen Künstlern zu nehmen, sich inspirieren zu lassen und in der Folge für eigene Zwecke zu imitieren waren verbreitete Vorgehensweisen, der Tatbestand des Plagiats existierte nicht. So hat die Begegnung mit Pisanello, ob sie nun tatsächlich persönlich oder indirekt über den Eindruck seiner Werke stattgefunden haben mag, für Michele mit Sicherheit zahlreiche Anregungen mit sich gebracht.

Stand der Entwurf für die Ausführung einmal fest, waren die Gehilfen gefordert, zunächst für die Materialbeschaffung, danach für die Bearbeitung der Lehmmischung (wie im vorangegangenen Kapitel geschildert). Bei der Vermessung und maßstabsgetreuen Übertragung, der Herstellung von Hilfskonstruktionen und

³⁵⁸ Penny 1998, S. 32. Von Penny auf Malerwerkstätten bezogen, kann gleiches wohl für Bildhauerwerkstätten angenommen werden, insbesondere wenn es sich um Arbeiten handelt, die keine höhere Qualifikation erforderten. Anm. der Verfasserin.

³⁵⁹ Vgl. dazu: Berardi 2000, S. 49-50. Darauf lassen die Umstände rund um den Auftrag „[...] *per un altro Sepolcro o Pietà* [...]“, beziehungsweise die kolportierte Nachricht darüber, schließen. Vgl. dazu auch Kat. 24.

Schablonen hatte der Meister die Funktion der Überprüfung und Überwachung auszufüllen, selbst die Vorbereitung der Lehmplatten und -formen konnte er einem geschickten Mitarbeiter überlassen. Erst im Stadium des differenzierten Formens und der Feinmodellierung war die Eigenhändigkeit des leitenden Künstlers Michele da Firenze gefragt, die dem Werk das entscheidende Aussehen verlieh, es mit der Charakteristik versah, die seinen Werken eigen ist. Beim Nachvollziehen der Arbeitsprozesse wird aber auch klar, wie manche Unterschiede zustande gekommen sein könnten, nämlich da, wo auch andere Hände in wortwörtlichem Sinn eingegriffen haben.

Allerdings gab es auch bei der Feinmodellierung Aufgaben, die delegiert werden konnten, wie beispielsweise die Strukturierung der Flügel des Verkündigungsengels von Ferrara (Kat. 19), bei denen jede einzelne Feder eingeritzt wurde, oder auch das Herausarbeiten von Haarsträhnen.

Den Brennofen betreffend musste Michele sich wohl nach den örtlichen Gegebenheiten richten. Dies bedeutet, die Werke mussten vor dem Brennvorgang in Teilstücke zerschnitten werden, die in der Größe dem Fassungsvermögen des zur Verfügung stehenden Ofens anzupassen waren, wodurch sich deren unterschiedliche Ausmaße erklären. Darüber hinaus waren an den verschiedenen Wirkungsstätten passende Räume für die Arbeit anzumieten, idealerweise in der Nähe der Brennöfen, da mit den damaligen Mitteln jede Manipulation, jeder Transport, ein Risiko für die zerbrechlichen Gegenstände darstellte.

Über die Bemalung ein Urteil abzugeben ist schwierig, da die wenigsten Skulpturen aus der Werkstatt Micheles in Originalfassung erhalten sind, zumindest nicht gänzlich ohne spätere Eingriffe. Soweit also eine Beurteilung möglich ist, lässt sich feststellen, dass es sich um eine sehr qualitätsvolle Farbgebung handelt. Einerseits wurde die Vermutung geäußert, der Sohn Marsilio sei für die Bemalung zuständig gewesen,³⁶⁰ andererseits gibt es auch einen Hinweis, dass es eine Beteiligung Piero della Francescas an der Bemalung des „*Altare delle statuine*“ gegeben hätte (Kat. 21, wie in diesem Zusammenhang schon dargelegt wurde). Wo auch immer Marsilio sich zu diesem Zeitpunkt aufgehalten hat, in den relevanten Dokumenten kommt sein Name nicht vor.

³⁶⁰ Galli 2008, S. 51.

Diese Tatsache wäre eine Erklärung dafür, dass ein anderer Künstler die Bemalung übernommen hatte.

Wie aus den Dokumenten aus Modena hervorgeht, spielten die Farben eine bedeutende Rolle für die Vorstellungen und Erwartungen des Auftraggebers, sagen aber auch etwas über seinen Geschmack und seine finanziellen Möglichkeiten aus, denn Farben waren teuer, besonders die Verwendung von Gold war kostspielig.

Mit Sicherheit hatte Michele das nötige Wissen für die Zubereitung der Farben, hatte aber vielleicht dann und wann auch einen Lehrling, der für diese Arbeit angelehrt wurde. Lehrlinge mussten vom Meister versorgt werden, also Kost und Logis erhalten,³⁶¹ weshalb diese Form der Rekrutierung von Hilfskräften möglicherweise an der mangelnden Sesshaftigkeit und den fehlenden räumlichen Voraussetzungen scheiterte.

Welchen Schluss kann man nun nach der vorangegangenen Zusammenfassung unter Beachtung möglichst vieler relevanter Kriterien ziehen?

Zunächst muss festgehalten werden, dass Michele da Firenze, entsprechend der dokumentarisch festgehaltenen Berufsbezeichnungen, sämtliche Arbeitsgänge beherrschte, er wird ebenso Maler genannt, wie auch Steinbildhauer oder Schnitzer, die Vertrautheit mit dem Material Ton kann als Tatsache vorausgesetzt werden. Der Wahrheit am nächsten kommt wohl die Hypothese, dass die Werkstatt Michele je nach Auftragslage unterschiedlich viele Gehilfen hatte, von einer starken Fluktuation kann ausgegangen werden. Ein fest angestellter Mitarbeiter oder Partner ist nicht nachweisbar, auch stilistisch lassen sich keine speziellen Merkmale herausfiltern, die darauf hinweisen würden. Nur sein Sohn Marsilio scheint zeitweilig Funktionen übernommen zu haben.

Bislang gibt es über den Werkstattbetrieb Michele da Firenzes keine Einzelheiten, die in irgendeiner Form Einblick gewähren würden, wie dieser organisiert war, wie viele Mitarbeiter es gab, geschweige denn namentliche Erwähnungen von solchen. Lediglich der Sohn Marsilio³⁶² wird in einigen Dokumenten genannt. Und zwar erstmals im Jahr 1436 in Verona in Zusammenhang mit der Stundung einer Schuld von 103 Dukaten. Ihm und dem Vater werden zwei Jahre Aufschub gewährt, die Summe an einen

³⁶¹ Cassanelli 1998, S. 15.

³⁶² Obwohl Marsilio in den Dokumenten definitiv „Sohn“ genannt wird, ist in Frage zu stellen, ob dies unbedingt physisch-biologisch zu verstehen ist, oder ob es sich nicht eventuell im übertragenen Sinn um einen Schützling, Lehrling oder engen Werkstattmitarbeiter handeln könnte. Anm. der Verfasserin.

gewissen Giovanni Togliaco zurückzuzahlen, als Vermittler fungiert der „Podestà“ Lorenzo Capello, als Garantie werden die Zahlungen genannt, die Michele (und nur ihm!) für die Arbeiten in der Cappella Pellegrini zgedacht waren. Im Kataster oder Melderegister von Verona aus 1433 wird nur der Vater Michele aufgeführt, wohnhaft im Stadtteil San Marco. 1438 muss in der Angelegenheit erneut verhandelt werden, wieder werden beide Namen genannt, Wohnort ist diesmal der Stadtteil San Giovanni in Foro. Die verschiedenen Adressen könnten bedeuten, dass Michele sich nicht ununterbrochen in Verona aufgehalten hat, ein Zwischenaufenthalt in Venedig wäre möglich, darauf weist die Bezeichnung „*Maler aus Venedig*“, wie Michele im Schriftstück von 1436 genannt wird.³⁶³

Diese dokumentarischen Erwähnungen tragen also in keiner Weise dazu bei, die Rolle des Marsilio in der Werkstatt genauer zu umreißen. Geht man von einem ungefähren Geburtsjahr Michele um 1385 aus, so wäre er 1433 etwa 48 Jahre alt, demnach wäre ihm ein Sohn im Alter von etwa 16 Jahren bereits zuzutrauen, alt genug, um in einem Dokument von rechtlicher Bedeutung Erwähnung zu finden, sei es als Zeuge, Garant oder unmittelbar Beteiligter, aber noch zu jung oder nicht kompetent genug, um als Junior im väterlichen Betrieb gleichberechtigt aufzutreten. Michele war 1433 schon in Verona anwesend, wie inzwischen bekannt ist, war er dort noch mit anderen Werken beschäftigt, wie dem San Leonardo (Kat. 45). Möglicherweise war der Sohn damals noch zu jung, um bei dem Projekt in der Cappella Pellegrini mitzuarbeiten und erst drei Jahre später beteiligt. In jedem Fall ist seine Hand in den Tafeln der Kapelle stilistisch nicht herauszufiltern. Als „Neuling“ war er vielleicht mehr für die technischen Hilfsarbeiten zuständig, wie Schneiden und Brennen, gewisse Nacharbeiten, Bemalung und Vergoldung. Es fällt insgesamt schwer, der Person des Marsilio übermäßig große künstlerische Bedeutung zuzumessen, da kein einziges eigenständiges Werk – sei es in dokumentarischer, sei es in real erhaltener Form – mit seinem Namen in Verbindung gebracht werden kann.

Bezüglich der Aufträge in Ferrara und Modena 1440/41 fehlt sein Name gänzlich.

Etwas unklar und mysteriös ist die Rolle, die er in Reggio Emilia bezüglich eines Auftrags für ein „*Sepolcro*“ oder eine „*Pieta*“ innehatte, das relevante Dokument ist nicht im Original erhalten, sondern es wird von einem Dritten darüber berichtet, ein

³⁶³ Berardi 2000, S. 47.

Umstand, der per se schon viele Fehlerquellen in sich birgt.³⁶⁴ Beispielsweise kann Marsilio hier lediglich als „Agent“ oder als Vertreter der Werkstatt aufgetreten sein, um einen Vertragsabschluss zu tätigen, oder Vater und Sohn sind als Teil der Werkstatt mittlerweile gewissermaßen zu einer Person verschmolzen. Es wurde bereits die Vermutung geäußert, der Christus der Beweinungsgruppe in der Kirche San Giovanni Evangelista in Reggio Emilia (Kat. 24) sei mit dieser Erwähnung in Verbindung zu bringen.

Auch in Pesaro, wo die Zusammenarbeit mit dem Vater dokumentiert ist (Erwähnungen von 1448-1457), gibt es keine Spuren in der Form erhaltener Werke. Wenn man den relativ langen Zeitraum bedenkt und die Tatsache, wie zahlreich die erhaltenen Produkte des Schaffens andernorts sind, ist dieser Umstand befremdlich. Angesichts der wenig nachhaltig erscheinenden Karriere ist es naheliegend, Marsilio für ein eher mittelmäßiges Talent zu halten, mit Kenntnissen in verschiedenen Sparten der Kunst und des Kunsthandwerks. Im Jahr 1457 wird der Name Michele da Firenze das letzte Mal angeführt, aller Wahrscheinlichkeit nach war er zu diesem Zeitpunkt bereits über 70 Jahre alt, allerdings fehlt von Marsilio anschließend auch jede weitere Spur, welches auch nicht für eine überragende Künstlerpersönlichkeit spricht. Er scheint die Werkstatt des Vaters nicht weitergeführt zu haben. Vorstellbar wäre auch, dass beide mehr oder weniger gleichzeitig einer der vielen immer wiederkehrenden Seuchen zum Opfer fielen.

Daraus folgt meiner Ansicht nach, dass die künstlerische Hauptverantwortung in den Händen Micheles lag, sein „Sohn“ Marsilio Mitarbeiter in allen Bereichen war, ohne Spuren einer bemerkenswerten selbständigen Kreativität hinterlassen zu haben.

³⁶⁴ Berardi 2000, S. 49-50.

IV.5 Stilmerkmale

IV.5.a Traditionelle Anteile der Internationalen Gotik

Die erste dokumentarische Erwähnung Michele da Firenzes, die seine Anwesenheit in Florenz bezeugt, fällt ins erste Jahrzehnt des Quattrocento, in eine Epoche also, in der die Internationale Gotik in Europa in voller Entfaltung begriffen war, sich dort aber in der Kunstszene allmählich auch neue Wege bemerkbar machten.

Zweifelloos ist sein Schaffen von den Merkmalen des Internationalen Stils stark geprägt, dies manifestiert sich besonders augenfällig in der Art der Verteilung der Bildelemente in der Fläche bei szenischen Darstellungen und in der Dominanz der schönen Linie, die nahezu sein gesamtes Œuvre durchzieht. Bei seinen Figuren wird diese Prämisse vor allem in der Gestaltung der Draperie offensichtlich: die Faltenkonfigurationen bestehen aus willkürlich geformten weichen und teigigen Schlaufen, Schüsselfalten, Röhren und Wülsten, wobei ein hohes Maß an Variantenreichtum zur Anwendung kommt. Häufig finden sich parallel angeordnete Wiederholungen in der Fläche, wofür der Heilige Hieronymus von Varese (Kat. 30) ein überaus anschauliches Beispiel bietet, bei dem dieses Gestaltungsmittel geradezu exzessiv angewandt wurde. Bei der Madonna des Bargello (Kat.1) zeigt die nach unten fallende Stoffbahn, die über ihrem linken Arm liegt, ein sorgfältig arrangiertes Faltengebilde von sich verjüngenden Serpentinaen. Bei jener des „*Altare delle statue*“ (Kat. 21) wiederum bildet der Saum des hochgezogenen Umhangs rechts unten ein geradezu kalligrafisches, unregelmäßiges Linienmuster. Häufig sind auch Schüsselfalten oder V-förmige Konfigurationen zu beobachten, wie bei den durchhängenden Schlaufen zwischen den Knien der Sitzfiguren (Kat. 9, 19, 34, 35). Manchmal kommen kaskadenartig gestufte Zusammenballungen des Stoffs vor, zu sehen an der Schulter der Madonna des Doms von Ferrara (Kat. 18). Gut zu beobachten bei den schwebenden Engeln der Budapester Tafel (Kat. 40) oder den diversen Verkündigungseengeln (Kat. 13, 16, 19) ist ein Faltenkranz, der wiederholt unter der gegürteten Taille, vor allem bei Engelsdarstellungen, in Erscheinung tritt (Abb. 25-34).

Ein sehr typisches, auch bei Michele stark ausgeprägtes Merkmal des Internationalen Stils besteht in dem Bedürfnis, den Stoff der Gewandung rund um die einzelnen Figuren auf dem Boden auszubreiten, indem der in harmonische Windungen gelegte Saum ein

Muster geschwungener Linien zeichnet und auf diese Weise eine sanfte Überleitung zur Standfläche schafft. Das Bestreben, unter der Draperie Körperlichkeit spürbar zu machen, steht bei manchen Skulpturen Micheles ebenso im Hintergrund, wie jenes einer möglichst organischen Wiedergabe von Bewegungsabläufen. Beides ist vielmehr der Ausgewogenheit des Gesamtbildes, der weichen, schönen Linie untergeordnet. Bode spricht treffend von einer „[...] knochen- und gelenklose[n] Bildung der Körper [...]“³⁶⁵, wo die Anatomie Kanten und Ecken fordern würde, wird großzügig Draperie eingesetzt, um Übergänge zu mildern und zu überspielen. Vor allem bei seinen Madonnen ist dies nachvollziehbar, in der Rundung der Arme und den Händen, bei denen die Krümmung der Finger gleichsam dem Impuls einer auslaufenden Bewegung gehorcht.

Weitere Eigenheiten der Internationalen Gotik treten naturgemäß in den Bildtafeln der Cappella Pellegrini (Kat. 11) am deutlichsten hervor, insbesondere bei der Darstellung von Räumlichkeit. Das Prinzip der hochgeklappten Bildfläche, welches Tiefe mit Höhe gleichsetzt und die Objekte, je weiter hinten, desto höher verortet, ist in der Tafel der Anbetung der Könige (siehe Abb. 16) am augenfälligsten, wobei hier die Nähe zur gemalten Version Gentile da Fabrianos (siehe Abb. 24) betont werden muss, als Maler ein Vertreter des Internationalen Stils *par excellence*. Die Landschaft wird bis zum oberen Bildrand „aufgetürmt“, im Bestreben, die Fläche zu füllen „schweben“ ihre Bestandteile meist in Form von Abbrüchen, die für die vielfältigen Formationen der Natur stehen, förmlich im Raum. Diese Art der Gestaltung betrifft alle Szenen, die sich im Freien abspielen.

Speziell für Michele da Firenze ist noch die Freude am narrativen Detail anzumerken, die in ihrem Reichtum und ihrer Genauigkeit sowohl ein ausgeprägtes Streben nach getreuer Wiedergabe biblischer und apokrypher Vorgaben verdeutlicht, als auch ein zusätzliches Charakteristikum des Internationalen Stils.

Neben der für Michele bezeichnenden Wiederverwendung von nahezu identen Gesichts- und Figurentypen, die in unterschiedlichen Formaten auftreten, kann insbesondere seinen Madonnen eine gewisse Idealisierung nicht abgesprochen werden, jenes ausgesuchte, gekünstelte, höfische Erscheinungsbild, wie es die

³⁶⁵ Bode 1905, S. 62.

Madonnen nördlich der Alpen zeitgleich aufweisen, ist ihnen fremd.³⁶⁶ Trotz der wahrnehmbaren Einflüsse des „weichen Stils“ sind sie nicht Teil einer „[...] pretiösen Unwirklichkeit [...]“³⁶⁷ geworden, sondern irdischer geblieben, realer und erreichbarer für die religiöse Verehrung einer bürgerlichen Klientel. Diese Eigenschaften sind größtenteils auf die neuzeitlichen Impulse zurückzuführen, die das Bestreben der naturgetreuen Wiedergabe erkennen lassen, welches in der Werkstatt Ghibertis, in der die Künstlerelite von Florenz arbeitete, bereits vorhanden war.

IV.5.b Prägung durch die Mitarbeit in der Werkstatt Ghibertis

Michele da Firenze gehörte zu den Künstlern, die ausgewählt wurden, an der Durchführung der ersten Baptisteriums-Türe mitzuarbeiten. Dies geht aus dem Vertrag vom 23. November 1403 hervor.³⁶⁸ Über die Gründe dieser Wahl wurde bereits spekuliert (vgl. Kapitel IV.1), dass Michele sich mit einem speziellen Können in die Werkstatt einbrachte, ist anzunehmen. Um die „*ghibertianischen*“ Anteile in der plastischen Gestaltung Micheles herauszufiltern, müssen diese zunächst näher definiert werden. Schon an Ghibertis Wettbewerbsrelief sind sie erfahrbar, im Laufe der fortschreitenden Arbeit an seiner ersten Bronzetüre des Baptisteriums ist eine Entwicklung festzumachen, die sich später am deutlichsten an den beiden Reliefs des Taufbrunnens in Siena (1417-1427) zeigt und in der „Paradiestüre“ zur vollen Entfaltung kommt, wobei auch in Bezug auf Ghiberti der gegenseitige Einfluss der Künstler untereinander, insbesondere von Seiten Donatellos, von entscheidender Bedeutung ist. Für Michele ist vor allem die erste Phase der Ausführung von Relevanz, weiterhin jene Jahre bis etwa 1420, die er in Florenz verbracht hat, wo er das Kunstgeschehen der Zeit hautnah miterlebte.

Ghibertis „Opferung des Isaak“ (Abb. 35) demonstriert die Eigenheiten des Internationalen Stils unter anderem im harmonischen Aneinanderfügen der Elemente, in der Felsformation, die gleichermaßen Höhe wie Tiefe vermitteln soll und in der artifiziellen Gestaltung der Draperie (besonders augenfällig beispielsweise im Detail

³⁶⁶ Einzig bei der Madonna des Altares von Raccano (Kat. 14) ist das nördliche Vorbild der „Schönen Madonna“ mit jener geschwungene Linie in der Gestalt Marias andeutungsweise wiederzuerkennen.
Anm. der Verfasserin.

³⁶⁷ Schulte-Nordholt 1962, S. 27.

³⁶⁸ Krautheimer 1956, S. 369.

des flatternden Gewandes Abrahams, das die Form des Felsens wiederholt). Die gesteigerte Dramatik, die das zweite erhaltene Wettbewerbsrelief auszeichnet – Brunelleschis Werk gleichen Themas – wird hier zugunsten des harmonischen Ganzen hintangestellt. Gleichzeitig machen sich jedoch sowohl die Auseinandersetzung mit der Antike bemerkbar, vor allem in der Gestalt des Isaak, der in vollendeter Form einem antiken Torso nachempfunden ist,³⁶⁹ als auch kompositorische Kunstgriffe, die auf einen neuen Gestaltungswillen hinweisen, dem die Beengtheit des Rahmens bereits sichtlich widerstrebt. In diesem Zusammenhang bemerkenswert ist der Engel, der aus der Tiefe des Bildgrundes auftaucht, oder die beiden Diener, von denen der vordere als Rückenfigur dargestellt ist. Diese, durch den aufgebauten Felsen vom übrigen Geschehen abgeschottet, sind ins Gespräch vertieft, wobei der Raum durch ihre Platzierung *vor* und *hinter* dem Esel optimal gefüllt und nach hinten ausgedehnt wird. Im Zuge des Arbeitsfortschritts hat Ghiberti die Dimensionen des Reliefs nicht nur im Hintergrund durch perspektivische und atmosphärische Tiefe erweitert, sondern auch den Vordergrund durch das plastische Heraustreten der Figuren. Die Wertschätzung der Antike, in seinen „*Commentarii*“ mehrfach schriftlich dokumentiert,³⁷⁰ von Vasari bekräftigt, der von „[...] viele[n] Altertümer[n] [...]“ berichtet, die Ghiberti seinen Erben hinterließ,³⁷¹ findet in der zunehmenden Rezeption antiker Motive ihren Niederschlag. Darüber hinaus bleiben seine Werke, den Idealen der Internationalen Gotik gemäß, durchdrungen von einer subtil-lyrischen, gefühlvollen Ästhetik mit einem Hang zur Illusion einer arkadischen Welt.³⁷²

Abgesehen von den motivischen Anleihen hat Michele da Firenze die Charakteristika der Kunst und des Stils Ghibertis weitgehend übernommen, die einzelnen Spezifika jedoch in einem ihm eigenen Mischungsverhältnis angewandt. In den Werken Micheles findet man vor allem in den Madonnen den „ghibertianischen“ Idealtypus wieder, die Vorliebe für Formschönheit, Linienbetonung und den empfindsamen, sensitiven Gefühlsausdruck. Auf die organische, naturgetreue Ausbildung der Figuren wird bei Michele hingegen zunächst weniger Wert gelegt, in dieser Hinsicht bleiben diese vielfach in einer marionettenhaften, statuarischen, bisweilen stereotypen Wiederholung Protagonisten einer religiösen Parallelwelt, wenngleich Elemente der

³⁶⁹ Schlosser 1941, S. 94-95, S. 142-143.

³⁷⁰ Ghiberti zit. nach Schlosser 1920, S. 50-52, S. 86-88.

³⁷¹ Vasari 1993, S. 174.

³⁷² Müller 1962, S. 303.

neuen Kunstrichtung der Renaissance subtil eingeflochten werden, dem Verständnis eines Publikums angepasst, dem – wie es scheint – diese nur in kleinen Schritten nähergebracht werden konnten. Dazu gehören Architekturelemente wie die Nische mit Konche oder kannelierte Pilaster, die etwa ab dem zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts in den Andachtsaltären vorkommen und bestimmte Anzeichen von Körperlichkeit und Präsenz der Figuren, die trotz großzügig eingesetzter Draperie in Erscheinung treten – der Kontrapost ebenso wie die ausgewogene Gewichtsverteilung auf beide Beine bei aufrechter Haltung, Körperteile, die sich durch das Gewand drücken, fallweise – und häufig auch nur partiell – die Modellierung anatomischer Details.

Die Eroberung des Raumes betreffend geht Michele da Firenze nie so weit wie Ghiberti, seine Räumlichkeit erschöpft sich in der Fläche, in den Bildern der Cappella Pellegrini zeigt sich die ausgesprochen dekorative Funktion der Architektur vor allem in den Szenen, die in Innenräumen stattfinden, etwa dem „Letzten Abendmahl“ (siehe Abb. 170), der „Fußwaschung“ (siehe Abb. 171) oder der „Dornenkrönung“ (siehe Abb. 177), die von einer Art Phantasie-Architektur hinterlegt sind. Szenen, die im Freien spielen, sind gänzlich beherrscht von den bereits beschriebenen Gesetzen der Internationalen Gotik.

Mindestens ebenbürtig sind einander die Darstellungen beider Künstler die Intensität von Gefühlsäußerungen betreffend, der innigen Zuwendung von Mutter und Kind bei den Madonnenbildnissen, dem Ausdruck von Trauer, Leiden und Schmerz in Verbindung mit der Passion. Diesbezüglich übertrifft Michele da Firenze seinen Lehrmeister sogar an Expressivität, indem er die Gesetze der Schönheit zugunsten der Wiedergabe von Affekt, Emotion und erlittener Qual außer Acht lässt. Man beachte die Magdalena der Beweinungsgruppe von Modena (Kat. 22) oder die der Kreuzigung von Arezzo (Kat. 8), wie auch die berührenden Christusdarstellungen, die das Mitleiden in hohem Maße herausfordern (Kat. 22, 24, 27).

Hinsichtlich der Wiederverwendung von Motiven bieten die Tafeln der Cappella Pellegrini einige Beispiele von Anleihen aus Ghibertis Schaffen. Von der Gesamtkonzeption sehr ähnlich, zeigen die Geißelungsszenen der beiden Künstler besonders anschaulich die Unterschiede in der Umsetzung (Abb. 36, 37). Aufbau, Komposition und Detailgestaltung zeugen von differierenden Auffassungen der künstlerischen Wiedergabe, bei denen die Frömmigkeitsvorstellungen der

potentiellen Klientel mit Sicherheit eine maßgebliche Rolle spielten. Michele bedient sich insgesamt einer traditionellen, spätgotischen Bildsprache, die Figuren folgen in ihrer Aufstellung symmetrischen und rhythmischen Vorgaben, wodurch jene Spannung verlorengelassen, die Ghiberti durch das Vakuum zwischen den Schergen und Christus erzeugt. Nach wie vor ist die „schöne Linie“ bei Michele ein dominantes Gestaltungsmittel, gut zu erkennen beispielsweise am Detail der dekorativ geschwungenen Geißeln. Während Ghibertis Figuren schon sehr viel von antiker Körperauffassung erkennen lassen, sind diese bei Michele noch in vorwiegend gotischer Art wiedergegeben, gelängt, tailliert und unorganisch in der Bewegung. Die Architektur dient mehr der dekorativen Rahmung des Geschehens und damit als Mittel, dessen Bedeutung hervorzuheben, weniger der Darstellung von realem Raum, in dem sich dieses abspielt. Bei Ghiberti agieren die Protagonisten auf einer Bühne *vor* einem Raum mit dezent angedeuteter Tiefe, den vorgeschriebenen Vierpassrahmen nutzt er geschickt als Gestaltungsmittel. Die ihm zugeschriebene Zeichnung von der bereits die Rede war (vgl. Kapitel IV.3.b), die in der Albertina in Wien aufbewahrt und von der Forschung mit dem Geißelungsrelief in Verbindung gebracht wird, könnte die Funktion eines Verbindungsglieds zwischen den beiden Werken ausgeübt haben (Abb. 38).³⁷³ Ebenso ähnlich in Komposition und Aufbau sind auch die beiden Szenen der Taufe Christi, also jene von Michele da Firenze in der Cappella Pellegrini (Abb. 39) und jene, die Ghiberti für den Taufbrunnen im Baptisterium des Sieneser Doms angefertigt hat (Abb. 40). Abgesehen von der Tatsache, dass gegenüber der Bronzetafel der ersten Baptisteriums-Türe gleichen Themas (Abb. 41) der Vierpassrahmen wegfällt, hat sich Ghibertis eklatanter Stilwandel am Taufbrunnen von Siena (1417-1427) in der Taufszene manifestiert, indem mit dem „*rilievo schiacciato*“ jene diffizile Abstufung der Modellierung in Erscheinung tritt, die in der „Paradiestüre“ ihre Vollendung findet. Durch die reichhaltige, malerische Gestaltung des Hintergrundes wird eine sphärische Tiefe geschaffen, aus der eine Engelsschar auftaucht. Es entsteht eine Raumillusion, die eine Trennung von himmlischem und irdischem Bereich klar erkennbar werden lässt. Die Unterschiede in der Umsetzung kommen bei Michele da Firenze, der in der Cappella Pellegrini ebenfalls an keinen einengenden Rahmen gebunden war, erneut im Raumverständnis und der szenischen Bildregie zum Tragen: die Bildelemente werden

³⁷³ Birke 1991, S. 20; 1997, S. 2386.

ganz in der Art der Internationalen Gotik in der Fläche angeordnet, Raumtiefe wird mit Höhe gleichgesetzt. Das zentrale Geschehen, der Akt der Taufe, spielt sich in einem Bereich ab, der sich in der Mitte auftut und an dessen höchstem Punkt Gottvater in einer Mandorla erscheint, unter ihm die Taube des Heiligen Geistes. Die Szene wird seitlich von (irdischen) Landschaftselementen gerahmt, die ebenso die volle Höhe des Bildes einnehmen, wie das Hauptgeschehen in der Mitte. Die Tatsache, dass die ikonografischen Parallelen zu Ghibertis Relief der Taufszene von Siena gegenüber der des Nordportals in Micheles Ausführung eindeutig überwiegen, beweist, dass das Interesse an den Ereignissen im Kunstleben auch nach dem Ausscheiden aus dessen Werkstatt nach wie vor bestanden hat und Anregungen, mit eigenem stilistischen Vokabular anreichert oder mit diesem in die individuelle Formensprache übersetzt, übernommen wurden.

Zitate „*ghibertianischer*“ Erfindungen ikonografischer Art sind auch unter den Frühwerken Micheles zu finden. Da sind zunächst die Engel mit den hochgestellten Flügeln zu nennen, die in zwei seiner Madonnenandachtsaltären (Kat. 32, 36) vorkommen (Abb. 42-44), denen man die Abhängigkeit von Ghibertis Jakobusreliquiar (Abb. 45) keinesfalls absprechen kann. Ebenso verhält es sich mit den Engelsbeziehungsweise Kinderköpfen, die aus der Bildfläche herausragen (Kat. 31, 36, 43, 51), ein Motiv, das in beiden Baptisteriums-Türen Ghibertis (Abb. 46, 47) vorkommt und in Micheles Altar von Raccano (Kat. 14; Abb. 48, 49) noch einmal wörtlich zitiert wird. Signifikant bezüglich Haltung und Draperie ist auch die Verwandtschaft von Micheles Jungfrau der Verkündigung des *Seminario Arcivescovile* in Ferrara (Kat. 19; Abb. 50) mit der Maria in Ghibertis Anbetung der Könige (Abb. 51) seiner ersten Baptisteriums-Türe. Ein Verkündigungsrelief, das sich in Verona im Chiostro des ehemaligen Klosters San Girolamo befindet, scheint auf ein ähnliches Vorbild zurückzuführen zu sein (Abb. 52).³⁷⁴

Die Werkstatt Ghibertis war nicht nur Quelle der gegenseitigen Inspirationen der Künstler, sondern auch für Erfahrungen in künstlerischen Techniken und rein handwerklichen Fertigkeiten. Zunächst geht aus den bekannten Umständen rund um

³⁷⁴ Das ehemalige Kloster beherbergt heute das *Museo Archeologico* von Verona und befindet sich auf dem Gelände oberhalb des Teatro Romano. Das Relief scheint unbekannter Herkunft zu sein und wurde im Zuge eines Museumsbesuchs zufällig von mir entdeckt und mit den vorliegenden Werken in Beziehung gebracht. Eine genauere Recherche, die interessante Ergebnisse liefern könnte, steht noch aus. Anm. der Verfasserin.

den Wettbewerb für die Bronzen der zukünftigen Baptisteriums-Türe hervor, dass Lorenzos Begabung zumindest von Bartolo di Michele, seinem Stiefvater und Lehrmeister,³⁷⁵ seinerseits Goldschmied und angesehenes Mitglied der „*Arte della Seta*“, bereits erkannt worden war, denn sonst hätte er dem „Ziehsohn“ nicht die Nachricht zukommen lassen, nach Florenz zurückzukehren, um sich an der Ausschreibung zu beteiligen. Lorenzo befand sich nämlich in Rimini, beziehungsweise Pesaro, wo er im Auftrag von Pandolfo Malatesta mit Malarbeiten beschäftigt war.³⁷⁶ Diese Information gibt darüber Aufschluss, dass er auch dieses Metier beherrschte. „*Währenddessen unterließ es Lorenzo nicht, sich im Zeichnen, Wachsbossieren, in der Stukkatur und ähnlichen Arbeiten zu üben [...]*“³⁷⁷ merkt Vasari an, um zu unterstreichen, dass jener (Lorenzo) auf die bevorstehende Aufgabe bestens vorbereitet war. Auch wenn zwischen den Techniken der Goldschmiede und des Bronzegusses eine enge Verwandtschaft besteht und Ghiberti diesbezüglich offenbar bereits über einschlägige Kenntnisse verfügte, muss davon ausgegangen werden, dass der Lösungsfindung für das ideale Prozedere der Durchführung etliche Experimente vorausgegangen waren, in die auch die ausgewählten Mitarbeiter involviert waren.³⁷⁸ Ghiberti selbst gibt in seinen „*Commentarii*“ keinerlei Auskünfte über technische Details; wie es scheint, war ihm daran gelegen, die künstlerischen Aussagen hervorzuheben und demgegenüber die handwerklichen Aspekte bewusst außer Acht zu lassen.³⁷⁹ Tatsache ist, dass schon Andrea Pisano bei der Ausführung des Südportals (1329-1336) auf die Fertigkeiten venezianischer Glockengießer hatte zurückgreifen müssen, da in Florenz keine Tradition auf dem Gebiet der Verarbeitung von Bronze zur

³⁷⁵ Vasari, Übers. Fein 1993, S. 150. Vasari berichtet in der ihm eigenen, sehr launigen, mit Ausschmückungen versehenen Weise über die umfassende Schulung, die Lorenzo bei seinem Stiefvater erhalten hatte. Obwohl dokumentarisch nicht belegt, kann davon ausgegangen werden, dass dies den Tatsachen entsprach. Anm. der Verfasserin.

³⁷⁶ Vasari, Übersetzung Fein 1993, S. 151-152. Ghiberti berichtet hingegen in seinen „*Commentarii*“ von Freunden, die ihn nach Florenz zurückriefen. Vgl. dazu: Galli 1998, S. 88.

³⁷⁷ Vasari, Übers. Fein 1993, S. 151.

³⁷⁸ Vgl. dazu: Euler-Künsemüller 1980, S. 97. Es gibt Hinweise darauf, dass Ghiberti (laut Einkaufslisten) die Bronze zumindest nicht immer als Fertigprodukt beziehen konnte, sondern gezwungen war, die geeignete Legierung selbst herzustellen. Um das gewünschte Resultat zu erzielen, ist diese von entscheidender Bedeutung, insbesondere, wenn im Relief sehr diffizile Formen enthalten sind. In diesem Fall muss der Legierung durch Zinn- und Zinkzugabe eine so hohe Fluidität verliehen werden, dass auch kleinste Hohlräume beim Gießen gefüllt werden. Vgl. dazu: Euler-Künsemüller 1980, S. 105-106.

Aus Gründen, die nicht bekannt sind, musste beispielsweise der Guss des Rahmens des einen Türflügels, der in einem Stück erfolgte, wiederholt werden. Möglicherweise waren Menge oder Zusammensetzung der Legierung nicht optimal. Euler-Künsemüller 1980, S. 99.

³⁷⁹ Euler-Künsemüller 1980, S. 96.

Verfügung stand, auf die man bauen hätte können.³⁸⁰ Es wundert also nicht, dass das Augenmerk der Calimala bei der Ausschreibung und der Beurteilung nicht nur auf der künstlerischen, sondern auch auf der technischen Bewältigung der Aufgabe lag, zumal beides in einer Hand bleiben sollte.³⁸¹ Die Goldschmiedekunst dürfte per se dafür prädestiniert gewesen sein, die geforderten Voraussetzungen zu erfüllen und in idealer Weise zu vereinen.³⁸²

Einige Informationen über das Herstellungsverfahren, das Ghiberti anwendete, liefern erhaltene Dokumente, sowie Vasari, dessen Angaben auch aus heutiger Sicht durchaus glaubwürdig erscheinen. Demnach baute Ghiberti selbst einen geeigneten (das heißt, ausreichend großen) Brennofen und arbeitete, wie die großen Mengen an Verbrauch von Wachs – laut Rechnungen – nahelegen, mit dem Wachsausschmelzverfahren.³⁸³ Abgesehen von der Bildhauerskizze, dem Bozzetto, der möglicherweise in Wachs, wahrscheinlich jedoch meist in Ton angefertigt worden ist, kommt letzteres im Laufe der Arbeitsprozesse, die jenes Verfahren miteinschließt, mehrfach zum Einsatz, zunächst schon bei der Herstellung einer *Negativ-Form* des Originalmodells. Diese wird mit einer Wachsschicht, die der gewünschten Stärke des Metalls beim Endprodukt entsprechen muss, ausgekleidet. Die Herstellung des *Formkerns* erfolgt durch das Auffüllen der Negativ-Form samt Wachsschicht, wofür feinsten Lehm heranzuziehen ist, dem verschiedene (brennbare) Zusätze beigegeben wurden, die die Ausdehnung des Materials während des Trocknungs- beziehungsweise Brennvorgangs garantieren.³⁸⁴ Rundplastische, figurale Formen wurden – je nach Volumen – entweder über einem *Formkern* oder vollständig in Wachs modelliert und anschließend mit einem *Formmantel* umhüllt. Sowohl für den Kern als auch für den Mantel kam Lehm zum Einsatz, dessen Vorteile in seiner Formbarkeit und der Erhöhung der Geschmeidigkeit durch Wasserzugabe bestehen. Das Aushärten an der Luft und die Brennbarkeit, durch die ein hoher Härtegrad und Hitzebeständigkeit erreicht werden, sind weitere optimale Eigenschaften. Der hier nur kurz beschriebene, vielseitige Einsatz von Tonerde beim Herstellungsprozess der Bronzereliefs lässt die Mitarbeit einer Fachkraft mit Wissen auf dem Gebiet der Beschaffenheit und der Verarbeitung

³⁸⁰ Wundram 1980, S. 43.

³⁸¹ Euler-Künsemüller 1980, S. 96.

³⁸² Ebenda, S. 111.

³⁸³ Ebenda, S. 97.

³⁸⁴ Ebenda, S. 98-99.

dieses Rohmaterials durchaus sinnvoll erscheinen. Die naheliegende Annahme, dass der Beitrag Michele da Firenzes in dieser Fertigkeit bestand, resultiert aus dem Umstand, dass von ihm fast ausschließlich Werke in Terrakotta erhalten sind.

Nach dem Guss waren zeitaufwändige Nachbearbeitungen an den Reliefs auszuführen, um sie mit den Details und Feinheiten zu versehen, die letztlich die Handschrift Ghibertis ausmachten und die von den Auftraggebern erwartet und gefordert wurden. Angesichts der stilistischen Homogenität seiner ersten Türe stellt sich die Frage, inwieweit andere Werkstattmitglieder sich überhaupt daran beteiligen durften.³⁸⁵ Bei der Mannigfaltigkeit und dem Aufwand an anfallenden Arbeiten wird jedoch trotzdem der Bedarf an Hilfskräften erklärbar, ebenso wie das kreative Potential, das sich im lebhaften Austausch der Künstler untereinander in jeder Hinsicht noch gesteigert haben muss. Die Verbreitung und Weitergabe neuer Ideen, Errungenschaften und deren Umsetzungen scheint über ein eigenes Netzwerk der Kommunikation, dessen Kanäle heute nicht mehr lückenlos nachvollziehbar sind, bestens funktioniert zu haben. Hinzu kommt, dass in der Werkstatt Ghibertis während der Ausführung der Reliefs noch andere Aufträge zu erfüllen waren, unter anderem auch Goldschmiedearbeiten,³⁸⁶ die den Beteiligten die Gelegenheit boten, sich auch in dieser Technik Kenntnisse anzueignen.

In der Vita Michele da Firenzes gibt es kaum einen künstlerischen Beruf, mit dem dieser in den Dokumenten *nicht* benannt wurde: Maler, Goldschmied, Steinmetz, Bildhauer, Bildschnitzer. Nach wie vor ist nicht verifizierbar, ob er als Lehrling oder mit einer erlernten Fertigkeit in die Werkstatt Ghibertis eintrat, mit Sicherheit hat er diese vor der Unterzeichnung des zweiten Vertrags von 1407 mit fundiertem, universellem Wissen und Können ausgestattet, wieder verlassen, sodass er der Ausübung all dieser Berufe gerecht werden konnte.

³⁸⁵ Galli 1998, S. 89. Ghiberti war vertraglich dazu verpflichtet, den Großteil der Arbeiten eigenhändig auszuführen. Anm. der Verfasserin.

³⁸⁶ Galli 1998, S. 91-92.

IV.5.c Eklektische Elemente: künstlerischer Austausch, lokale, nördliche und neuzeitliche Einflüsse

Weitere Faktoren, die die Kunst Michele da Firenzes auszeichnen, sind die Assimilation lokaler Stileigentümlichkeiten und die selektive Integration einzelner Motive, die auf Anregungen aus Werken anderer Künstler zurückgehen.

Schwer zu beantworten ist die bereits mehrfach in den Raum gestellte Frage, inwieweit Micheles Modifikation von Ghibertis Bildsprache, das Beharren auf traditionelle Werte, auf ein „Nicht-Können“ oder ein „Nicht-Wollen“ zurückzuführen ist. Die vorliegende Arbeit stützt sich auf die Theorie, dass die an ihn gestellten Anforderungen weitgehend ohne intensivere Auseinandersetzung mit den innovativen Umwälzungen und Anschauungen der beginnenden Renaissance möglich waren. Das änderte sich mit dem Auftrag von Polirone (Kat. 26), als besondere, nicht näher bekannte Umstände bei der Ausführung des Gekreuzigten dies erforderten, mit dem Resultat, dass diese Skulptur (von der noch die Rede sein wird, vgl. Kapitel IV.6.e) mit Fug und Recht als Werk der neuen Epoche bezeichnet werden kann.

Besonders ausgeprägt sind die venezianisch-byzantinischen Formen im Rahmen- und Dekorationsschema der Cappella Pellegrini (1433-1438) in Santa Anastasia in Verona. Dabei spielt einerseits die Tatsache eine Rolle, dass das architektonische Stadtbild durch die Machtübernahme der Venezianer (1405) entsprechend geprägt war, andererseits ist in der Forschung mehrfach die Vermutung geäußert worden, dass ein Aufenthalt Micheles in Venedig anzunehmen sei.³⁸⁷ Elemente, die auf diese Eindrücke hinweisen, sind auch in den Madonnenandachtsaltären Micheles zu finden. Stilistisch, zeitlich und geographisch passt die „*Madonna dell'Umilta*“ (Kat. 17) in Zevio besonders gut in diese Phase. Auch in der Bemalung, die bedauerlicherweise nur bei einigen wenigen Werken erhalten ist, wird auf den venezianischen Einfluss hingewiesen.³⁸⁸

Dokumentarisch nicht untermauert ist ein Aufenthalt im Norden, der insbesondere die lombardischen Einflüsse oder gar jene, die von jenseits der Alpen kommen, schlüssig erklären würde. Eine Verbindung zu Castiglione Olona wurde bereits 1950 von

³⁸⁷ In einem Dokument aus dem Jahr 1436, das sich auf den Aufenthalt in Verona bezieht, wird Michele da Firenze „[...] pittore di Venezia [...]“ genannt. Vgl. dazu: Berardi 2000, S. 47.

Mariacher 1950, S. 70-71. Der Autor hält eine Beteiligung Michele da Firenzes am Monument des Beato Pacifico in Santa Maria dei Frari in Venedig aus stilistischen Gründen für wahrscheinlich. Anm. der Verfasserin.

³⁸⁸ Mariacher 1950, S. 69-72; Galli 1982, S. 94.

Mariacher hergestellt, indem er die vier Kirchenväter in der „*Chiesa di Villa*“ Michele da Firenze zuschrieb,³⁸⁹ eine 1953 von Fiocco bekräftigte Aussage.³⁹⁰ Es herrschte zu diesem Zeitpunkt in der Forschung allerdings die Tendenz, Terrakotten der Epoche generell Michele oder seinem Umkreis zuzuordnen. Die jüngere Forschung zählt den gesamten Terrakotta-Werkkomplex (und weitere Skulpturen aus anderem Material) in Castiglione Olona neben einem „*Maestro di Gornate*“ vor allem den „*Maestri Caronesi*“ zu,³⁹¹ trotz der erheblichen stilistischen Divergenzen ist ein Austausch an Erfahrungen jedoch nicht auszuschließen.³⁹² Zum einen wurde die toskanische Kunst mit Masolino, der um 1435 im Auftrag von Kardinal Branda Castiglione in dessen Heimatort berufen worden war,³⁹³ in den Norden „exportiert“, zum anderen verdient das unvermittelte und bemerkenswert reichliche Auftreten von Terrakotta-Plastiken an eben diesem Ort Aufmerksamkeit. Bei den Skulpturen der „*Maestri Caronesi*“ finden sich Motive, Dekorationselemente und Altäre mit ähnlicher Struktur wie jene von Michele da Firenze,³⁹⁴ der sich zu dieser Zeit in Verona aufhielt, in der Ausführung machen sich jedoch von seiner Kunst deutlich abweichende stilistische Eigenheiten bemerkbar. Auch in diesem Fall ist ein Transfer von künstlerischen Impulsen weder dokumentarisch belegt, noch exakt nachvollziehbar. Da die „*Maestri Caronesi*“ ihre Tätigkeit bis Venedig ausdehnten, kann auch dort eine Begegnung stattgefunden haben.³⁹⁵

Signifikante Parallelen in der Komposition weist die Szene der Fußwaschung (Abb. 53) in der Cappella Pellegrini mit der frühchristlichen Darstellung (etwa 390 n. Chr.) auf der Vorderfront des Mailänder Stadttorsarkophags auf (Abb. 54), der sich in der Kirche Sant' Ambrogio befindet. Darauf ist – in erhöhter Position – der lehrende Christus wiedergegeben, rechts und links sitzen je sechs Apostel, die ihm zuhören.³⁹⁶ Im

³⁸⁹ Mariacher 1950, S. 70.

³⁹⁰ Fiocco 1953, S. 148, Anm. 7.

³⁹¹ Galli 2009, S. 61-62.

³⁹² Tatsächlich entsprechen weder Figuren- noch Gesichtstypus der Kirchenväter der „*Chiesa di Villa*“, die von einer asketischen Strenge sind, denen Michele da Firenzes. Die Figuren sind überlebensgroß, gelängt, die Physiognomie ausgeprägter, die Augen sind groß, der Blick stechend. Die Draperie ist sparsamer, linearer und frei von Micheles teigiger Gestaltung. Anm. der Verfasserin.

³⁹³ Borsi 2003, S. 41-47.

³⁹⁴ Insbesondere befinden sich in der Chiesa Collegata in Castiglione Olona je ein als Tryptychon ausgeführter Altar rechts und links in den Seitenkapellen, die dieses Phänomen sehr deutlich vor Augen führen. Vgl. dazu Galli 2009, S. 56-57. Abb. S. 58.

³⁹⁵ Galli 2009, S. 67. Beispielsweise wird der „*Altare dei Mascoli*“ in San Marco, Venedig, den „*Maestri Caronesi*“ zugeschrieben. Galli 2009, Abb. 44, S. 70.

³⁹⁶ Uthemann 2005, S. 346-347. Diese Ähnlichkeit wurde von mir im Zuge meiner Diplomarbeit festgestellt. Augustin 2008, S. 40.

Hinblick auf die Cappella Pellgrini, die ursprünglich den Aposteln gewidmet war, worauf das Programm der Ausstattung, insbesondere das des Altares, Bezug nehmen sollte, erscheint es nicht abwegig, sich eine Berührung Michele da Firenzes mit diesem Kunstwerk, sei es über eine Zeichnung, sei es durch einen Lokalausweis, vorzustellen.

Ein zusätzliches Indiz für die Diffusion der Stile ist die Verwendung von Motiven aus dem „Skizzenbuch der Uffizien“, einer Sammlung von Blättern, deren Ursprung sowohl südlich als auch nördlich der Alpen zu suchen ist.³⁹⁷ Es ist davon auszugehen, dass Musterbücher, beziehungsweise – ab 1400 in zunehmendem Maße – Skizzenbücher, die am überregionalen, regen Austausch von Bildmotiven einen maßgeblichen Anteil hatten, ständig im Umlauf waren und von Hand zu Hand gereicht wurden. Dabei kamen Blätter hinzu, andere gingen verloren, während die Verwendung der Inhalte einer individuellen Modifikation unterlag. Es finden sich mehrere Details in den Bildern der Cappella Pellegrini, die anscheinend aus diesem oder einem ähnlichen Zusammenhang entnommen worden sind. Dazu gehört ein Hirte, der in der Szene der Geburt rechts neben dem Stallgebäude, in die Landschaft gebettet, auf einer Schalmel oder Flöte bläst (Abb. 55-57),³⁹⁸ sowie ein Erzengel Michael, der auf seinem Widersacher, dem Teufel steht und ihn mit seinem Schwert in Schach hält, eine außergewöhnliche Darstellung, die zunächst in Frankreich auftrat. Neben dem Typus des jugendlichen, gerüsteten Erzengels stimmt in den beiden Wiedergaben vor allem die ungewöhnliche Erscheinung des diabolischen Wesens zu seinen Füßen überein (Abb. 58-61).³⁹⁹

Schließlich bietet ein schlafender Soldat, der aus einem dicht mit Skizzen gefüllten Blatt stammt, dessen Herkunft auf die flämisch-englische Kunst zurückzuführen ist, in seiner ausgesuchten Haltung Ähnlichkeit zu dem der Auferstehungsszene Michele da Firenzes

³⁹⁷ Jenni 1976, Band 2, S. 9.

³⁹⁸ Jenni 1976, Band 1, Tafel 26. (Inv. 2268 F verso). Der Flötenspieler ist knapp über der Bildmitte am linken Rand zu sehen und wurde in der Geburts-Tafel der Cappella Pellegrini spiegelverkehrt eingesetzt. Draperie und Landschaft entsprechen dem Internationalen Stil und werden von Michele da Firenze in gleicher Weise verwendet.

Jenni 1976, Band 2, S. 16-17. Die Figur ist ikonografisch sowohl in einer „Verkündigung an die Hirten“ als auch einer „Anbetung der Hirten“ verwertbar.

³⁹⁹ Jenni 1976, Band 1, Tafel 5. (Inv. 2270 F recto).

Jenni 1976, Band 2, S. 18-19. Der Erzengel Michael in Rüstung, manchmal im Kampf gegen den Teufel, wird erst um 1400 gebräuchlich (vor allem in den Niederlanden). Auf dem Skizzenblatt sind Gesichter auf sein Fell gezeichnet, eine ikonographische Erfindung, die ihren Ursprung in England und den Niederlanden hat. Die Wiedergabe des Teufels in der Cappella Pellegrini ist spiegelverkehrt. Die Gesichter, die im Relief fehlen, wurden vielleicht in der Bemalung ergänzt.

in der Cappella Pellegrini (Abb. 62-64).⁴⁰⁰ In der Gegenüberstellung mit der gleichnamigen Szene Nanni di Bartolos am Grabmal des Niccolò Brenzoni in der Kirche San Fermo, ausgeführt in den Jahren 1424-1426, werden in der gesamten Darstellung Gemeinsamkeiten offenbar, insbesondere aber mit dem schlafenden Soldaten in der linken unteren Ecke (Abb. 65).⁴⁰¹ Nanni di Bartolo, auch „Il Rosso“ genannt, hat bis 1424 in Florenz für die Dombauhütte gearbeitet, war also gleichzeitig mit Michele da Firenze dort tätig. Mehrfach wird in der Forschung eine stilistische Nähe der beiden zueinander konstatiert. Vor der Identifizierung Michele da Firenzes als Autor der Reliefs der Cappella Pellgrini schrieb Georg Biermann diese sogar Nanni di Bartolo zu,⁴⁰² während Venturi die viel höhere Qualität seiner Werke betont.⁴⁰³ In der Annahme, die beiden halbfigurigen Terrakotta-Madonnen mit Kind im Museo Nazionale di Villa Guinigi in Lucca seien dem Oeuvre dieses Künstlers zuzurechnen, stellt Massimo Feretti einen evidenten Einfluss auf Michele da Firenze fest.⁴⁰⁴ Viel überzeugender erscheinen mir die Querverbindungen zu Nanni di Bartolo und Donatello, die sich im Zusammenhang mit dem Sant'Antonio Abate abzeichnen (vgl. Kat. 9). Auf diese Weise wird der für Michele ungewohnte Typus des Heiligen erklärbar und einmal mehr die Vielschichtigkeit der Beeinflussungen demonstriert.⁴⁰⁵

Das Fresko am Grabmal des Niccolò Brenzoni in San Fermo in Verona, für das Nanni di Bartolo die skulpturale Ausstattung übernahm, ist das einzige Werk, für das eine Tätigkeit Pisanellos mit dem Jahr der Fertigstellung (1426) überliefert ist,⁴⁰⁶ womit seine Anwesenheit in Verona stichhaltig dokumentiert ist. Die Ausführung des Georgs-Wandbildes in Santa Anastasia an der Außenfassade der Cappella Pellgrini zum Querhaus hin wird zwischen 1435 und 1438 angenommen, also gleichzeitig mit Micheles Tätigkeit in der Kapelle. Pisanello gehörte ebenso wie dieser zu den Vertretern der Internationalen Gotik, seine künstlerisch-innovative Kreativität bestand vor allem in der naturgetreuen Detailstudie und -genauigkeit. Seine Tätigkeit

⁴⁰⁰ Jenni 1976, Tafel 11. Vgl. dazu Jenni 1976, Textband S. 28-30. Die Vorlagen für die Skizzen stammen aus einem illuminierten Kodex der sogenannten „Kanalkunst“. Der schlafende Soldat stützt seinen Kopf mit der rechten Hand ab, das linke Bein ist aufgestellt.

⁴⁰¹ Degenhart 1941, S. 22.

⁴⁰² Biermann 1904, S. 151.

⁴⁰³ Venturi 1908, S. 115.

⁴⁰⁴ Feretti 1997, S. 108.

⁴⁰⁵ Vgl. dazu: Galli 2008, S. 208-213.

⁴⁰⁶ Schmitt 1996, S. 79. Die Information befand sich auf einer Inschriftentafel, die später entfernt wurde und verschollen ist. Anm. der Verfasserin.

ist hauptsächlich durch Werke belegt; auf seine Lebensdaten gibt es nur indirekte dokumentarische Hinweise.⁴⁰⁷ Die in großer Zahl erhaltenen Zeichnungen von seiner Hand belegen allgemein die wichtige Funktion dieser Gattung als Verbreitungsmedium und die seiner Kunst im Besonderen. Sofern es zwischen Michele da Firenze und Pisanello während der Arbeiten in Sant´Anastasia Begegnungen gegeben hat, kann neben dem direkten Austausch von künstlerischen Anregungen der über die Zeichnung mit großer Wahrscheinlichkeit angenommen werden. Die Nachzeichnung eines antiken Kopfes, der als Motiv in Micheles Reliefs zweimal vorkommt, lassen einen Rückgriff auf Pisanello vermuten.⁴⁰⁸ Für einen Apostel ist der Typus eines älteren Mannes mit lockigem Kopf- und Barthaar nicht ungewöhnlich, umso mehr die Mimik mit dem leicht geöffneten Mund, ausgeprägten Stirnfalten, dem gequält-leidenden Gesichtsausdruck ähnlich dem Laokoon (wenngleich damals noch nicht wiederentdeckt!). Die charakteristische Physiognomie findet sich einmal in der Szene der Gefangennahme Christi in der Figur des fliehenden Apostels am linken Rand wieder, ein zweites Mal in der sogenannten Tafel „Predigt Jesu“ in Gethsemane. Signifikanterweise wird analog zur Vorlage im Relief beide Male auch *nur* der Kopf hineingesetzt und gezielt im Sinne emotionaler Erregung verwendet (Abb. 66-68). Ein weiteres Mal macht sich Pisanellos Vorbildwirkung in einem Detail der Szene der Kreuztragung bemerkbar, in welcher ein Ritter in voller Rüstung und mit geschlossenem Visier hoch zu Ross auftritt. Etliche Zeichnungen zu diesem Thema sind von Pisanello erhalten, schließlich hat er in Mantua den arthurischen Wandbildzyklus hinterlassen, in dem der Rittermythos prominent thematisiert wird. Die größte Übereinstimmung ist allerdings mit der erst Anfang der 1440er Jahre entstandenen Medaille des Filippo Maria Visconti festzustellen (Abb. 69, 70).⁴⁰⁹ Fiocco spricht von einem Einfluss Pisanellos auf Michele da Firenze in Bezug auf die kniende Stifterfigur, erklärt diesen aber nicht näher.⁴¹⁰ Biermann äußert sich ähnlich allgemein, wobei er sich (auf die Zuschreibung an Nanni di Bartolo bezogen) lobend

⁴⁰⁷ Schmitt 1996, S. 171-172.

⁴⁰⁸ Paris, Louvre (Inventarnummer 2315), Degenhart 1941, S. 68. Die Zeichnung wird Anfang der dreißiger Jahre datiert und gehört zu einer Gruppe von römischen Antiken-Nachzeichnungen, die mit dem Romaufenthalt Pisanellos zu dieser Zeit in Verbindung gebracht werden.

Im Georgs-Fresco findet sich der Kopf mit Turban versehen an einer Person im Gefolge des Königs. Vgl. dazu: Degenhart 1941, S. 34.

⁴⁰⁹ Degenhart 1941, S. 44.

⁴¹⁰ Fiocco 1932, S. 556.

über den bei Pisanello erlernten, „[...] diskret [...] behandelten Affekt [...]“,⁴¹¹ äußert. Meines Erachtens beschränken sich die Anleihen Micheles hauptsächlich auf die Übernahme von einigen Motiven, ob sich Stileinflüsse in der malerischen Bearbeitung der Reliefs auswirkten, ist aufgrund der Entfernung der Farbschichten nicht mehr feststellbar.

Jacopo della Quercia, seinerseits immer wieder als Künstler der Übergangszeit bezeichnet, wurde mit Michele da Firenze immer wieder in einem Atemzug genannt, Berührungspunkte gab es zunächst in Florenz, später auch in Ferrara, seine Madonna della Melagrana, ausgeführt 1403-1406, war Michele durch seinen ersten Aufenthalt 1427 sicher vertraut. Betont wurde mehrmals die ähnliche Behandlung der Draperie, wenngleich diese bei Jacopo nicht so üppig ausfällt.⁴¹²

Bemerkenswert ist meiner Ansicht nach der subtile Einfluss Donatellos auf das Schaffen Micheles, indem unvermittelt Figuren von überraschender Expressivität erscheinen, die einen geradezu experimentellen Charakter haben. Dazu gehört unter anderem der Heidelberger „Jakobus“ (Kat. 38, siehe Abb. 248, 250), der in der großzügigen Ausführung eine unerwartete Modernität aufweist. Galli hat beim Berliner Bischof auf die „donatellianischen“ Merkmale des „*rilievo schiacciato*“ hingewiesen,⁴¹³ auch bezüglich der Kreuzigungstafel in Arezzo wurde diese Assoziation bemüht.⁴¹⁴ In der Entwicklung der Christusbildnisse ist ebenfalls eine Orientierung an Donatello zu beobachten, indem sich ein Trend zur ätherisch-feingliedrigen, ausgezehrten Körperdarstellung konform vollzieht (vgl. Kapitel 4.6.e).⁴¹⁵

Andere neuzeitliche Anteile in Micheles Schaffen wurden bereits angesprochen. Abgesehen von den architektonischen, aus der Antike entlehnten Elementen, die in der Rahmung der Andachtsaltäre Verwendung finden, sind es vor allem die Figuren Micheles im Allgemeinen und seine Madonnen mit Kind im Besonderen, die in ihrer Körperlichkeit, im Bewegungsmodus und der Dynamik vom Figurenideal der Internationalen Gotik, bei dem die Vorliebe für die geschwungene Linie und den

⁴¹¹ Biermann 1904, S. 151.

⁴¹² Rhigi Guerzoni 1985, S. 9.

⁴¹³ Galli 2008, S. 207-209.

⁴¹⁴ Galli 1992, S. 23.

⁴¹⁵ In der Gegenüberstellung von Donatellos Christus in Santa Croce (Florenz, 1406-1408) und jenem in der Chiesa dei Servi in Padua (1440-1445?), der ihm erst 2008 zugeschrieben wurde, wird diese Entwicklung offenbar. Vgl. dazu: Ruffini 2008, S. 22-49; Caglioti 2008, S. 50-106.

lieblichen Typus der Madonna unzählige Male demonstriert wurde, abweichen.⁴¹⁶ Schließlich bewegte sich der Terrakotta-Spezialist am Beginn des 15. Jahrhunderts in Florenz in einem von tiefgreifenden Veränderungen geprägten künstlerischen Milieu, das selbst bei ihm, der im Allgemeinen einer spätgotischen Formensprache den Vorzug gab, Spuren hinterließ.

Die Äußerungen tiefer Menschlichkeit und Emotionalität in der Beziehung zwischen Maria und dem Jesuskind, die mit Beginn des Quattrocento in auffallender Weise verstärkt in Erscheinung treten, können allerdings nicht mit antiken Vorbildern in Verbindung gebracht werden, sondern vielmehr mit solchen, die aus der byzantinischen Tradition stammen.⁴¹⁷ Erst in Kombination mit dem Streben nach naturgetreuer Wiedergabe der Körperdarstellungen bekommt diese Emotionalität eine neue Qualität und einen anderen Stellenwert, wird die psychische Befindlichkeit in eindringlicher, nachahmenswerter und nachvollziehbarer Form übermittelt. Unter anderem darin besteht die Neuartigkeit der Kunst dieser Epoche.

⁴¹⁶ Bialostocki 1972, S. 33-34.

⁴¹⁷ Passavant 1987, S. 220-221.

IV.6 Werktypologie

IV.6.a Das Hauptwerk: der Reliefbildzyklus der Cappella Pellegrini

Die Ausstattung der Cappella Pellegrini in der Kirche Sant'Anastasia in Verona, ausgeführt in den 30er Jahren des 15. Jahrhunderts, stellt das Hauptwerk Michele da Firenzes dar (Kat. 11). Dieses Projekt war naturgemäß eine Herausforderung ganz anderer Art als die Aufträge, die Michele bisher – soweit bekannt – zu bewältigen hatte. Selbst das Grabmal des Francesco Roselli in Arezzo (Kat. 6) und die Altäre, die erst für die 40er Jahre des 15. Jahrhunderts dokumentiert sind, erforderten kein derart komplexes Kompositions-konzept.

In dem Werk sind gewissermaßen mehrere Typen von Gestaltungsprinzipien integriert:

1. Der gemalte Bildzyklus (als Kapellenausstattung, „*al fresco*“ oder „*al secco*“)⁴¹⁸
2. Das Relief als Wandschmuck (einschließlich Reliefs in Terrakotta)
3. Der Reliefbildzyklus (einschließlich Reliefbildzyklen in Terrakotta)

Die Ausstattung von christlichen Sakralräumen mit gemalten Bildzyklen hat eine Tradition, die bis ins Mittelalter zurückreicht, „Bildgeschichten“ dienten zur Vermittlung biblischer Inhalte und zur Belehrung für die Gläubigen, vor allem für jene, die weder schreiben noch lesen konnten. In Italien begann sich der Freskenbildzyklus als Gattung ab dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts durchzusetzen, der Anstieg in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, insbesondere die Ausstattung von Privatkapellen betreffend, ist ebenso signifikant wie die durch die Pest bedingte Unterbrechung ab 1348, die bis zum Anfang der 1350er Jahre andauerte.⁴¹⁹ Die Ausmalung privater Kapellen mit heilsgeschichtlichen Szenen oder Heiligenlegenden nahm ihren Anfang mit Giotto, in Florenz vertreten in der Cappella Peruzzi (1318-1322)⁴²⁰ und der Cappella Bardi (um 1325), die Freskierung der Cappella Scrovegni

⁴¹⁸ Auf die Einbeziehung von Mosaikbildzyklen der frühchristlichen Periode wird an dieser Stelle verzichtet, da sie meines Erachtens für die Erhellung der typologischen Zusammenhänge von untergeordneter Relevanz ist. Anm. der Verfasserin.

⁴¹⁹ Aronberg Lavin 1990, S. 290-292. Die Autorin beschäftigt sich in erster Linie mit den verschiedenen Schemata der Anordnung und bietet im Anhang eine Auflistung, die sich auch für weitere Schlussfolgerungen als hilfreich erweist. Anm. der Verfasserin.

⁴²⁰ Die Ausmalung der Cappella Peruzzi erfolgte „*al secco*“. Vgl. dazu: Schwarz 2008, S. 539.

(1304-1306) in Padua bietet fraglos das umfangreichste Bildprogramm und die reichste malerische Ausstattung der Epoche. Im ersten Drittel des Quattrocento, zu einem Zeitpunkt also, als sich Michele da Firenze nicht mehr in Florenz aufhielt, entstanden hier die Fresken Lorenzo di Monacos in der Cappella Bartolini in Santa Trinita (1420-1425), Masolino und Masaccio arbeiten für die Familie Brancacci an einem Freskenzyklus in der Kirche Santa Maria del Carmine (1425-1428).⁴²¹

Die Tradition, Reliefs als Wandschmuck einzusetzen, reicht bis in die Antike zurück und wurde im Mittelalter in der christlichen Kunst wieder aufgenommen, ebenso wie die von Reliefzyklen mit narrativem Charakter, also einer chronologisch gereihten Bildfolge, wobei meist nur partiell Bauteile oder Kompartimente einer Außen- oder Innenwand mit Reliefs versehen wurden.⁴²² Ein prominentes Beispiel eines Reliefzyklus ist in Florenz selbst zu finden; am Campanile des Domes wurde in der Sockelzone mit Andrea Pisanos Werken ein sehr außergewöhnliches Programm verwirklicht.⁴²³

Als Teil eines Ensembles ist der 1330 ausgeführte Reliefbildzyklus am Grabmal des Guido Tarlati im linken Seitenschiff der Kathedrale San Donato in Arezzo erwähnenswert, der insofern von besonderem Interesse ist, als die Stadt zu den Wirkungsorten Michele da Firenzes zählt und es dort auch eine szenische Darstellung, nämlich die Kreuzigung des *Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna* (Kat. 8) gibt, die möglicherweise mit der Ausstattung der Cappella Pellegrini in Zusammenhang steht. Unter dem ungewöhnlich monumentalen architektonischen Aufbau des Grabmals Guido Tarlatis befinden sich sechzehn Reliefs mit Szenen aus dem Leben des 1327 verstorbenen Bischofs und Signore von Arezzo. Die ausführenden Künstler waren Agostino di Giovanni und Agnolo di Ventura (1327-1330).⁴²⁴ Allerdings erlitt das Werk, das sich ursprünglich in der Sakramentskapelle befand, einige Schäden, als sich 1341 der Zorn der Bürger auf ihm entlud, der sich gegen die Herrschaft der Nachfahren des Bischofs richtete. Folglich konnte bereits Michele das Grabmal nicht mehr in vollständig originale Zustand gesehen haben, von Seiten des Gesamtkonzepts ist es

⁴²¹ Aronberg Lavin 1990, S. 290-292.

⁴²² Messerer 1959, S. 166-169.

⁴²³ Poeschke 2000, S. 168-171.

⁴²⁴ Martelli/Nibbi 1989, S. 82.

jedoch heute noch, trotz weiterer Ergänzungen im 18. Jahrhundert, sehr eindrucksvoll.⁴²⁵

Weitere Flächen im Sakralbereich, die sich zur Ausgestaltung mit Reliefbildzyklen anboten, waren seit dem Mittelalter vor allem Portale, Kanzeln und Taufbecken. In der Toskana sind die Türen des Bonnanus für den Dom von Pisa zu nennen, die im Bronzeguss angefertigt wurden, von denen nur eine, die Porta di San Ranierio, erhalten ist,⁴²⁶ und naheliegender Weise die des Baptisteriums von Florenz von Andrea Pisano und Lorenzo Ghiberti. Auch die Kanzelreliefs von Nicolo und Giovanni Pisano in Siena, beziehungsweise in Pisa und Pistoia können als Beispiele zyklisch-szenischer Reliefdarstellungen angeführt werden, ebenso wie die von Vater und Sohn gemeinsam ausgeführten Reliefs der „*Fontana maggiore*“ in Perugia.

Zu den dreidimensionalen Bildprogrammen, die als Reliefs in Terrakotta ausgeführt worden sind, gehört die Serie von vier Szenen mit der Geschichte von Adam und Eva, die sowohl Ghiberti und seiner Werkstatt als auch Donatello zugeschrieben wird und als Dekor für einen „*Cassone*“ diente. Drei davon befinden sich im Victoria and Albert Museum in London, eines im Museo dell’Opera del Duomo in Florenz (vgl. Kapitel III, siehe Abb. 11, 12); es ist anzunehmen, dass es sich ursprünglich um insgesamt sechs Reliefbilder handelte. Als Frühwerk des Künstlers in den Jahren 1410-1415 geschaffen, zählt die Serie in der Terrakottaproduktion des frühen Quattrocento zu einer der ersten dieser Art.⁴²⁷

Etwa 100 Jahre später entstand – als eines der umfangreichsten Projekte in Ton – neben dem Franziskanerkloster von San Vivaldo der „*Sacro Monte*“, auch „Jerusalem der Toskana“ genannt. In 25 kleinen Kapellen, die für die heiligen Stätten Jerusalems stehen, werden Szenen aus dem Leben und der Passion Christi gezeigt, vorwiegend als Reliefs und allesamt aus bemalter Terrakotta, von namentlich nicht bekannten Künstlern, die im Umkreis der *Della Robbia*-Werkstatt vermutet werden.⁴²⁸

Darüber, wie die Idee der Gesamtausstattung der Cappella Pellegrini zustande kam und auf welche Weise Michele da Firenze zu diesem Auftrag kam, kann nur spekuliert werden. Als er die Arbeiten in der Cappella Pellegrini aufnahm, war die benachbarte Cappella Cavalli bereits mit Fresken geschmückt, die während des Trecento in

⁴²⁵ Poeschke 2000, S. 158.

⁴²⁶ Poeschke 2000, S. 166.

⁴²⁷ Boucher 2001, S. 102-105.

⁴²⁸ Mozer 2014, S. 230-236.

mehreren Phasen ausgeführt worden waren, wobei es sich hier allerdings um keine Bilderzyklen handelt.⁴²⁹ Der Wunsch, die Ausgestaltung der Cappella Cavalli zu übertreffen, kann bei der Planung der Ausstattung der Cappella Pellegrini trotzdem eine Rolle gespielt haben. Zusätzlich mag die ursprüngliche Widmung der Kapelle an die Apostel die Entscheidung für szenische Darstellungen, in denen diese als Protagonisten auftreten, beeinflusst haben,⁴³⁰ wobei der Zusammenhang mit einem christologischen Bilderzyklus logisch erscheint. Die Familie Pellegrini gehörte zu den angesehensten im Umkreis der Scaliger, sie waren Geschäftsleute und als solche wahrscheinlich an vielerlei Orten tätig gewesen, wobei es zu einer Begegnung mit Michele oder einer Berührung mit seiner Kunst gekommen sein könnte. Der 1429 verstorbenen Andrea Pellegrini äußert seine speziellen Wünsche im Testament mit den folgenden Worten: „[...] *voio esserge scolpito de prea in essa capella denanci a la nostra Dona, in zenochiony orando [...] [sic]*“⁴³¹. Damit liegt nahe, dass dessen Wiedergabe als Skulptur vor einem Altar mit der Madonna im Zentrum primäre Auflagen waren, aus denen sich in der Folge die Gesamtausstattung mit Reliefbildern ergeben hat. Michele konnte jedenfalls auf seine Erfahrungen in der Werkstatt Ghibertis verweisen; dass ihm auch Giottos Fresken der Cappella Scrovegni bekannt waren, ist anzunehmen. Daran gemessen mögen die Reliefs der Cappella Pellegrini in ihrer Dreidimensionalität als absolut prächtig empfunden worden sein, insbesondere in ihrer originalen Farbfassung, die den optischen Gesamteindruck in heute kaum mehr vorstellbarere Weise mitbestimmt haben muss!

Das Anordnungsschema, dessen Grundmuster man analog zu Freskenbildzyklen annehmen würde, zeigt in der vorliegenden skulpturalen Ausführung einige eigenwillige Abweichungen,⁴³² die auf die architektonischen Gegebenheiten zurückzuführen sind, die bei einer malerischen Ausgestaltung prinzipiell einfacher zu berücksichtigen sind als bei der Anbringung von Relieftafeln. Damit in unmittelbarem Zusammenhang stehen offenbar auch die Änderung des Formats und des Rahmenkonzepts der Bildtafeln in den Lünetten des Kapellenraumes. Das in diesem

⁴²⁹ Giardini 2000, S. 33-35.

⁴³⁰ Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass die Tafeln der linken Wand vorrangig Szenen mit Beteiligung der Apostel zeigen. Vgl. dazu Augustin 2008, S. 11.

⁴³¹ Varanini 1996, S. 40.

⁴³² Aronberg Lavin 1990, S. 290-292. Die Anordnung der Bilder der Cappella Pellegrini ist keinem der von der Autorin erfassten Schemata, die anhand der Freskenzyklen italienischer Kirchen von 431-1600 erstellt wurden, zuzuordnen, sondern stellt diesbezüglich ebenfalls eine Mischform dar.

Bereich durchwegs querrrechteckige Format der szenischen Darstellungen wurde dort dem architektonischen Rahmen, nämlich dem Spitzbogen des Gewölbes, angepasst, indem zwei Bildfelder mit bogenförmigen Abschlüssen nebeneinander eingefügt wurden, welche – in Abweichung zu den übrigen Tafeln – durch einen mit üppigem Pflanzenrankenwerk besetzten, zum Halbkreis gebogenen Ast gebildet werden. (vgl. Kat. 11; siehe Abb. 169, 170, 178, 179). Wie es scheint wurde damit ein Motiv aufgegriffen, das in der Rahmung des Grabmonuments des Cortesia Serego, ausgeführt um 1425 von Pietro di Niccolò Lamberti, vorkommt, welches auf der linken Wand der unmittelbar links neben der Cappella Pellegrini liegenden Hauptkapelle angebracht ist. Bei der Planung des Programms musste Michele da Firenze zunächst die beiden Grabmäler, die sich rechts und links am Kapelleneingang an den Wänden befinden, berücksichtigen, wobei das linke aufgrund seiner erhöhten Position den Platz noch stärker einschränkte. Grundsätzlich sind die Szenen, beginnend unmittelbar nach dem Grabmal des Tommaso Pellegrini an der linken Wand des Kapellenraumes chronologisch von unten nach oben zu lesen, wobei die vertikal angeordneten Bildfolgen in Richtung des ehemaligen Altars nach vorne fortgesetzt werden. Auf der gegenüberliegenden Wand verläuft das Programm analog dazu, der Höhepunkt der Heilsgeschichte, die Auferstehung, ist folglich auf der rechten Wand im Apsis-Bereich als dritte und letzte Tafel der Reihe und zugleich siebzehnte Szene an oberster Stelle zu finden.

Der Bilderzyklus, der nicht durchwegs chronologisch gereiht ist, beginnt an der linken Wand mit den übereinander angeordneten Tafeln der „Geburt Jesu“, der „Anbetung der Könige“ und der „Taufe“, dem „Einzug in Jerusalem“ im Lünetten-Bereich darüber und dem „Letzten Abendmahl“ links daneben. Nach dem Pilaster, der den Kapellenraum vom Apsis-Bereich abgrenzt, auf dem Darstellungen Johannes' des Täuflers, des Erzengels Michaels und des Heiligen Leonhard angebracht sind, wird die Geschichte mit der „Fußwaschung“, der sogenannten „Predigt Jesu“ und „Jesus in Gethsemane“ im Apsis-Bereich fortgesetzt.

Links vom Grabmal der Bevilacqua und Pellegrini, über dem eine Tafel mit zwei Männerbüsten angebracht ist, geht es auf der rechten Seite, von unten nach oben, mit der „Gefangennahme“, der „Geißelung“ und der „Dornenkrönung“ weiter. Die Szene „Christus vor Pilatus und Händewaschung“ ist, entgegen der chronologischen Abfolge, rechts daneben dargestellt. Im Lünetten-Bereich sind in den Bogenfeldern links die

„Kreuztragung“ (über der „Dornenkrönung“) und rechts (über der „Händewaschung“) die „Kreuzigung“ angebracht. Nach dem Pilaster mit der Stifterfigur und zwei Heiligen, wahrscheinlich Dominikus und ein weiterer Dominikanermönch, sind die letzten drei Szenen – übereinander angeordnet und von unten nach oben zu lesen – die „Kreuzabnahme“, „Grablegung“ und „Auferstehung“, wieder im Apsis-Bereich zu finden. Insgesamt sind die Bilder sowohl stilistisch als auch im Hinblick auf die gewählten Motive nach eklektischem Prinzip komponiert und zeigen eine besonders große Vielfalt an ikonographischen Details, die von Originalität und Kompositionsfreude zeugen, der Schwerpunkt liegt auf der bildhaften Erzählung, dem narrativen Element und der malerischen Qualität der Szenen. Außerdem ist noch auf das Bemühen um authentische, wörtliche Wiedergabe des Bibeltextes hinzuweisen.⁴³³ Darüber hinaus ist die Ausstattung der Cappella Pellegrini ein Zeugnis besonderer Art für die Vernetzung und Verbreitung lokaler, innovativer und internationaler künstlerischer Ideen (vgl. Kapitel IV.5).

Mit dem Altar, der mit ziemlicher Sicherheit unmittelbar an die Wandbilder anschloss, muss das Ensemble eine nachvollziehbar sinnvolle Fortsetzung und Vollendung gefunden haben (vgl. Kat. 12). Nicht nur die nahezu vollständige Auskleidung der Wände einer Privatkapelle mit Reliefbildern, sondern auch die Einbeziehung des Altares in dieser geschlossenen, gewissermaßen die Idee eines „Gesamtkunstwerkes“ vorwegnehmenden Form, ist beispiellos, hat aber auch keine Nachfolge gefunden. Als Typus hat sich diese Ausstattung weder durchgesetzt noch weiterentwickelt.

IV.6.b Die Altäre

Von Michele da Firenze sind zwei Altäre erhalten, die Rückschlüsse auf weitere verlorene zulassen. Der „*Altare delle statue*“ (Kat. 21) im Dom von Modena mit fast 6 m Höhe und mehr als 4 m Breite ist ein repräsentatives Beispiel für die größeren unter ihnen, der Altar von Raccano (Kat. 14) hingegen mit nur einem Register steht für eine kleine Ausführung.

Für die Kirche *Santa Maria degli Angeli* in Belfiore (Kat. 52), einem Ort bei Ferrara, in dem sich die Sommerresidenz der Familie Este befand, ist ein weiterer Altar

⁴³³ Vgl. dazu: Augustin 2008, S. 31-60. Dies offenbarte sich bei der detaillierten Beschreibung der Reliefs, die Teil meiner Diplomarbeit war. Anm. der Verfasserin.

dokumentiert, über dessen Aussehen genaue Angaben verfügbar sind. Der Auftraggeber und Stifter des „*Altare delle statuine*“, Ilario Manzoli, legte nämlich Wert darauf, dass dieser nach dem Vorbild des ersten ausgeführt werden sollte, weshalb im Vertrag, beziehend auf den Altar von Belfiore, die relevanten Einzelheiten aufgezählt werden.⁴³⁴ Bekanntermaßen verloren gegangen sind außerdem mehrere Altäre in Adria (Kat. 16 und 13),⁴³⁵ und jener der Cappella Pellegrini (Kat. 12), von dem etliche Fragmente, die in Verona im Museo di Castelvecchio aufbewahrt werden, zumindest eine vage Vorstellung des ursprünglichen Aussehens gestatten.

Damit können, ausgehend von den beiden bestehenden Altären, jenem ehemals in Belfiore befindlichen und den theoretischen Rekonstruktionsversuchen, die anhand der Fragmente von Verona möglich waren, Aussagen gemacht werden, die mit ziemlicher Sicherheit auf alle, einschließlich der verlorenen, zutreffen. Allgemein kann bei Michele's Altären die einer Bedeutungshierarchie entsprechende Betonung der Mitte durch gesteigerte Höhe und Breite vorausgesetzt werden, wobei das Größenverhältnis des Mittelteils zu den Seitenteilen keiner ersichtlichen, mathematisch berechneten Relation gehorcht, sondern willkürlich konstruiert erscheint.

Als zentrale Figur im unteren Register ist wohl bei all seinen Altären die Madonna mit Kind anzunehmen, zumindest kann dies für einen der verlorenen Altäre in Adria mit Bestimmtheit ausgesagt werden (vgl. Kat. 16, Madonna della Vita) und für jenen der Cappella Pellegrini, bei dem der Stifter dieses Detail in seinem Testament festlegte. Für letzteren musste die Madonna den Dimensionen des Stifters entsprechen (vgl. Kat. 12), also mindestens in Lebensgröße wiedergegeben werden, was im Hinblick auf die erforderlichen Ausmaße der zentralen Nische eine Änderung des Systems erforderte. Abgesehen davon waren, analog zu den beiden erhaltenen Altären, weitere Figuren in Nischen mit Konchen untergebracht, die durch Pilaster und gedrehte Säulen voneinander abgegrenzt waren und mit dekorativen (Architektur-)Elementen verziert. Bei den größeren Altären mit mehreren Registern werden, ebenso wie beim „*Altare*

⁴³⁴ Giovannini 1988, S. 63, Appendice documentaria: „[...] *facere unam tabulam la[t]itudinis qualitatis et condicionis et cum figuris pelenis, caxamentis ac cornicis, solemnis et aliis apparentibus in tabula per ipsum noviter constructa in ecclesia Santa Marie Belfiore, noviter hedificata per illustrem dominum nostrum dominum Marchionem prope mura civitatis Ferraraie, omnibus suis suntibus et expensis: colorum auri, azuri alamani optimi, ollei blanche et omnium aliorum, excepta merzede muratoris [...]*“

⁴³⁵ Die Rede ist von drei (Petrobelli 1954, S. 128) bis fünf Altären (Fiocco 1932, S. 562), die aufgrund der Anzahl erhaltener Fragmente von Verkündigungsengeln angenommen wurden. Vgl. Kat. 13.

delle statuine“, Zwischengeschoße mit Engelsbüsten oder Blattrankenmotiven eingefügt gewesen sein. Die Bekrönung bildeten Fialen und Wimperge. Das Gesamtbild dieser polymorphen Gebilde, die man sich in ihrer ursprünglichen Buntheit vorzustellen hat, muss in jeder Hinsicht reich gewesen sein: reich an Formen und Figuren, reich an Architektur, Dekor und Farbe, reich gegliedert, wovon der „*Altare delle statuine*“ zumindest teilweise Zeugnis ablegt.

Mit dem beschriebenen System stand Michele in der Tradition der gotischen Altäre, die dem Typus eines Polyptychons (mit nicht beweglichen Flügeln) angehörte, einer Sonderform des Flügelaltars.⁴³⁶ Das Prinzip des Systems, das der gotischen Architektur einer Kirchenfassade nachempfunden ist, besteht - wie oben beschrieben - aus *einem* oder *mehreren* übereinander aufgebauten, horizontalen Registern, die vertikal in mehrere Kompartimente – meist durch Architekturelemente voneinander getrennte Nischen – unterteilt sind. Bezeichnend ist die Bekrönung mit Fialen und Wimpergen. Dieser Typus hat sich, von der Toskana ausgehend, in der Gotik aus dem gemalten Retabel entwickelt, die Phasen dieser Entwicklung sind gut nachvollziehbar. Die „*Maesta*“, die Duccio di Buoninsegna für die Hauptkapelle des Domes von Siena malte (1311), gilt als eine der ersten nach diesem Schema gemalten Versionen mit den aus der gotischen Architektur entlehnten Gliederungselementen; ein Prototyp also, der sehr bald auch in Florenz großen Anklang fand (Abb. 71).⁴³⁷ Der heute nicht mehr erhaltene Altar von Ugolino di Nerio, gemalt zwischen 1325 und 1330 für die Kirche Santa Croce in Florenz, könnte nach diesem Vorbild angefertigt worden sein, Rückschlüsse auf dessen Aussehen bietet das heute noch in Santa Croce *in situ* befindliche Polyptychon der Cappella Rinuccini, 1379 von Giovanni del Biondo ausgeführt, für das der Hauptaltar mit Sicherheit Vorbildwirkung hatte. Die Bettelorden entwickelten eine besondere Vorliebe für diesen Altartypus, die Franziskaner waren es schließlich, die für die Kirche San Francesco in Bologna die erste skulpturale Ausführung in Auftrag gaben, die von den Brüdern Dalle Masegne 1388-1392 verwirklicht wurde. Der marmorne „Marienkrönungsaltar“ war damals der größte und prächtigste der Stadt (Abb. 72).⁴³⁸

⁴³⁶ Kunstbrockhaus, Band 1, S. 90.

⁴³⁷ Der Altar wurde 1505 aus der Hauptkapelle entfernt und 1771 zerlegt. Die meisten Teile befinden sich im Museo dell'Opera del Duomo in Siena, weitere in ausländischen Museen, eine Tafel der Predella ging verloren. Ragionieri 1989, S. 46.

⁴³⁸ Kloten 1987, S. 269-271.

In der Gegenüberstellung mit dem „*Altare delle Statuine*“ (Abb. 73) ist erkennbar, dass das starre, streng gotische Schema bei Michele da Firenze bereits durch einige Neuerungen und Auflockerungen aufgebrochen wird. So sind die Figuren in ihren Nischen nicht mehr so beengt, sie bewegen sich freier, sind gelöster von der Architektur, die baldachinartigen Überdachungen fallen weg und werden durch das Muschelmotiv ersetzt, die horizontalen Ebenen durch die hervorgehobene vertikale, mittlere Bildachse stärker unterbrochen, die Zwischengeschoße werden mit Figuren gefüllt, die in der Größe variieren.

Nicht ohne Bezug zum Marienkrönungsalter von San Francesco in Bologna ist ein weiteres Beispiel, nämlich der Holzaltar in der Cappella dei Re Magi (auch Cappella Bolognini), Grablege des Bartolomeo Bolognini, in der Kirche San Petronio, ebenfalls in Bologna, der ein sehr ähnliches Schema aufweist (Abb. 74). Zudem präsentiert er sich in einer Bemalung, die von Jacopo di Paolo um 1410 ausgeführt wurde,⁴³⁹ während die Schnitzerei gelegentlich einem „Maestro di San Petronio“,⁴⁴⁰ mit überzeugenden Argumenten jedoch Tommaso da Baiso zugeschrieben wird.⁴⁴¹ Schon hier wird das Muschelmotiv eingesetzt, der Eindruck der bunten Farbigkeit mit reichlicher Vergoldung dürfte dem der Terrakotta-Altäre Michele da Firenzes sehr nahe kommen. Die Zuschreibung an Tommaso da Baiso, auch Tommasino da Baisio oder Abaisi genannt, der einer berühmten Holzschnitzer-Familie angehörte, die über mindestens drei Generationen in diesem Metier tätig war, eröffnet einige interessante Aspekte, die Hinweise auf Querbeziehungen und den Transfer dieses Altarkonzeptes geben könnten. Die Familie stammt, wie der Name schon aussagt, aus Baiso, einem kleinen Ort in der Provinz Modena, ihre Tätigkeit ist in Ferrara, Venedig und Florenz nachweisbar. Giovanni da Baiso (gest. 1390) fertigte das Chorgestühl für San Domenico (Ferrara 1384, signiert) und die kleine Kirche Santa Maria del Carrobbio (1365? Bologna) an, letztere existiert seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts nicht mehr, ihr Inventar wurde verkauft und verteilt, das Chorgestühl gelangte in die Cappella Bolognini (oder dei Re Magi) in San Petronio, wo es sich heute noch befindet.⁴⁴² Dies dürfte auf die Initiative eines Nachfahren des Bartolomeo Bolognini zurückzuführen

⁴³⁹ Der Altar präsentiert sich heute nach den Überarbeitungen aus dem 19. Jahrhundert. Vgl. dazu Kloten 1987, S. 270.

⁴⁴⁰ Bellosi 1983, S. 151.

⁴⁴¹ Zucchini 1919, S. 136-138. Costa/Tatini 2000, S. 8.

⁴⁴² Saur 1992, Band 6, S. 333. Das Chorgestühl der Kathedrale von Reggio Emilia wird aus stilistischen Gründen ebenfalls ihm zugeschrieben.

sein, Fakt ist jedoch, dass sich schon Bartolomeo Bolognini in seinem Testament in dem Wunsch, dass das Portal zu seiner Kapelle dem von Santa Maria del Carrobbio gleichen sollte, auf jene bezog.⁴⁴³

Tommas(in)o da Baiso (geb. um 1360 - gest. vor 1423), Sohn des Giovanni, war, wie es scheint, aufgrund diffizilerer künstlerischer Fähigkeiten, als Schnitzer sehr geschätzt, arbeitete in Modena und Ferrara, wo auch eine Zusammenarbeit mit Jacopo della Quercia an der „*Madonna del Melograno*“ dokumentarisch belegt ist.⁴⁴⁴

Von seinen Söhnen Alberto und Arduino da Baiso war Letzterer der berühmteste der Holzschnitzer-Familie, bezeugt durch eine Reihe prominenter Auftraggeber wie Lionello d'Este, Paolo Guinigi oder Palla Strozzi, mit dem er einen Vertrag für die Anfertigung des Chorgestühls von Santa Trinita (Florenz) schloss. Lorenzo Ghiberti und Cola di Niccolò Spinelli traten in diesem Zusammenhang als Gutachter auf. Arduino seinerseits hatte 1425 in dieser Funktion die Werke Jacopo della Quercias für San Petronio in Bologna zu beurteilen, ein Umstand, der Ausdruck für das große Ansehen ist, das er genoss. Die interessanteste Information seiner Karriere ist jedoch die, dass er nicht nur in Ferrara für Lionello d'Este arbeitete, sondern 1441 auch in Belfiore, der Sommerresidenz der Este,⁴⁴⁵ dem Ort, an dem Michele da Firenze einen Altar für die Kirche schuf. Auch wenn dieser bereits 1440 fertiggestellt war – 1441 waren die Arbeiten am „*Altare delle statuine*“ in Modena schon im Gange – und eine Zusammenarbeit nicht nachweisbar ist, scheint es plausibel, dass sich die Wege der Künstler mehrfach kreuzten und Berührungen stattgefunden haben, die gegenseitig Einfluss auf ihr Schaffen ausgeübt haben.

Den Söhnen des Tommaso war der Altar der Cappella Bolognini in San Petronio in Bologna sicherlich gut bekannt, auch eine Mitarbeit, insbesondere von Arduino, ist nicht auszuschließen. Micheles Altäre lassen sich jedenfalls in den Typus einreihen, der von den Brüdern Dalle Masegne vorgegeben und von Tommaso da Baiso fortgeführt wurde. Das grundsätzlich beliebig erweiterbare, beziehungsweise reduzierbare Schema ermöglichte die Errichtung von Altären unterschiedlicher Größe für individuelle Standorte. Für ein Abweichen vom oben geschilderten Gliederungssystem gibt es, die verlorenen Altäre aus der Werkstatt Micheles betreffend, keinerlei

⁴⁴³ Zucchini 1919, S. 134.

⁴⁴⁴ Saur 1992, S. 333.

⁴⁴⁵ Ebenda, S. 333.

Hinweise. Dass diese im nördlichen Italien in den 1440er Jahren (immer noch) sehr gefragt waren, untermauern die dokumentarisch belegten Umstände bezüglich des Auftrags für den „*Altare delle Statuine*“, wobei die Attraktivität unter anderem in seinem Material bestand. Ebenso ist belegt, dass bereits etwa 40 Jahre später nach einer neuen, „moderneren“ Lösung für den Hauptaltar der Kathedrale von Modena gesucht wurde und Micheles Werk nur dank besonderer Umstände überlebt hat (vgl. Kat. 21).

Das bemalte Polyptychon aus Holz hat in der Form eines farbig gefassten Reliefs – oder des dreidimensionalen Tafelbildes – keine Nachfolge gefunden, ein Schicksal, welches es mit Michele da Firenzes Ausstattung der Cappella Pellgrini in Verona teilt. Vielmehr haben in der weiteren Entwicklung der Altargestaltung Malerei und Skulptur einander als selbständige Techniken ergänzt.⁴⁴⁶

IV.6.c Die Andachtsaltäre - Madonna mit Kind

Mit der Integration von Kultbildern in den liturgischen Ablauf gewann das Altarbild im Mittelalter ab dem 11. Jahrhundert immer mehr an Bedeutung, parallel dazu erlebte das private Andachtsbild einen signifikanten Aufschwung. Nachdem zunächst kaum Unterschiede zwischen häuslichen und öffentlich-kirchlichen Bildtafeln bestanden, bildete sich mit der steigenden Nachfrage jedoch im Laufe der Zeit ein eigener Typus des Andachtsaltars für den privaten Bereich heraus, der mit der Entstehung des Bürgertums als neue, finanzstarke, potentielle Trägerschicht einherging, die Verbreitung und Popularität der Bettelorden, die Laienfrömmigkeit und der enorme Zuwachs an Bruderschaften taten ein Übriges.⁴⁴⁷ Mit der vergleichsweise kostengünstigen Herstellung von Andachtsaltären in bemalter Terrakotta kam es mit Beginn des Quattrocento zu einem signifikanten Anstieg von Andachtsbildnissen in Reliefform, an dem Michele da Firenze nicht unwesentlich beteiligt war.

Neben den bislang fast ausschließlich für den Sakralbereich bestimmten Aufträgen, kamen nun jene für den privaten Bereich hinzu, die in Bürgerhäusern, Villen und Palästen zu finden waren. Auffallend ist diesbezüglich die sowohl qualitativ als auch quantitativ führende Rolle von Florenz, wo der Qualitätsanspruch, begründet durch die

⁴⁴⁶ Kloten 1987, S. 272.

⁴⁴⁷ Kecks 1988, S. 13.

neue, humanistisch geprägte Auffassung der Ästhetik und den Prestigegedanken, besonders hoch war. Diese neuartige Interaktion zwischen Auftraggeber und Künstler - als „[...] geistesgeschichtliche und kunstsoziologische Grundlage [...]“ mitverantwortlich für die Entstehung der neuen Gattung - führte zu einer Individualisierung der Kunstgegenstände, die für die Ausführenden eine Herausforderung darstellte, mit der Wettbewerb und Originalität gesteigert wurden.⁴⁴⁸

Die bereits im frühen Christentum beginnende Tradition des Heiligenkults hatte sich ohne wesentliche Unterbrechung durch den Bilderstreit im 8. und 9. Jahrhundert fortgesetzt, Glaube und Frömmigkeit waren in allen Bereich des Lebens präsent, Straßentabernakel an Häuserfassaden und an Wegkreuzungen in ihrer Schutz- und Andachtsfunktion sind heute noch zahlreich vorzufinden.

Für öffentliche Räume wurden meist prunkvollere Exemplare in Auftrag gegeben, gelegentlich stifteten Bürger Andachtsaltäre für den Sakralbereich, wie Kapellen, Sakristeien oder Klöster. Der Bildtypus war also nicht per se mit privatem Zweck verbunden, sondern auch mit repräsentativem. Die Themen waren zwar vielfältig, die Madonna mit Kind war jedoch das mit Abstand am häufigsten dargestellte Motiv.

Durch den byzantinischen Einfluss überwog zunächst die thronende Muttergottes mit Kind, in weiterer Folge spielten auch andere Madonnentypen der byzantinischen Ikonenkunst eine wichtige Rolle. Der Rückgriff auf ein „Urbild“ war nicht nur wegen seiner Entstehungslegende von Bedeutung, sondern auch wegen der ihm nachgesagten wundertätigen Wirkung.⁴⁴⁹ Erweitert wurde das Repertoire schon im Mittelalter, insbesondere nach Ende des Bilderstreits, wobei das Ausmaß der dargestellten Interaktion und Emotionalität zwischen Mutter und Kind von wechselnden Faktoren abhängig war (vgl. Kapitel V.1.a). So dominierte das Ideal der zärtlich-mütterlichen Madonna unter dem Einfluss der Bettelorden, im Zuge ihrer Vermenschlichung wurde sie in allen erdenklichen Lebenssituationen um Beistand angerufen.⁴⁵⁰ Theologen wie Giovanni Dominici hielten die beständige Konfrontation mit Bildern von Heiligen und Episoden aus deren Leben für pädagogisch wertvoll.⁴⁵¹ Derartige Empfehlungen trugen mit Sicherheit erheblich zur Steigerung der Nachfrage bei.

⁴⁴⁸ Kecks 1988, S. 14.

⁴⁴⁹ Deguer 1977, S. 8.

⁴⁵⁰ Kecks 1988, S. 15-17.

⁴⁵¹ Heißler/Blastenbrei 1990, S. 37-38.

Im Gegensatz zu den Werken Michele da Firenzes, die aufgrund der stilistischen Merkmale gut zu erkennen sind, gestaltet sich die Identifikation der meisten Bildnisse schwierig, sowohl ihre Provenienz als auch die Zuschreibung an bestimmte Künstler betreffend. Einerseits liegt dies an der massenhaften, teils seriellen Herstellung andererseits an den fehlenden Quellen. Bei Vasari wird die Gattung allgemein und die der Terrakotten im Besonderen, eher vernachlässigt, sie werden allenfalls in Aufzählungen erwähnt.⁴⁵² Ergiebiger sind Inventarlisten, die Aufschluss über den Besitzer geben, kaum aber über Inhalte und ausführende Künstler. Umgekehrt verhält es sich mit den meisten bis heute erhaltenen Werken dieser Art, deren Inhalt ersichtlich ist, während die Provenienz im Dunkeln bleibt. Angaben in Künstlertagebüchern, Rechnungen oder Auftragsdokumenten sind auch nicht erhellender, da sie in seltensten Fällen eindeutige Beschreibungen liefern. Gelegentlich gibt ein abgebildetes Wappen Auskunft über die ursprüngliche Besitzerfamilie.⁴⁵³

Wie zahlreiche bildliche Darstellungen und auch Inventarlisten belegen, war das Schlafzimmer bevorzugter Aufstellungsort für Andachtsbilder.⁴⁵⁴ Beliebt war es auch, sie in dafür vorgesehene Wandnischen unterzubringen, wie eine alte Aufnahme eines Raumes im Palazzo Davanzati demonstriert, wo man einen originalen Zusammenhang rekonstruierte (siehe Abb. 257).⁴⁵⁵ Neben dem Hochrelief ohne Grund waren der hochrechteckige „*tabernacolo*“ als meist mehr oder weniger aufwändig gerahmte Bildtafel vertreten, sowie besonders ab der Mitte des Quattrocento das Rundbild als Relief und zunehmend wieder in gemalter Form.⁴⁵⁶

Die Rahmung, die der Würde der dargestellten Persönlichkeit(en) gerecht zu werden hatte und als adäquate Umhüllung des Inhalts zu betrachten ist, hatte einerseits die Aufgabe gleichsam als Einstiegshilfe in das Bild zu führen, andererseits jedoch die angemessene Distanz zum Betrachter herzustellen, der sich dessen bewusst sein sollte, dass er sich in eine überirdische Sphäre, also in einen sakralen Bereich begibt. Dementsprechend aufwändig gestaltet sind die architektonischen und dekorativen

⁴⁵² Kecks 1988, S. 18-19.

⁴⁵³ Ebenda, S. 21-24.

⁴⁵⁴ Vgl. dazu Keck 1998, Tafel I-III.

⁴⁵⁵ Ferrazza 1994, S. 150.

⁴⁵⁶ Kecks 1988, S. 26-28.

Gebilde, die die Madonnenandachtsaltäre Michele da Firenzes umgeben. Diesem Typus zuzuordnen sind die Katalognummern 2, 5, 17, 31, 32, 35, 36, 37, 41, 43, 44 sowie 51. Zunächst ist anzumerken, dass alle erhaltenen Andachtstafeln Michele da Firenzes unterschiedliche Formate haben, es handelt sich also um keine Vervielfältigungen im Sinne eines Massenprodukts, sondern um individuell angefertigte Einzelstücke, für ganz bestimmte Zwecke geschaffen und in den Dimensionen an ihre vorgesehenen Anbringungsorte angepasst.

Mit nur 64 cm hat eine der Londoner Tafeln (Kat. 37) die geringste Höhe, wobei in der Beschreibung bereits die Vermutung geäußert wurde, dass es sich um ein Teilstück eines größeren Ensembles handelt. Es folgen Kat.17 (Zevio) und Kat. 31 (Rom) mit 97 cm bzw. 105 cm, bei beiden Tafeln fällt die größere Breite im Verhältnis zur Höhe auf. Die anderen zum Vergleich herangezogenen Werkstücke erreichen eine Höhe zwischen 114 cm (Kat. 32, Berlin) und 173 cm (Kat. 35, London), letztgenanntes bietet mit seinen beachtlichen Dimensionen ein sehr repräsentatives, imposantes Bild, das eher in einem Sakralbereich zu verorten ist, vielleicht in einer Privatkapelle, wo die beiden flankierenden Heiligen als Namenspatrone von Familienmitgliedern aufgetreten sein könnten. Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes im unteren Drittel wurde auch eine Anbringung im Freien vorgeschlagen.⁴⁵⁷

Das Zentrum der Altäre bilden ausnahmslos Madonna und Kind, welches sich, abgesehen von der Tafel der Madonna dell'Umiltà (Kat. 17), stets an ihrer linken Seite befindet, wobei die innige Beziehung zwischen Mutter und Kind zum Ausdruck kommt. Der Anspruch der Überhöhung der Dargestellten und das (unerreichbare) Ideal, das diese durch ihre unbewegte, ikonenhafte Unnahbarkeit symbolisierten, wurden zurückgedrängt zugunsten eines barmherzigen, gütigen und liebevoll agierenden Vorbildes. Diese Tatsache ist bedeutsam und sagt etwas über die zeitgenössische Mentalität und den Bedarf eines derart modifizierten Leitbildes aus, zu dem die Gläubigen mit deutlich verringerter Distanz in Kontakt treten durften. Es impliziert zudem ebenso die Identifikation als Mutter im realen Leben wie die, sich analog zum Kind der schützenden Obhut der Madonna anzuvertrauen. Die Madonnenbildnisse Michele da Firenzes drücken eine sehr selbstverständliche Mütterlichkeit und eine durchaus liebevolle Beziehung zum Kind aus, zeigen aber eine gewisse Zurückhaltung

⁴⁵⁷ Robinson, zit. n. Pope-Hennessy 1964, S. 66.

im Körperkontakt und in der Emotionalität, verglichen mit anderen zeitgenössischen Ausführungen dieses Genres, wie etwa den bereits vorgestellten Terrakotten, die Ghiberti, Brunelleschi und Donatello zugeschrieben werden (vgl. Abb. 6-10). Auch hier bewegt sich Michele gewissermaßen auf einem Terrain der unverbindlichen, allgemeinen Gefälligkeit, um ein möglichst breites Publikum anzusprechen.

Mit der zumeist aufwändig ausgeführten architektonischen, dekorativen Rahmung sind seine Andachtsaltäre zudem als in sich abgeschlossene Artefakte zu betrachten. Eine Ausnahme bilden hier wieder Kat. 17 und 37, erstere, indem der Tafel ein mit ihr fest verbundener, konstruktiver, offensichtlich zur Befestigung vorgesehener Teil aus Terrakotta angefügt ist, letztere aus bereits genannten Gründen, nämlich der ursprünglichen Zugehörigkeit zu einem größeren Ensemble. Bei Kat. 35 (London) werden die Figuren nicht von einem Rahmen umschlossen, sondern vielmehr von einer gerahmten Tafel hinterlegt.

Bei der Beurteilung der Werke Michele da Firenzes, insbesondere der Madonnen, wurde gelegentlich in seinen Darstellungen eine stereotype Wiederholung konstatiert und kritisiert, bei genauerer Betrachtung ist - im Gegenteil - eine besondere Vielfalt darin zu entdecken. So sind die Madonnen mehrfach stehend in ganzer Figur wiedergegeben (Kat. 5, 36, 37, 43, 44), wodurch in der Andacht eine gewisse Distanz zum Gläubigen hergestellt wird, am Anfang des Quattrocento eine ungewöhnliche und seltene Lösung für Andachtstafeln, vor allem für jene, die für den häuslichen Bereich vorgesehen waren.

Die thronende Madonna mit Kind ist nur in zwei Fällen vertreten: Kat. 32 (Berlin) und Kat. 35 (London), bei der Berliner Tafel von einem Rahmen umgeben, der den Blick in eine Art „Gehäuse“ freigibt, in dem sich die Gruppe befindet, der hier weniger den Charakter der Intimität eines Innenraums hat, sondern mehr den einer zweiten, tieferen und zukunftsweisenden Realitätsebene, worauf die beiden flankierenden Engel deuten und noch stärker die Art der Darstellung von Maria und Jesus mit der signifikanten Anspielung auf die Passion. Beim Londoner Altarbild ist das Gegenteil der Fall, die Tafel fungiert als Hintergrund, vor dem die thronende Madonna und die wesentlich kleineren Heiligen, Johannes und Jakobus (?), in der Art einer „*Sacra conversazione*“ wiedergegeben, plastisch heraustreten. Dieses „Entgegenkommen“ nimmt dem Akt des Thronens etwas von seiner Aussage der Unnahbarkeit, die im Vordergrund zusätzlich durch das sehr kindliche Erscheinungsbild Jesu und die Geste

des Lutschens am Finger gemildert wird, welche auch dem Eindruck eines Präsentierens (des Kindes) entgegenwirken.

Von den erhaltenen, hier aufgezählten Altären zeigen vier die Madonna als Dreiviertel-Figur. Diese Form der Darstellung, die dem Gläubigen ein höheres Maß an Nähe gegenüber dem Anbetungsobjekt gestattet, im vorliegenden Fall der Madonna, begünstigt und erleichtert per se die Kommunikation. Dennoch besteht durch den unteren Bildrand eine Barriere, die die Einhaltung einer angemessenen Distanz fordert, insgesamt ein Typus, den man für die private Andacht am geeignetsten befinden würde. Gerade für eine dieser Tafeln ist jedoch die Provenienz aus der Kapelle einer Kirche nachweisbar (Kat. 2.), womit die Theorie einer schlüssigen Zuordnung von Genre, Verwendungszweck und Anbringungsort als unhaltbar demonstriert wird.

Mit ziemlicher Sicherheit ursprünglich für eine profane Umgebung geschaffen wurde die *Madonna dell'Umiltà* (Kat. 17), ein Typus, von dem es im Œuvre Micheles nur dieses einzige Beispiel gibt. Aufgrund der perspektivischen Auffassung der Internationalen Gotik nicht ganz leicht als solche lesbar, entspricht jedoch die auf dem Boden sitzende Madonna, in Anbetung des vor ihr liegenden Kindes, ikonografisch diesem Genre. Die früheste Umsetzung dieser Bildidee dürfte von Simone Martini über dem Portal von *Notre-Dame-des-Doms* in Avignon 1340-1343 ausgeführt worden sein.⁴⁵⁸ In Anbetracht der in dieser Art und Weise bildlich dargestellten Demut, die als herausragende Tugend Marias gepriesenen wird und in besonderer Weise zur persönlichen Devotion anregt, scheint eine assoziative Verbindung zur „Verkündigung“ zu bestehen, wenngleich dieser Bildtypus, der um 1400 im häuslichen Andachtsbild zu einer beliebten Darstellung wurde, als Herauslösung aus der „Geburt“ nachvollziehbarer ist.⁴⁵⁹

Schließlich ist noch die sehr kindgemäße Wiedergabe Jesu zu betonen, meist pausbäckig, gelockt, mit Speckfältchen an Armen und Beinen, häufig mit mehr oder weniger subtilen Hinweisen auf die Passion versehen. Besonders beliebt war der scheinbar spielerisch in der Hand gehaltene runde Gegenstand, der als Granatapfel zu interpretieren ist, welcher von der Farbsymbolik Blut, also das Leiden Christi symbolisiert, mit seinem Reichtum an Kernen den Beginn von etwas Neuem, also Auferstehung. Ebenso oft kommt ein kleiner Vogel vor, den das Jesuskind an seinen

⁴⁵⁸ Os 1969, S. 101.

⁴⁵⁹ Ebenda, S. 77.

Körper presst, meist ein Distelfink, der als Ankündigung der Dornenkrönung zu verstehen ist.⁴⁶⁰ Auch in der Ambivalenz der Körpersprache und der Mimik sind Hinweise auf das zukünftige Geschehen herauszulesen, besonders deutlich, schon durch die unverhältnismäßige Größe des Kindes, bei der Berliner Tafel (Kat. 32).

Bezüglich der Rahmung zeigt sich, dass einige Tafeln vermehrt gotische Elemente enthalten als andere, beziehungsweise eine signifikante Nähe zu Ghiberti erkennen lassen. Neben anderen Details macht Aldo Galli gerade an dieser Architektur Merkmale fest, durch die die Frühwerke unter den Andachtsaltären Michele da Firenzes herauszufiltern sind. Unter anderem fällt auf, dass „moderne“ Renaissanceelemente wie die muschelförmige Apsis-Kalotte *oder* die kannelierten Pilaster teilweise fehlen (Kat. 36, 43), oder auch beides (Kat. 31, 32 und 51). Stattdessen treten um einen Pilaster oder eine Halbsäule gruppierte Dienstbündel als seitliche Begrenzung der Tafeln (Kat. 31, 36, 42 und 51) auf, Bauteile mit ausgesprochen spätgotischer Prägung, die später ganz verschwinden.⁴⁶¹

Anders als das Vorhangmotiv, das als Hintergrund für Madonna und Kind dient und das die gesamte Schaffenszeit Micheles durchzieht, werden die ganzfigurigen Engel, die das Ehrentuch halten, in späteren Phasen von Cherubim und Putten ersetzt.⁴⁶² Besonders auffallend sind jene Engel der Londoner und der Berliner Tafel (Kat. 36 und 32) mit den hochgestellten Flügeln, ein Detail, das zweifellos dem Reliquiar des heiligen Jakobus von Ghiberti entnommen ist, welches 1407 in dessen Werkstatt entstanden ist (siehe Abb. 45). Signifikante Nähe zu Ghiberti in der fließend-schwingenden Draperie weist auch die Berliner Tafel auf, die nach dem 2. Weltkrieg einem Brand zum Opfer fiel (bzw. stark beschädigt wurde, Kat. 51). Diese wurde von Aldo Galli in den Zeitraum von 1404 bis 1407 datiert, wofür in besonderer Weise die herausragenden Köpfechen in der Bekrönung der Tafel sprechen, die als Zitate der Nord-Türe des Baptisteriums San Giovanni in Florenz von Ghiberti gelten können⁴⁶³ und in weiteren Tafeln zu finden sind (Kat. 31, 36 und 43).⁴⁶⁴ Bezeichnend für die Zeit bis etwa 1415 - vor allem in Florenz, wie an den Nischen von Orsanmichele

⁴⁶⁰ Kecks 1988, S. 62-63.

⁴⁶¹ Galli 1992, S. 18-22.

⁴⁶² Galli 1992, S. 19. Eine Lösung, die - unzählige Male eingesetzt - aus dem Trecento stammt und 1424/25 noch von Masolino und Masaccio bei der Sant'Anna Metterza (Galleria degli Uffizi) verwendet wurde. Vgl. dazu: Borsi 2003, S. 24.

⁴⁶³ Galli 1992, S. 20.

⁴⁶⁴ In besonders auffallender Weise kommen diese im Übrigen auch im Altar von Raccano vor (Kat. 14). Anm. der Verfasserin.

nachgewiesen werden kann, - ist auch das Pflanzenrankenmotiv, mit dem die „Predella“ der Berliner Tafel (Kat. 32) versehen ist.⁴⁶⁵

Der Madonnentypus mit dem gelockten Haar und dem auf dem Kopf mehrfach in Falten gelegten Schleier ist am Anfang des 15. Jahrhunderts besonders beliebt,⁴⁶⁶ ebenso wie das Motiv des Kindes, das mit den Falten der Kleidung der Mutter spielt oder sich daran festhält.⁴⁶⁷ Insgesamt sind die Altäre mit den eben genannten Merkmalen etwa in die Jahre von 1415 bis 1420 zu datieren, fallen damit in Micheles Phase des Aufenthalts in Florenz, eine Annahme, die durch die Provenienz mancher Stücke, wie Kat. 51 und Kat. 36, unterstützt wird.⁴⁶⁸

Das von Michele so bevorzugte Muschelmotiv bedarf einer genaueren Untersuchung bezüglich seiner Entstehungsgeschichte. Bereits seit der Mitte des Trecento kam es als dekoratives und gliederndes Element in der venezianischen Kunst vor, um dort nach der Jahrhundertwende als antikes Element in Skulptur und Architektur der Frührenaissance weiter adaptiert und verwendet zu werden. In Florenz stellte die Architektur der Nische von Donatello Ludwigs von Toulouse (1422-25),⁴⁶⁹ einer Apsis mit muschelförmiger Kalotte, gewissermaßen eine Premiere im Sinn der Antikenrezeption dar, die unmittelbar als solche zu betrachten ist und nicht als Übernahme venezianischer Vorbilder des Trecento, wo auch in der Malerei einzelne Elemente antiken Ursprungs Verwendung fanden, ohne dass dadurch die gotische von einer antiken Prägung der Bildnisse abgelöst worden wäre. Früheste Beispiele des Muschelmotivs finden sich an Sarkophagen,⁴⁷⁰ denen ein antikes Vorbild zugrunde liegt.⁴⁷¹ Während die venezianische Kunst die Muschel in ähnlicher Weise dekorativ behandelt wie die Rippen eines Gewölbes, ist sie in der florentinischen Renaissance als plastisches Element räumlich als Kalotte vollständig ausgebildet.⁴⁷²

⁴⁶⁵ Galli 1992, S. 19. An den Nischen der *Arte dei Linaioli e Rigattieri*, der *Arte dei Calzaiuoli* und der *Arte di Calimala* finden sich derartige Zierelemente an den unteren Rahmenfriesen. Anm. der Verfasserin.

⁴⁶⁶ Dieses Motiv kommt beispielsweise bei Gherardo Starnina vor. Vgl. dazu: Galli 1992, S. 20.

⁴⁶⁷ Ein Motiv, das von Lorenzo da Monaco gerne verwendet wurde. Vgl. dazu: Galli 1992, S. 20.

⁴⁶⁸ Galli 1992, S. 21.

⁴⁶⁹ Die Nische ist sehr wahrscheinlich früher entstanden, zumindest wurde sie vor Fertigstellung der Statue vorbereitet. Vgl. dazu: Kalusok 1996, S. 173, Anm. 558.

⁴⁷⁰ Kalusok 1996, S. 141 und Anm. 452. Um 1350 entstanden die Andriolo de Santi zugeschriebenen Carrara-Gräber, die sich heute in der Chiesa degli Eremitani in Padua befinden. Neben dem Muschelmotiv wird hier darüber hinaus auch das Motiv der gedrehten Säulen verwendet. Anm. der Verfasserin.

⁴⁷¹ Kalusok 1996, S. 140-141.

⁴⁷² Ebenda, S. 144-145.

Obwohl Erfahrungen mit Donatellos Ludwignische vor Micheles Aufenthalt in der Emilia (1426/27-1432/33) und im Veneto (1433-38) stattgefunden haben müssen, hat das Muschelmotiv bei ihm sowohl Venezianisches als auch Florentinisches. Das bedeutet, dass er, trotzdem er bereits mit beiden Formen der Anwendung vertraut war, diese unbekümmert individuell einsetzte, ohne den Anspruch der Antikenrezeption im Sinne der Renaissance weiterzuverfolgen. Der Gebrauch der apsidialen Nische und der Kalotte zeigt sich bei ihm in unterschiedlichen Ausformungen, durch mehr oder weniger starke Wölbung ebenso wie durch mehr oder weniger kräftige Furchen, die Figuren wirken nicht beengt durch ihre „Behausung“, obwohl sie mit dem Reliefgrund fest verbunden sind. Die Muschel setzt einmal höher, einmal tiefer an und wird auf diese Weise bisweilen zur Überdachung, dann wieder zur strahlenförmigen Gloriole. In Donatellos Ludwignische von Orsanmichele bilden die Bauglieder unter Verwendung des Renaissance-Vokabulars eine harmonische Einheit. Die kannelierten Pilaster mit korinthischen Kapitellen, ionischen Säulen mit spiralförmiger Kannelur sind einzelne Elemente, die Michele aufgreift und bereits in den Madonnen-Andachtsaltären, später in der Cappella Pellegrini ausgiebig anwendet.

Auf der Basis der aufgezeigten Merkmale kann, vorbehaltlich der Eigenheit Micheles, gelegentlich auf althergebrachte Motive zurückzugreifen, für die aufgezählten Andachtsaltäre eine annähernd chronologische Reihung wie folgt skizziert werden (Abb. 75-86):

Die Präsenz der Bündelpfeiler, der ganzfigurigen Engel im Bogenfeld über der Madonna, des Ghiberti-Zitates der herausgestreckten Köpfe, sowie das Fehlen einer Muschelkalotte weisen demnach die Tafel, die zu den Verlusten des Berliner Museums gehört (Kat. 51), als eine der frühesten aus, von Aldo Galli 1404-1407 datiert.⁴⁷³

Von den architektonischen Formen ebenfalls noch sehr gotisch ist jene im Palazzo Venezia in Rom (Kat. 31), die – abgesehen von dem Zierband am unteren Rand – die gleichen kompositorischen Merkmale aufweist. Sie ist folglich etwa in den selben Zeitraum zu datieren.

Die neue Anregung der Muschelkalotte findet man in der New Yorker Tafel (Kat. 43), die Putten, die das Ehrentuch halten, treten nun plastisch heraus, indem sie auf den Kapitellen der Halbsäulen stehen, die hier immer noch von Dienstbündeln umgeben

⁴⁷³ Galli 1992, S. 21.

sind. Zeitlich ist diese Tafel noch immer in der Nähe der beiden erstgenannten anzusiedeln.

Die Berliner Altartafel (Kat. 32) und eine der Londoner Andachtsaltäre (Kat. 36) weisen eine Mischung von älteren und neueren Formen auf, vor allem aber eine Rezeption auf Ghibertis Jakobus-Reliquiar durch das Zitat der Engel mit den hochgestellten Flügeln. Das Jahr 1407 kann auch hier nur als Richtdatum gelten, da sich die Entwurfsarbeit für das Reliquiar beziehungsweise die Ausführung desselben mit Micheles Mitwirkung an der Nord-Türe (laut erstem Mitarbeiter-Vertrag mit der „*Calimala*“) überschneiden haben könnten. Berücksichtigt man den Umstand, dass die rezeptive Wirkung mit Verzögerung eintrat, erscheint ein Zeitraum nach 1407 naheliegender.

Ist in der Berliner Tafel das Geschehen in zwei Ebenen aufgeteilt und dargestellt, so wurden im nächsten Schritt die Ebenen durch die Muschelkonche verbunden, wie beim Londoner Werk gut zu erkennen ist (Kat. 36).

Schwer einzuordnen ist die Tafel des Bargello in Florenz (Kat. 2), deren Herkunft lückenlos bis zu ihrem ursprünglichen Standort, der „*Chiesa di Badia*“ in Florenz, zurückzuverfolgen ist, daher wird man versuchen, die Entstehungszeit mit Micheles dokumentierter Aktivität in der Stadt in Übereinstimmung zu bringen und sie der Zeit um 1420 zuordnen. Eine Verbindung zu *Mastino di Arrigho, Podestà* von Ferrara, die ihn als möglichen Auftraggeber offenbart, hat sich nach der Restaurierung der Tafel ergeben (vgl. Kat. 2). Diese deutet auf eine Datierung hin, die mit dessen Anwesenheit in Florenz im Jahre 1413 oder 1425 zusammenfällt, wobei letztere aus stilistischen Gründen wahrscheinlicher ist.⁴⁷⁴

Aufgrund des Anbringungsortes mehr Andachtsbildnis als Altar im eigentlichen Sinn stellt der „*tabernacolo*“ von Santa Maria a Monte dar (Kat. 5), bei dem sich zwei Einflüsse bemerkbar machen, die auf einen künstlerischen Austausch zurückzuführen sind: zum einen im Typus der Madonna, der große Ähnlichkeit hat mit den Madonnen im Museo Nazionale di Villa Guinigi in Lucca,⁴⁷⁵ zum anderen in der architektonischen Gestaltung der Nische, in der ein deutlicher neuzeitlicher Akzent zum Tragen kommt,

⁴⁷⁴ Vaccari 2009, S. 74.

⁴⁷⁵ Ferretti 1997, S. 108. Ferretti schreibt die beiden Madonnen mit Kind in Halbfigur Nanni di Bartolo zu, die neuere Forschung mehrheitlich Donatello. Vgl. dazu: Bellosi/Gentilini 1996, S. 19-26; Cavazzini 2002, S. 114-116.

dessen Ursprung in Florenz zu suchen ist und der eine Datierung Anfang der 1420er Jahre nahelegt.⁴⁷⁶

Ebenfalls nicht ganz einfach zu bestimmen ist die Tafel im Louvre (Kat. 41). Das wiederkehrende Pflanzenrankenmotiv am unteren Bildrand und der Cherub mit den ausgebreiteten Flügeln, die gleichzeitig Haltepunkte für das Ehrentuch sind, erinnern an die Bargello-Tafel (Kat. 2). Die zweifach übereinander angeordnete Dreipassform im Giebelfeld kann sowohl als Wiederholung als auch Vorwegnahme des Rahmens des Roselli-Grabmals in Arezzo (Kat. 6) gesehen werden. Andererseits fühlt man sich auch an die Vielfalt der Formen der Nischen und Giebel der Heiligenfiguren und des Stifters in der Cappella Pellegrini (Kat. 11) erinnert. Argumente, die für eine Entstehung im Zeitraum um 1430, also zwischen diesen beiden Werken sprechen.

Die Madonna dell' Umiltà (Kat. 17) fällt in mehrfacher Hinsicht aus dem Rahmen, zunächst ikonografisch, im Œuvre der erhaltenen Werke Michele da Firenzes ist es die einzige Madonna dieses Typs.⁴⁷⁷ Abgesehen von der geographischen Nähe zu Verona ist der offensichtlich venezianische Einfluss ausreichendes Argument für eine Datierung 1433-1438, die Jahre der Arbeit an der Cappella Pellegrini (Kat. 11), während der Michele eine besondere Vorliebe zur Form des Lanzetten-Bogens als Giebelbekrönung entwickelte.

Ähnlich verhält es sich mit der Londoner Tafel (Kat. 37), die schon Fiocco aus dem gleichen Grund in der Nähe der Cappella Pellegrini angesiedelt hat.⁴⁷⁸ Für die Entstehung kann 1433-1438 als relevanter Zeitraum angegeben werden.

Die Madonna der Yale University Art Gallery (Kat. 44) betreffend wurde von Aldo Galli eine Datierung vorgeschlagen, die zwischen 1435 und 1445 liegt.⁴⁷⁹ Vom Typus her besteht auffallende Ähnlichkeit zur Madonna des Altares von Raccano (Kat. 14), wenngleich sie in der vorliegenden Tafel schlanker und gestreckter ist.

Die letzte zum Vergleich herangezogene Tafel, jene des Victoria and Albert Museums mit der thronenden Muttergottes und Kind sowie zwei Heiligen, ist mit 173 cm Höhe die monumentalste. Die Figuren treten hier deutlich aus der flachen Nische heraus, im Giebel tritt das Motiv des Schmerzensmannes hier erstmals auf, die Verbindung zu

⁴⁷⁶ Es wird hier auf die Ludwignische angespielt, deren Fertigstellung in die Nähe der letzten Zahlung an Donatello fällt, die 1423 erfolgte. Vgl. dazu: Kalusok 1996, S. 173.

⁴⁷⁷ Vinco 2010, S. 21.

⁴⁷⁸ Fiocco 1932, S. 561.

⁴⁷⁹ Galli 2016, S. 31.

jenes im Museo diocesano in Mantua (ehem. Governolo, Kat. 27) und dem, der sich in Venedig in Privatbesitz (Kat. 46) befindet, drängt sich auf. Die Datierung von Pope-Hennessy Anfang der 1440er Jahre ist plausibel.⁴⁸⁰

Zum Abschluss ist noch jener Typus von Madonna vorzustellen, bei dem diese im Hochrelief als freistehende Halbfigur mit dem Kind an ihrer linken Seite ohne Rahmen ausgeführt und oft in mehrfacher Ausfertigung nach einem Model reproduziert wurde. Dieser ist genaugenommen nicht dem Typus Andachtsaltar zuzurechnen, sondern dem eines (dreidimensionalen) Hausandachtsbildes, das sich seit Beginn des Quattrocento größter Beliebtheit erfreute. Ghiberti und Donatello werden Prototypen dieser Art zugeschrieben,⁴⁸¹ die durch ihre plastische Erscheinung und die noch unmittelbare, intimere Nähe zum Betrachter fast schon eine reale Anwesenheit der Muttergottes und des Jesuskindes suggerieren. Der Gebrauch von Gussformen, wie sie bei vielen anderen Künstlern gerade in der Massenherstellung von Madonnenbildnissen zur privaten Andacht üblich waren, ist bei Michele nur für eine Darstellung nachweisbar (vgl. Kat. 25 und 50), bei der die besonders innige Beziehung durch die Geste des ausgestreckten Armes, mit dem sich das Kind an die Mutter schmiegt, betont wird.⁴⁸²

IV.6.d Madonnenstatuen

Neben den Madonnenandachtsaltären hat Michele da Firenze auch ganzfigurige Madonnenstatuen mit Kind geschaffen, die – ohne architektonische Rahmung – für eine isolierte Aufstellung bestimmt waren.⁴⁸³ Als solche sind die Madonna delle Lacrime in Arezzo (Kat. 7), die Madonna in Ferrara am Dom (Kat. 18), die Madonna della Rondine in Spilamberto (Kat. 23) und die Madonna aus Privatbesitz in Edinburgh (Kat. 49) zu nennen, sowie die Madonna im Bargello (Kat. 1), zumindest in der Aufstellung, in der sie im Museum präsentiert wird.

In Kapitel II.2 wurde bereits dargelegt, dass die Marienverehrung in den Anfängen des Christentums im Westen gegenüber der im Osten nur zögerlich eintrat. Im frühen Mittelalter wurde die Gottesmutter mehrheitlich mit dem Jesuskind auf ihrem Schoß

⁴⁸⁰ Pope-Hennessy 1964, S. 66.

⁴⁸¹ Kecks 1988, S. 84-89.

⁴⁸² Galli 2016, S. 26, S. 32, Anm. 11.

⁴⁸³ Für die *Madonna delle lacrime* und die *Madonna della rondine* wurden im Nachhinein aufwändige Architekturrahmen geschaffen. In Ferrara ist die Madonna mit ihrem Standort auf der Galerie der Westfassade der Kathedrale in dieselbe eingebettet. Anm. der Verfasserin.

thronend dargestellt, während sie im Spätmittelalter, insbesondere ab der Epoche der Internationalen Gotik, stehend mit dem Kind auf ihrem linken Arm wiedergegeben wurde. Dieser Typus des isolierten Abbildes von Mutter und Kind kann nicht aus einem szenischen Zusammenhang abgeleitet werden, er ist vielmehr auf einen byzantinischen „Urtypus“ zurückzuführen, der mit der Legende in Zusammenhang steht, nach der Evangelist Lukas selbst die Madonna gemalt habe. Die Entstehung der Legende wird im 6. Jahrhundert vermutet, das Bildnis, das den Anspruch auf Authentizität, also auf Portraitcharakter erhebt, war im 8. Jahrhundert bereits weithin bekannt.⁴⁸⁴ Es zeigt, dem Typus der „*Hodegetria*“ (der „Wegweisenden“) entsprechend, die Gottesmutter stehend, jedoch nur als Halbfigur mit dem Kind auf ihrem linken Arm. In der Gotik begann die Muttergottes in der Skulptur auch oder überwiegend in ganzer Figur stehend dargestellt zu werden, zunächst in der „*Trumeau-Madonna*“, wo sie auf dem Mittelpfeiler des Kirchenportals bereits isoliert auftrat, wenngleich die Gewändefiguren des Portals meist auf sie bezogen waren.⁴⁸⁵ Die typologische Gleichsetzung Mariens mit der Kirche als „*Mater Ecclesiae*“, bereits im 4. Jahrhundert von Ambrosius postuliert,⁴⁸⁶ ist hervorzuheben, da sie im Hochmittelalter zunehmend an Bedeutung gewinnt. Von der Architektur gelöst und vermehrt in ganzer Figur wiedergegeben, wurde die „Schöne Madonna“ in der Gotik um 1400 eines der häufigsten Motive der bildenden Kunst.

Die Tatsache, dass das Kind bei Michele da Firenzes Madonnen ausnahmslos auf ihrem linken Arm sitzt, scheint ein Indiz für den Bezug zum „Urbild“ der „*Hodegetria*“ zu sein. Micheles Madonnen erfuhren – und erfahren immer noch – große Verehrung und Kult, denen ihr Jahrhunderte währendes Überleben hauptsächlich zu verdanken ist. Ihre Kultbedeutung geht auch aus den Beinamen – wie „*delle Lacrime*“ (Kat. 7) oder „*della Vita*“ (Kat. 16) – und den zahlreichen Votivgaben hervor. Insgesamt handelt es sich um noch der gotischen Tradition verhaftete und vordergründig etwas stereotype Darstellungen jener Mischform an der Grenze vom Mittelalter zur Neuzeit, für die Michele da Firenze ein wichtiger Vertreter ist wie kaum ein anderer. Von der Aussage her vertreten die Madonnen durchwegs den zeitgemäßen Anspruch der jungfräulich-

⁴⁸⁴ Belting 1993, S. 70-72.

⁴⁸⁵ Lechner 1984, S. 559. Als eines der frühesten Beispiele ist das Westportal von Notre Dame in Paris (1210/1220) anzuführen.

⁴⁸⁶ Delius 1963, S. 130.

reinen, idealisierten Gottesmutter, zeigen jedoch auch den menschlichen Aspekt, insbesondere die mütterlich-emotionale Komponente.

Die Madonna delle Lacrime (Kat. 6), *war* und *ist* immer noch Gegenstand tiefster Verehrung, der sie nicht nur ihr Überleben, sondern auch ihren guten Erhaltungszustand verdankt, denn von den Kunsthistorikern wurde sie lange Zeit nicht beachtet und sogar als minderwertig eingestuft. Sie war ein Geschenk von Carlo Marsuppini an den Orden der „Nunziata“, in den er 1424 eintrat.⁴⁸⁷ Der Typus der „Jungfrau“, der durch das zarte, jugendliche Gesicht, das besonders helle Inkarnat und das weiße Gewand⁴⁸⁸ hervorgehoben wird, entspricht dem Anlass und der Bestimmung. Auch vom stilistischen Standpunkt überzeugt ein Entstehungsdatum um 1424, womit ausreichend Argumente vorhanden sind, die Auftragsvergabe und Entstehung der Madonna mit dem Eintritt Marsuppinis in den Orden zu assoziieren. Das besonders falten- und stoffreiche Gewand umhüllt den Körper der Statue, sodass dieser darunter praktisch nicht mehr spürbar ist. Zwischen Mutter und Kind besteht kein sichtbarer emotionaler Bezug. Alles in allem zeichnet sie sich durch eine unnahbare Indifferenz aus, ihr Blick geht ins Leere, während der des Kindes in den Kirchenraum gerichtet ist ebenso wie sein Segensgestus. Betont wird hier vordergründig die Funktion Marias als „Trägerin“ des Kindes, dessen übergeordnete Bedeutung die tiefere künstlerische Aussage ist. Das „Tränenwunder“, das sich im Jahr 1490 ereignete, verlieh dem Volksglauben einen Aufschwung, durch den ohne Zweifel der Muttergottes gegenüber dem Kind die größere Aufmerksamkeit entgegengebracht wurde. 1601 wurde sie in einem neuen Altaraufbau untergebracht, wo sie sich, von zwei Engeln in Nischen (!) flankiert, heute noch befindet.

Die Madonna auf der Galerie der Kathedrale von Ferrara (Kat. 18) hat vor allem repräsentativen Charakter, dem Standort angemessen, wo sie „[...] zur Anbetung des Volkes [...]“⁴⁸⁹ in ihrer Funktion als Verkörperung der Ecclesia, als Beschützerin und Fürbitterin aufgestellt wurde. Sie strahlt Präsenz aus, Plastizität in ihrer blockhaften Masse und eine gewisse Würde, der Körper unter dem Gewand mit den wulstigen Falten ist kaum spürbar. Einige Merkmale der Statue, durch die sie sich stilistisch von den anderen Madonnen Michele da Firenzes abgrenzt, sind ohne Zweifel auf ihren

⁴⁸⁷ Galli 1996, S. 74-75.

⁴⁸⁸ Die freigelegte Farbfassung ist von der originalen mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht weit entfernt. Galli 1996, S. 74-75.

⁴⁸⁹ Guarini 1621, S. 17.

Standort zurückzuführen, der auf Fernwirkung und Untersicht ausgerichtet sein musste. So sind in diesem Sinne die großen Hände zu erklären, die grobe, undifferenzierte Gestaltung der Draperie und der Haare, sowie die ausgeprägten Gesichtszüge. Das relativ große Kind ist eine bei Michele gelegentlich wiederkehrende Eigenheit, die extreme Körperdrehung ist mit Sicherheit nicht auf mangelnde anatomische Kenntnisse oder eine Unbeholfenheit des Künstlers zurückzuführen, die Intention war auch nicht, ein besonders lebhaftes Kind darzustellen. Auf den Zusammenhang mit der Statue, die sich in einer Nische an der Fassade rechts vom Hauptportal befindet und den Gründer der Universität von Ferrara, Alfonso d'Este darstellt, wurde bereits hingewiesen, sowie darauf, dass sich der Segensgestus des Jesuskindes sehr exklusiv auf diesen (und damit auf die Herrscherfamilie der Este) bezieht, womit für die extreme Verdrehung seines Oberkörpers eine plausible Erklärung gefunden wäre.

Für eine isolierte Aufstellung vorgesehen scheint auch die Madonna mit Kind gewesen zu sein, die sich in Privatbesitz in Edinburgh befindet (Kat. 49). Mit nur 66 cm Höhe stehen die Ungereimtheiten der Proportionen, namentlich der relativ große Kopf, die überdimensionierten Hände und der schwächliche Oberkörper, in Widerspruch zu einer Ausrichtung auf Fernwirkung und Untersicht. Die Funktion als Bozzetto kann in Betracht gezogen werden, als häusliches Andachtsbild scheint sie aufgrund ihrer Distanziertheit, die durch den nach oben gerichteten Blick in die Ferne entsteht, auch nicht vorrangig einsetzbar. Für eine Datierung gibt es keinerlei dokumentarische Anhaltspunkte, aufgrund der genannten Eigenheiten kann insofern allenfalls eine Nähe zur Madonna des Domes von Ferrara (Kat. 18) konstruiert werden, als Michele für diesen oder einen ähnlichen Auftrag wahrscheinlich ein Modell abzuliefern hatte.

Eine gesonderte Stellung nimmt auch die Madonna des Bargello (Kat. 1) ein, die nicht nur aufgrund ihrer eklektischen Elemente aus dem Rahmen fällt. Mit 164 cm ist sie für Michele da Firenze, dessen Figuren vorwiegend zwei Drittel Lebensgröße aufweisen, ungewöhnlich groß. Dies könnte, ebenso wie der frontal ausgerichtete Körper auf einen prominenten, für einen größeren Kreis von Gläubigen vorgesehenen Standort hinweisen. Dagegen sprechen jedoch die Hinwendung und Blickrichtung von Mutter und Kind nach rechts (vom Betrachter aus gesehen), wohin auch der Segensgestus des Kindes gerichtet ist. All das spricht für die Existenz eines Bezugsobjektes, mit anderen Worten, für die ideelle, symbolische Anwesenheit einer Person oder deren

Verkörperung, die den Kontakt zur Madonna als Fürbitterin in Form einer sehr persönlichen Andacht sucht. Der gute Erhaltungszustand der Skulptur unterstützt die Annahme einer Aufstellung in einem Innenraum. Wenn man von der im Katalog ausgeführten Hypothese ausgeht (vgl. Kat. 1), dass sie das Zentrum des Altares der Cappella Pellegrini (Kat. 12) gewesen sein könnte und die Vorbildfunktion der Cappella Scrovegni in Betracht zieht (wofür einiges spricht) werden diese Eigenheiten erklärbar. Zumindest muss – nach dem testamentarischen Wunsch des Auftraggebers⁴⁹⁰ – eine dieser in Größe, Ausführung und Blickrichtung sehr ähnliche Madonna im Mittelpunkt des Altares gestanden haben. Ihre Entstehungszeit fiel in die Jahre 1430-1433, ihr Erscheinungsbild weckt hingegen Assoziationen zum Stil des Trecento, im Besonderen zu den Madonnenstatuen Giovanni Pisanos. Jene, die im Altarbereich der Arenakapelle zu finden ist, bietet sich in mehrfacher Hinsicht als Vorbild an.⁴⁹¹ Für diese gibt es Hinweise, dass der Wunsch für deren Installierung vom Auftraggeber selbst kam, über die originale Aufstellung der Madonna mit den beiden leuchtertragenden Engeln zu ihren Seiten hat die Forschung zahlreiche Überlegungen angestellt. Letztlich überzeugt die Verortung der Gruppe im Altarraum der Kapelle. Gleichzeitig war dies eine der frühesten Marienstatuen in diesem Bereich, sieht man von der Elfenbeinmadonna ab, die Giovanni Pisano 1299 für den Dom von Pisa schuf, wo sie als Kultbild den Hochaltar zierte, möglicherweise ebenfalls von zwei (inzwischen verloren gegangenen) Engeln flankiert. Der starke Einfluss der französischen Elfenbeinkunst, der bei diesem Werk zum Tragen kommt, wirkt in der Scrovegni Madonna weiter.⁴⁹² Rückblickend auf die Ausführungen im Kapitel V.1.a zu den Aspekten der Marienverehrung ist auf die kultische Bedeutung dieser Marienstatue hinzuweisen,⁴⁹³ die ebenso für die Madonna im Bargello gelten könnte.

⁴⁹⁰ Varanini 1996, S. 40 (appendice). Andrea Pellegrini wünschte „[...] *esserge scolpito de prea in essa capella denanci a la nostra Dona, in zenochiony orando, vestido con quella mainera che io andava, cum la mia divisa in gamba, ne la qual capella voglio esser spexo novecento ducati [sic].*“

⁴⁹¹ Hohenfeld 2014, S. 149-150. Die Madonna ist rundplastisch ausgearbeitet, etwa 129 cm hoch (mit Sockel), aus weißem Marmor und hatte eine polychrome Fassung, von der noch Reste vorhanden sind. Auffallend sind der nach hinten geneigte Oberkörper und der nach vorne gereckte Hals, sowie die strenge Profilansicht der Mutter, die Blickkontakt mit dem Kind aufnimmt, Merkmale, die typisch sind für Giovanni Pisano, dessen Autorenschaft durch die Inschrift am Sockel belegt ist. Die Datierung der Werkgruppe, der neben der Madonna noch zwei Leuchter-Engel angehören, orientiert sich im Allgemeinen an der Weihe der Kapelle am 23. März 1305.

⁴⁹² Hohenfeld 2014, S. 155-156.

⁴⁹³ Euler 1968, S. 3. Diese steht mit der Entstehungsgeschichte der Kapelle in engem Zusammenhang. Die Jungfrau Maria tritt einmal mehr in ihrer Funktion als Mittlerin zu Gott für den Sünder auf. Durch den Bau der Kapelle sollte die Untaten Reginaldo Scrovegnis gesühnt werden, namentlich der Wucher, den dieser zu Lebzeiten betrieben hatte. Stifter der Kapelle war sein Sohn Enrico, der damit das

Auch wenn diese stilistisch dem Vokabular Michele da Firenzes Rechnung trägt, sind doch einige bemerkenswerte Details festzustellen, die eine Anlehnung an die Scrovegni-Madonna andeuten. Dazu gehören der vorgereckte Hals und die Profilansicht, die zwar weniger stark ausgeprägt sind, jedoch bei keiner seiner Madonnen so forciert aufscheinen. Einzigartig unter seinen Marienskulpturen ist die Geste ihrer rechten Hand, namentlich das Hochraffen des Gewandes. Mit 164 cm Höhe ist sie um einiges größer als die Scrovegni-Madonna, erfüllt damit aber die von Napione und Galli geforderte Voraussetzung, den knienden Stifter zu überragen.⁴⁹⁴ Die Rückwärtsneigung des Oberkörpers und der aufeinander gerichtete Blick von Mutter und Kind sind Charakteristika von Giovanni Pisanos Marienstatuen, die bei der Madonna von Michele im Bargello fehlen. Dies mag auf den Umstand zurückzuführen sein, dass die Gruppe der Cappella Pellegrini sehr wahrscheinlich in einer Nische untergebracht war, die Teil des Altarkonstrukts war und die Blickrichtung von Mutter und Kind auf den Stifter gerichtet sein musste.⁴⁹⁵ Bei Ausstattung der Cappella Pellegrini ist folglich eine Orientierung am Beispiel der Arenakapelle naheliegend, die auch auf den Altar auszudehnen ist, der den testamentarisch festgelegten Vorgaben zu entsprechen hatte. Den Darstellungsgewohnheiten Michele da Firenzes gemäß wurden die Impulse aus diesem Vorbild assimiliert und in die eigene Sprache übersetzt.

Die „Madonna della Rondine“ aus Spilamberto (Kat. 23), die als Vertreterin eines mütterlichen Typus‘ ebenfalls mit einer langen Tradition kultischer Verehrung verbunden ist, hat den Status eines Gnadenbildes. Sie ist von großer Eleganz, überzeugender Präsenz und harmonisch-organischer Modellierung. Sie stellt – was dieses Genre anbelangt – im Œuvre Michele da Firenzes einen Höhepunkt dar, weshalb eine Datierung in die 1440er Jahre, im Anschluss an die Ausführung der Altäre von Belfiore (Kat. 52) und Modena (Kat. 21), zu unterstützen ist. Während die Mutter erstaunlich viel Weiblichkeit, Kraft und vor allem reife Mütterlichkeit ausstrahlt, ist das

Seelenheil des Vaters retten wollte, eine Vorgehensweise, die durchaus der mittelalterlichen Denk- und Handlungsweise entsprach.

Vgl. dazu Euler 1968, S. 6, und Schwarz 2008, S. 23; Dante, Inferno XVII, 43-78. Immerhin müssen die Verfehlungen Reginaldos so schwerwiegend gewesen sein, dass Dante für ihn sogar einen Platz in der Hölle vorsah und die Errichtung eines derart kostbar ausgestatteten Sakralbaus als Sühne nötig erschien.

⁴⁹⁴ Napione/Galli 2008, S. 57.

⁴⁹⁵ Es muss an dieser Stelle auf eine weitere freistehende Figur, nämlich den San Leonardo (Kat. 45, Privatbesitz, Turin) hingewiesen werden, der eine signifikante Rückwärtsneigung des Oberkörpers aufweist. Eine Provenienz aus Verona und eine daraus resultierende Datierung 1438-1440 wurde aufgrund mehrerer Indizien von Giuliana Ericani vorgeschlagen. Vgl. dazu: Ericani 1996, S. 346-347.

Kind sehr menschlich-kindlich dargestellt. Neben der mariologischen Aussage der fürsorglichen Mutter, derentwegen die Madonna sich großer Verehrung – um nicht zu sagen Anbetung – erfreut, ist bereits ein Anspruch auf Naturtreue und eine neue Ästhetik spürbar.

Bei dem Versuch, die Madonnenstatuen nach stilistischer Analyse chronologisch zu reihen, um sich einer Datierung anzunähern, muss die traditionelle Einteilung der Forschung, nach der die Werke Micheles bis Ende der 1980er Jahre zeitlich analog zu seinen geografischen Wirkungsbereichen vorgenommen wurde, korrigiert werden. Der damaligen Dokumentenlage nach ergaben sich die Phasen Toskana (Florenz 1403-1420, Arezzo 1420-1430), Veneto (1433-1438), Emilia Romagna (um 1440) und anschließend Polesine (1440er Jahre).

Mit der Zuschreibung der Madonna in Ferrara an Michele da Firenze⁴⁹⁶ und der Aufarbeitung der relevanten historischen Dokumente durch Aldo Galli 1992,⁴⁹⁷ die die Aufstellung der Statue am 16. Oktober 1427 stichhaltig belegten, musste ihre Entstehung um mindestens 13 Jahre vordatiert werden. Gleichzeitig wird dadurch demonstriert, wie subjektiv und willkürlich stilistische Interpretationen bisweilen sind, um sie einem Schema oder einem vermeintlichen zeitlichen Ablauf anpassen zu können.

Es wurde daraufhin eine Unterbrechung seiner Aktivität in der Toskana und ein kurzer Aufenthalt Micheles in der Emilia angenommen, insbesondere, da für die Madonna delle Lacrime (Arezzo) eine plausible Datierung um 1424 rekonstruiert wurde und am Entstehungszeitraum um 1430 für das Grabmal des Francesco Roselli (ebenfalls in Arezzo) festgehalten wurde. Inzwischen ist durch weitere Dokumente belegt, dass Michele da Firenze sich 1430 und 1432 in Ferrara aufhielt,⁴⁹⁸ womöglich sogar ab 1427 ohne Unterbrechung ebenda (vgl. IV.1 Vita), bevor er nach Verona ging, um die Arbeiten an der Cappella Pellegrini auszuführen. Damit können Überlegungen angestellt werden, ob die Entstehung einiger Werke in der Polesine bei diesem ersten Aufenthalt (1427/28-1433) in der Emilia anzusiedeln ist und nicht erst im Anschluss

⁴⁹⁶ Bellosi 1990, S. 6-7.

⁴⁹⁷ Galli 1992, S. 16-17.

⁴⁹⁸ Galli 2016, S. 27, Anm. 15.

an den zweiten (ab 1438).⁴⁹⁹ Für die chronologische Reihung der Madonnenstatuen bringen die Erkenntnisse einige Änderungen mit sich (Abb. 87-92).

Die Datierung der „*Madonna delle Lacrime*“ um 1424 ist stilistisch mit den historischen Hinweisen gut in Einklang zu bringen und kann weiterhin als eine der frühesten Madonnenstatuen Michele da Firenzes gelten.

Mit der Hypothese, dass es sich bei der Madonna mit Kind aus Edinburgh (Kat. 49) um einen Bozzetto handelt, könnte sie mit der von Ferrara in Beziehung gebracht werden und demzufolge – zugegebenermaßen willkürlich und ohne dokumentarischen Beleg – vor dieser gereiht werden. Das Datum der Aufstellung im Jahr 1427 ist für die Madonna in Ferrara als gesicherter Hinweis auf ihre Entstehung zu werten. Die Ausrichtung auf Fernwirkung und die Überlebensgröße bestimmen ihr Erscheinungsbild.

Die Madonna des Bargello wäre den oben ausgeführten Hypothesen nach zwischen 1433 und 1438 einzureihen. Ihre eklektischen Anteile, die auf die Reminiszenzen der Pisano-Madonna zurückzuführen sind, stehen im Vordergrund und kennzeichnen den stilistischen Eindruck.

Für die Madonna des Altares von Modena ist eine Datierung verfügbar, ihre Entstehung ist durch die Dokumentation der Auftragsvergabe im Herbst 1440, der mit einer Fertigstellung binnen Jahresfrist verbunden war, auf die Jahre 1440/41 festgelegt. Deshalb kann sie als Fixpunkt zum Vergleich herangezogen werden, auch wenn es sich dabei um keine freistehende Statue handelt. An ihr sind allerdings keine nennenswerten stilistischen Veränderungen im Sinne einer verstärkten Reflexion

⁴⁹⁹ Dies betrifft meines Erachtens die Madonna della Vita (Kat. 16) und den verlorenen Altar, dem sie angehörte. Aufgrund ihres schlechten Erhaltungszustandes ist eine stilistische Analyse problematisch. Besonders beim Kind ist ein erheblicher Materialverlust festzustellen, wie auch am Kopf der Muttergottes. Auffallend ist auch die Schmächtigkeit ihrer Figur, in der sie den Figuren des Roselli-Grabmals (Kat. 6) ähnlich ist, die starre aufrechte Haltung und der ins Leere gehende Blick erinnern an die „*Madonna delle Lacrime*“ (Kat. 7). Der Körper des Kindes ist, möglicherweise aufgrund des oberflächlichen Substanzverlustes, kaum organisch durchmodelliert. Zwangsläufig kommen Zweifel auf, ob dieses Werk tatsächlich in die Spätphase des Künstlers zu datieren ist. Es ist darüber hinaus die Möglichkeit in Betracht zu ziehen, dass die ehemals in Adria existierenden Altäre zum Teil *vor* und zum Teil *nach* der Tätigkeit Michele da Firenzes im Veneto entstanden.

Zu überdenken wäre auch die Einordnung des der Altares von Raccano (Kat. 14), der den Bildern der Cappella Pellegrini (Kat. 11) stilistisch nahe steht, beide Werke zeigen Einflüsse aus dem Norden. Insbesondere die Madonna des Altares entspricht mit ihrem ausgeprägten Schwung am meisten der „schönen Madonna“ des weichen Stils, die Modellierung erscheint noch teigiger, die Formen ineinanderfließend bei reduziertem Faltenreichtum der Draperie. Außerdem macht sich in der gefälligen Lieblichkeit und den etwas puppenhaften Proportionen ein Einfluss der lombardischen Skulptur bemerkbar. Aufgrund der gebündelten Randpfeiler und der kleinen Köpfe, die aus den runden Öffnungen ragen, welche als Zitat aus Ghibertis Nord-Türe des Baptisteriums von Florenz gewertet werden können, erscheint eine frühere Datierung, also während des ersten Aufenthalts von Michele in der Emilia (1426/27-1432/33) plausibler.

lokaler oder neuzeitlicher Elemente festzumachen. Im Gegensatz dazu bietet die „*Madonna della Rondine*“ in ihrer bereits beschriebenen souveränen, eleganten und weitaus differenzierteren Ausführung ein anspruchsvolles Erscheinungsbild.

IV.6.e Christusbildungen

Kleinformatige Kreuzigungsdarstellungen kommen im Oeuvre Michele da Firenzes bereits in den Altären und Andachtstafeln vor. Erhalten sind zudem zwei Ausführungen vom Typus „Schmerzensmann“ (Kat. 27 und 46), ein weiterer ist im Giebel eines der Londoner Madonnenandachtsaltäre (Kat. 35) zu sehen. Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang noch der Tondo mit der sogenannten Grablegung im Museo Sforzesco (Kat. 29) in Mailand, der keinem Typus eindeutig zuzuordnen ist. Zuschreibungen beziehungsweise Entdeckungen jüngerer Datums sind die Skulpturen Christi als Liegefigur der Beweinung von Modena (Kat. 22) und Reggio Emilia (Kat. 24), sowie die des Gekreuzigten von San Benedetto Po (Kat. 26).

Der Bildtypus des „Schmerzensmanns“ ist zweifellos auf eine byzantinische Ikone zurückzuführen, deren Import sich bereits im 13. Jahrhundert in den Reproduktionen der venezianischen Tafelmalerei niederschlägt.⁵⁰⁰ Die bemerkenswert rasche europaweite Verbreitung von Italien aus scheint auf die gesteigerte Passionsfrömmigkeit der Zeit zurückzuführen zu sein, für die dieses Motiv ein ideales Andachtsmedium darstellte.⁵⁰¹

Das Paradoxe, Unerklärliche der Darstellung dürfte der Wirkung des Andachtsbildes noch förderlich gewesen sein, Christus ist meist als Halbfigur in aufrechter Haltung zu sehen, was allein schon in Widerspruch zu den deutlich sichtbaren Wundmalen steht, die auf seinen – bereits erfolgten – Kreuzestod hinweisen. Der mystische Moment der Präsentation als Schmerzensmann findet zwischen Kreuzabnahme und Grablegung statt.⁵⁰² Die beiden Reliefs von Michele da Firenze (Kat. 27 und 46) vertreten diesen Typus in klassischer Weise, weder haben sie die „[...] distanzierende Starre eines Kultbildes [...]“, noch „[...] die Unruhe eines Handlungsablaufs [eines] erzählenden Bild[es] [...]“⁵⁰³.

⁵⁰⁰ Belting 2000, S. 251-252.

⁵⁰¹ Ebenda, S. 254.

⁵⁰² Ebenda, S. 60.

⁵⁰³ Ebenda, S. 70.

Schwieriger zuzuordnen ist die Christusdarstellung in ihrem Zusammenhang im Tondo des Mailänder Museo Sforzesco (Kat. 29). Während Venturi sie mit „*Cristo deposto*“ betitelt,⁵⁰⁴ wird sie von Galli als „*Compianto su cristo morto*“⁵⁰⁵, beziehungsweise als „*Cristo morto pianto dalla Vergine e dagli Angeli*“ bezeichnet.⁵⁰⁶ Tatsächlich geht aus der Darstellung nicht ganz klar hervor, ob der Leichnam Christi von den Engeln aus dem Grab gehoben oder gerade in dieses gesenkt wird, signifikant ist die Geste des Präsentierens, ebenso wie die Beweinung durch die Mutter. Neben diesen beiden Themen werden also auch die einer Pieta, einer Engelspieta und eines Schmerzensmannes berührt, wodurch die Nähe der Genres zueinander deutlich wird, die dafür bestimmt sind, zur *Compassio* und zur Meditation aufzufordern und zu diesem Zweck als Bilderfindung in der Chronologie der Passion alle zwischen Kreuzabnahme und Grablegung einzuordnen sind.

In den Kreuzigungsdarstellungen Michele da Firenzes steht durchwegs das Leiden und Mitleiden im Vordergrund, seine Christusdarstellungen entsprechen dem zeitgemäßen, durch den Einfluss der Bettelorden begründeten Typus des *Christus Patiens*. Dies betrifft auch die beiden Liegefiguren der Beweinungsgruppen, denen das Leiden ins Gesicht geschrieben ist. Dem Typus einer „Kreuzigung mit Gedräng“ sind die dicht bevölkerten, szenischen Wiedergaben in Arezzo (Kat. 8) und in der Cappella Pellegrini (Kat. 11) zuzuordnen, ein durchaus zutreffender, zu dieser Zeit noch nicht geläufiger Begriff.

Während bei den Madonnenbildnissen Michele da Firenzes nur bedingt eine Entwicklungskontinuität in herkömmlichem Sinn zu beobachten ist, zeigt sich in den Christusdarstellungen eine bemerkenswerte Tendenz zu einer neuzeitlichen Körperauffassung, die in der mittleren Schaffensperiode beginnt und im Kruzifix der Basilika von San Benedetto Po (Kat. 26) einen absoluten Höhepunkt erreicht. Die Zuschreibung an den Künstler erfolgte in Zusammenhang mit der Ausstellung „*Emozioni in Terracotta*“,⁵⁰⁷ bei welcher die Christusfigur aus Reggio Emilia gezeigt wurde. Bei dieser Gelegenheit wurde eine auffallende Ähnlichkeit zum Christus von San Benedetto festgestellt. Um die stilistische Entwicklung bis zu diesem Meisterwerk,

⁵⁰⁴ Venturi 1908, S. 116. Der Autor zählt den Tondo im Übrigen zu einer lombardischen Werkgruppe.
Anm. der Verfasserin.

⁵⁰⁵ Galli 1992, S. 15, Abb. 5.

⁵⁰⁶ Ebenda, S. 18.

⁵⁰⁷ Vgl. dazu: Ausstellungskatalog, Bonsanti/Piccinini (Hg.), *Emozioni in terracotta*. Guido Mazzoni/Antonio Begarelli. *Sculture del Rinascimento emiliano*, Modena 2009.

das mehr als alle anderen erhaltenen Werke Micheles in hohem Maß Merkmale der Renaissance zeigt, nachvollziehen zu können, werden im Folgenden die Christusfiguren aus verschiedenen Zusammenhängen isoliert betrachtet und charakterisiert, wobei hinterfragt werden soll, ob eine Konformität zwischen Stilentwicklung und Werkchronologie herzustellen ist.

Nach derzeitigem Wissensstand steht für die Schaffensphase in Florenz (1403-1419/20) keine Kreuzigungsdarstellung zum Vergleich zur Verfügung, dafür sind in Arezzo (1420-1426/27) drei erhalten (Kat. 6, 8 und 10).

Zu den frühesten Kreuzigungsdarstellungen gehört jene des Grabmals Francesco Rosellis (Kat. 6), bei der die Gestalt Christi gedrungen wirkt, die fast waagrecht ausgestreckten Arme sind, ebenso wie die Beine, organisch kaum durchgestaltet, dafür sind Hände und Füße präziser modelliert. Der Oberkörper ist tailliert und weist anatomische Details wie Rippenbogen, Wölbungen des Bauchs und Muskulatur auf, die Seitenwunde verläuft parallel zum Rippenbogen. Im Gegensatz zu den Assistenzfiguren, die schmal und wenig plastisch sind (vgl. Abb. 137), besitzt der Gekreuzigte mehr Volumen und einen ansatzweise athletischen Körperbau.

Beim Christus der Kreuzung „mit Gedräng“ (Kat. 8) sind am Oberkörper und an den Armen Bemühungen anatomischer Gestaltung zu erkennen, obwohl bei dieser Tafel anscheinend auf die (Detail-)Nachbearbeitung verzichtet wurde, Teile des Reliefs erscheinen grob und schnell gearbeitet. Sehr typisch sind die kreisrund eingeritzten Brustwarzen mit dem punktförmig erhabenen Zentrum. Die Proportionen sind stimmiger, die Seitenwunde verläuft hier in rechtem Winkel zum Rippenbogen. Die Ansicht, dass es sich bei der Tafel um einen Bozzetto handelt, wurde bereits geäußert, womit die fehlende Feinausarbeitung zu erklären wäre.

Für die Kreuzigungsgruppe mit Maria und Johannes (Kat. 10), ein Bildtypus, dessen Ursprung auf byzantinische Vorbilder des späten 8. und frühen 9. Jahrhunderts zurückgeht,⁵⁰⁸ ist eine Entstehung kurz nach dem Roselli-Grabmal (Kat. 6) naheliegend. Vom Corpus Christi ist nur mehr ein Torso erhalten, der auf einen insgesamt eher athletischen Körperbau schließen lässt. Die erstaunlich differenziert bearbeitete Oberfläche des erhaltenen Fragments erhöht die Wahrscheinlichkeit, dass die Figuren zur Betrachtung aus geringer Distanz, vielleicht in etwas erhöhter Position,

⁵⁰⁸ Brockhaus Kunst 2001, S. 616.

vorgesehen waren. Für letzteres sprechen nicht nur die langen Arme und großen Hände, sondern auch der extrem (nach links) geneigte Kopf. Die Seitenwunde verläuft hier parallel zum Rippenbogen, die Darstellung Christi ohne Dornenkrone ist eine Gemeinsamkeit der Terrakotten in Arezzo.

Zwischen 1433 und 1438 datierbar ist die Szene der Kreuzigung der Cappella Pellegrini in Verona (Kat. 11). Die Darstellung befindet sich in der Lünette der rechten Seitenwand der Kapelle an oberster Stelle, etwa in 9-10 m Höhe, neben der Kreuztragung, was die Lesbarkeit in dem nur 5 m breiten Raum erheblich erschwert. Dennoch ist die Szene dicht bevölkert und mit vielen narrativen Details ausgestattet, auf genaue anatomische Einzelheiten wurde insbesondere bei der Gestaltung der Körper verständlicherweise verzichtet. Über die immer noch etwas plump wirkende Figur Christi kann ausgesagt werden, dass die Seitenwunde in rechtem Winkel zum Rippenbogen verläuft und die kreisrunde Gravur der Brustwarzen sehr deutlich zu erkennen ist.

Nur sehr bedingt für die Analyse verwertbar ist der Christus der kleinen Kreuzigungsgruppe im Giebelfeld des Altares von Raccano (Kat. 14). Das kaum 15 cm große Kruzifix ist zwar – wie der gesamte Altar – unverkennbar der Werkstatt Michele zuzuordnen, bietet aber aufgrund der kleinen Dimension kaum brauchbare Hinweise für einen stilistischen Vergleich. Der Körper ist grob und teigig modelliert, die Seitenwunde ist mehr oder weniger waagrecht angebracht. Traditionell als Spätwerk klassifiziert, spricht manches für eine frühere Entstehung.

Bezüglich des „*Altares delle Statuine*“ (Kat. 21), datierbar in die Jahre 1440/41, ist zur Darstellung des Gekreuzigten festzustellen, dass eine grundlegende Veränderung des Körpertypus eingetreten ist. Dieser erscheint nun auffallend schlank, gestreckt und organisch durchmodelliert. Die Seitenwunde ist in rechtem Winkel zu den Rippen eingraviert, das tiefsitzende Lententuch ist auf der rechten Seite geknotet.

Beim Christus des Gnadenstuhls von Ferrara (Kat. 19) sind Gesicht, Hände und Füße ausnehmend grob geformt, auch der Körper mit der parallel zum Rippenbogen gezeichneten Seitenwunde ist kaum differenziert gestaltet.

Besonders schön modelliert und von außerordentlicher Expressivität ist das Gesicht des Schmerzensmanns ehemals aus der Pfarrkirche von Governolo, heute im *Museo diocesano Francesco Gonzaga* in Mantua (Kat. 27). Sehr souverän gelingt es dem Künstler, die Modellierung auf das Wesentliche zu beschränken, wobei trotz der

teilweise groben Behandlung der Formen (wie etwa der Haarstruktur) der Ausdruck und die Charakteristik der Gesichtszüge dem Motiv entsprechend klar hervortreten. Der Körper ist schwächling und stark tailliert, Schultern und Hüften sind extrem schmal, Schlüsselbeine, einzelne Rippen und Rippenbogen⁵⁰⁹ mit Knochenverdickungen sind ausgebildet, ansonsten sind kaum anatomische Details modelliert. Auffallend sind die querverlaufenden Rillen im oberen Bereich des Brustbeins. Die Form der Brustwarzen, kreisrunde Ritzungen, entspricht der Art Micheles, an den Unterarmen verlaufen Linien, die allem Anschein nach durch die Haut sichtbare Blutgefäße darstellen sollen; sehr drastisch ausgebildet ist die in rechtem Winkel zum Rippenbogen stehende Seitenwunde.

Zur Beweinungsgruppe von Modena (Kat. 22), deren Entstehung sehr wahrscheinlich in die 1440er Jahre fällt, sind insbesondere beim Christus einige wichtige Details erkennbar. Am Oberkörper sind die Schlüsselbeine sichtbar, wiederholt wird die Form der Brustwarzen, ebenso die klaffende Seitenwunde, die quer zum Rippenbogen verläuft, die Bauchregion wird durch die Hand der Muttergottes verdeckt und zeigt kaum Modellierung von Muskulatur oder darunterliegendem Skelett, ebenso die Arme. Hingegen sind die Beine stärker plastisch durchgeformt, an den Händen sind die Fingernägel und Hautfalten deutlich herausgearbeitet, wenngleich deren Knochenstruktur nicht spürbar ist. Eine Steigerung der Expressivität gegenüber dem Schmerzensmann von Mantua ist am Gesicht festzustellen, das nun hagerer und reifer wirkt.

Die Liegefigur Christi in der Kirche San Giovanni Evangelista in Reggio Emilia (Kat. 24), Teil einer bunt zusammengewürfelten Beweinungsgruppe, zeigt einen Körperbau von ätherischer Schlankheit, Schultern und Hüften sind sehr schmal, Rippen und Schlüsselbeine sind erkennbar, ebenso die obligate Formung der Brustwarzen, die im Übrigen nicht exakt symmetrisch eingraviert sind. Darüber hinaus wurde in höherem Maß als bei den bisher besprochenen Christusfiguren versucht, den Oberkörper plastisch durchzumodellieren, das gleiche gilt für die Beine. Von naturalistischer Genauigkeit sind die Seitenwunde und die Wundmale an Händen und Füßen. Bemerkenswert ist die starke Ausdruckskraft des Gesichts, dem der Künstler durch die stark hervorgehobenen Wangenknochen, die halbgeschlossenen Augen, die tief

⁵⁰⁹ Auffallender Weise wird die Krümmung des Rippenbogens - nicht übereinstimmend mit der menschlichen Anatomie - häufig verkehrt dargestellt. So auch hier. Anm. der Verfasserin.

eingekerbte Naso-Labialfalte und den leicht geöffneten Mund äußerste Expressivität verliehen hat.

An letzter Stelle steht der Christus von Polirone, ein Kruzifix in der Basilika von San Benedetto Po (Kat. 26). Wurde bisher auf die exakte anatomisch-naturgetreue Wiedergabe der Skulpturen kein allzu großer Wert gelegt, tritt sie hier in geradezu überzeichneter Weise auf, was allerdings dem ätherischen Erscheinungsbild keinen Abbruch tut. Beibehalten wurde die für Michele so typische Formung der Brustwarzen und die Charakteristika der Physiognomie. Noch extremer gegenüber dem Christus der Kreuzigung des „*Altare delle statue*“ ist die knochige Erscheinung, die das Skelett unter dem Gewebe durchtreten lässt, besonders an den Armen, wo die Ellbogen hervortreten, und an den Händen, an denen jedes einzelne Fingerglied ausgebildet ist. Aber auch die Beine haben wesentlich an Struktur gewonnen, Muskeln und Sehnen sind zu erkennen, Knie und Fußknöchel ragen überdeutlich vor, die Zehen sind bis ins kleinste Detail modelliert. Ästhetik, Expressivität und Realitätsnähe stehen in perfekter Ausgewogenheit nebeneinander.

Die Gegenüberstellung der Christusfiguren (Abb. 93-100) zeigt bestimmte, konsequent wiederkehrende Merkmale, wie die Form der Brustwarzen (Abb. 101-105) und die Physiognomie (Abb. 106-109), die vor allem bei den Einzelfiguren größerer Dimension sehr charakteristisch ist. Hingegen variiert die Art, wie das Lententuch gebunden ist, auch der Verlauf der Seitenwunde ist unterschiedlich. Die Körpererscheinung betreffend ist eine Entwicklung vom athletisch-gedrungenen, bäuerlich-derben zum ausgezehrten, ätherisch-feingliedrigen Typus mit deutlich neuzeitlicher Körperauffassung zu beobachten, die eine Konformität von Werkchronologie und Stilentwicklung bestätigt.

IV.6.f Die Beweinung

Schmerz und Trauer wurden bereits in Kreuzigungs- und Grablegungsdarstellungen thematisiert, bevor sich der Typus der Beweinung als isolierte Darstellung herausbildete. Insbesondere Maria und Johannes unter dem Kreuz haben als Trauerfiguren einen festen Platz im byzantinischen Bilderkanon. Der erweiterte Kreis der Trauernden besteht aus Nikodemus, Josef von Arimathäa, Magdalena und weiteren Frauen, dem Personal also, das sowohl bei der Kreuzabnahme als auch bei der

Grablegung aufscheint. In dieser Zusammenstellung findet er sich häufig in der Beweinung, die ihren Ursprung in der byzantinischen Kunst, namentlich in der Elfenbeinkunst des 11. Jahrhunderts hat, von der Buchmalerei des 12. Jahrhunderts übernommen wird und sehr rasch im europäischen Raum Verbreitung findet. Die italienische Malerei des Duecento hält sich nicht so streng an den byzantinischen Bilderkanon, es finden szenische Abwandlungen und eine Belebung der Figuren statt. Auch wird das Bild immer stärker – und schließlich vollständig – aus dem Zusammenhang von Kreuzigung, Kreuzabnahme und Grablegung herausgelöst, die aktiven Handlungen werden unterbrochen, um der Trauer, dem Leiden und Mitleiden Raum zu lassen. Gleichzeitig wird die Szene mit weiteren Figuren angereichert, die klagende Muttergottes ist nicht mehr alleiniger Mittelpunkt, insbesondere Magdalena wird eine herausragende Rolle zugeordnet. Giottos Fresko dieses Themas in der Cappella Scrovegni (1304-1306) ist als Beispiel zu nennen und stellt in der Malerei einen Höhepunkt dar. Die Nähe zu den Andachtsbildern der Pieta und des Schmerzensmannes äußert sich darin, dass diese Motive häufig in der Beweinung angedeutet werden oder sogar enthalten sind und es damit zu einer Vermischung der Bildtypen kommt.⁵¹⁰

In der Skulptur entwickelt sich im Laufe des 15. Jahrhunderts der szenische Typus der Beweinung,⁵¹¹ speziell mit der Inszenierung ganzfiguriger, rundplastischer, lebensgroßer Terrakottagruppen in der Art einer „*sacra rappresentazione*“. Vereinzelt tritt dieser Typus schon früher auf, wie zu Beispiel in der Gruppe von Caprino Veronese aus Tuffstein, die um 1320 zu datieren ist und dem „*Maestro di Sant’Anastasia*“ zugeschrieben wird (vgl. Kat. 22, siehe Abb. 221).⁵¹²

Die siebzehn Fragmente der Beweinungsgruppe von Michele da Firenze (Kat. 22) wurden 2006 bei Bauarbeiten im ehemaligen Konvent San Geminiano in Modena aufgefunden und waren in außerordentlich schlechtem Zustand. Die heutige Aufstellung in der Galleria Estense ist rekonstruiert, dürfte jedoch der originalen weitgehend entsprechen. Im Gegensatz zum „*pietàartigen Typus*“⁵¹³, bei dem die Muttergottes, umringt von Trauernden, den Sohn in ihren Armen hält, gehört Micheles Darstellung einem Typus an, bei dem Christus ausgestreckt auf einer Bahre liegt, der

⁵¹⁰ Osten 1948, Sp. 457-460.

⁵¹¹ Ebenda, Sp. 460.

⁵¹² Caiani 1967, S. 195-199.

⁵¹³ Osten 1948, Sp. 457-478.

sich somit völlig von der Pietà und dem Schmerzensmann abgrenzt, und die eigenständige Form der Beweinung repräsentiert.

Eine Besonderheit, die keine Wiederholung gefunden hat, ist die Wiedergabe der Trauernden in Halbfigur. Selbst die Figuren der Gruppe von Caprino Veronese, die sich heute ähnlich präsentieren, standen ursprünglich in ganzer Figur um den toten Christus, der allerdings, wie auch jener von Michele, nicht auf dem Boden lag, sondern in erhöhter Position auf einer Bahre.⁵¹⁴ Eher ungewöhnlich ist das Fehlen von Johannes, von dem nicht gesagt werden kann, ob dies auf das ursprüngliche Konzept oder einen Verlust zurückzuführen ist. Die Anwesenheit mehrerer Frauen entspricht hingegen sowohl den Darstellungsgewohnheiten Micheles, wie in den relevanten Szenen der Cappella Pellegrini (Kat. 11; Kreuztragung, Kreuzigung, Grablegung) gut zu beobachten ist, als auch der Ikonografie der Beweinung.

Ein hohes Maß an Expressivität kann auch dem älteren Werk in Caprino Veronese keinesfalls abgesprochen werden, bei Micheles Gruppe ist es vor allem Magdalena, die durch ihre Mimik Schmerz und Trauer zeigt, und Christus selbst, in dessen Gesicht sich das durchgestandene Leiden widerspiegelt, während die Emotionen der restlichen Figuren in sehr verhaltener Weise zum Ausdruck kommen. Selbst Maria wird nur dezent dadurch hervorgehoben, dass sie den toten Sohn mit beiden Händen am Oberkörper berührt.

Die enorme Verbreitung der Beweinungsgruppen in Terrakotta geht in der Folge mit einer beachtlichen Steigerung der Dramatik und zur Schau gestellten Emotionalität einher. Michele da Firenzes Werk scheint, sowohl das Material betreffend als auch die zunehmende Gefühlsäußerung, die sich in der Figur der Magdalena bereits anbahnt, gerade in der Emilia ein Auslöser dafür gewesen zu sein.

Über den originalen Zusammenhang der zweiten Michele zugeschriebenen Liegefigur Christi in Reggio Emilia (Kat. 24), ist nichts Näheres bekannt. Hinweise auf einen Auftrag für ein „*sepolchro*“ oder eine „*pietà*“ in Verbindung mit der Person des Sohnes Marsilio, lieferte ein heute nicht mehr erhaltenes Dokument. Das Jahr 1443, das für diesen Auftrag kolportiert wird, lässt sich zwar gut mit der Vita und der (teils hypothetischen) Werkchronologie in Übereinstimmung bringen, die Anhaltspunkte sind jedoch zu vage, um einen eindeutigen Bezug zu dieser Figur herstellen zu können.

⁵¹⁴ Caiani 1967, S. 195-199.

IV.7 Stilentwicklung: Fortschritt, Stagnation oder Variation?

Es ist einer Übergangszeit eigen, Kunst hervorzubringen, die gewohnte Formen mit Neuerungen in einem variablen, sehr subjektiven, von vielerlei Umständen abhängigen Verhältnis mischt. Bei den Madonnenandachtsaltären zeigt sich, dass manche Formen der Spätgotik definitiv aufgegeben wurden und neuzeitliche hinzukommen, ebenso kamen verstärkt venezianisch-byzantinische Elemente zur Anwendung. Dies gestattet eine Unterscheidung des Frühwerks, wie Aldo Galli sie in seinem Beitrag *„Michele da Firenze: i problemi dell’attività giovanile“*⁵¹⁵ dargelegt hat (vgl. Abb. 75-86). Abgesehen von fehlenden dokumentarischen Nachweisen erschweren sowohl die Vermischung verschiedener Stilelemente als auch Rückgriffe innerhalb des  uvres eine Datierung und damit verbunden eine chronologische Reihung erheblich. Andererseits sind genau diese Symptome besonders charakteristisch für den Künstler Michele da Firenze und im Gegensatz zur großen Masse der Andachtsobjekte in Terrakotta mit dem Motiv „Madonna und Kind“ sind jene aus seiner Werkstatt aufgrund der ihnen eigenen Formensprache gr otenteils eindeutig identifizierbar.

Stilentwicklung wird im Allgemeinen mit Fortschritt gleichgesetzt, was in diesem Fall bedeuten würde, dass die Merkmale der Gotik mehr und mehr zurücktreten zugunsten neuerer Anschauungen, nämlich der Formensprache der Renaissance. Wie es scheint, ist dieser Maßstab bei Michele nur beschränkt anzuwenden. Bei den eben besprochenen Andachtsaltären handelt es sich sehr wahrscheinlich vielfach um Auftragswerke, denen ein anderer Anspruch zugrunde lag, als die Herausforderung der Verwirklichung einer innovativen Idee. Es ist zu bedenken, dass nicht nur der Künstler einer Übergangszeit angehörte, sondern auch seine Auftraggeber, die Betrachter, die Gläubigen, die Betenden, die vielfach weder lesen noch schreiben konnten. Die bildliche Darstellung steht mit dem vorherrschenden Gottesbild in engem Zusammenhang. Eine allzu menschliche Wiedergabe widerstrebte mit Sicherheit vielen, für die Abstrahierung, Vereinfachung oder Verfremdung Wege waren, Göttliches zu assoziieren. Jene Bilder, geschaffen nach der neuen Auffassung der Renaissance, gingen mit den eingeübten Fr mmigkeitsgewohnheiten nicht mehr konform, die Wiedergabe göttlicher Gestalten nach menschlichem Abbild stiftete

⁵¹⁵ Galli 1992, S. 13-29.

Verwirrung. Veränderungen müssen erst geistig vollzogen, mentale Dimensionen geöffnet werden, bevor Wahrnehmungs- und Sehgewohnheiten sich anpassen. Dies gilt in gleichem Maß für Ausführende wie für Auftraggeber, Betrachter, Benutzer, Besitzer und Gläubige.

Die Stilentwicklung Michele da Firenzes besteht in der Typenvielfalt, demnach in der *Variation* mit dem Bestreben, jedes einzelne Werk den Bedürfnissen und Ansprüchen des Verwendungszwecks anzupassen, gleichgültig, ob es nun mehr den spätgotischen Idealen entsprach oder den neuzeitlichen. In diesem Sinne ist jeder seiner Andachtsaltäre für sich zu betrachten und stilistisch zu analysieren, wobei in den architektonischen Details von einem *Fortschritt* im Sinne der Rezeption neuzeitlicher Formen gesprochen werden kann.

Für die Madonnenstatuen ist im Grunde die gleiche Aussage gültig, wie für die Madonnenandachtsaltäre: jede steht für sich und die Umstände ihrer Entstehung, wobei die Details und Nuancen zu beachten sind und einer Interpretation bedürfen, um dem tieferen Sinn und der Aussage auf die Spur zu kommen. Dabei spielen die mariologischen Aspekte eine nicht unbedeutende Rolle. Das Anliegen der vorangegangenen Analysen war es, sich von der traditionellen Reihung zu lösen, um eine freiere, unvoreingenommene Beurteilung vornehmen zu können. Die neuesten dokumentarischen Entdeckungen kamen dem Bemühen sehr entgegen, die – zugegebenermaßen subjektive – Stilbeurteilung mit den Fakten, die durch Dokumente belegt sind, in Einklang zu bringen (vgl. Abb. 87-92).

Auch bei seinen Madonnendarstellungen hat sich gezeigt, dass eine kontinuierliche Stilentwicklung bei Michele so gut wie nicht fassbar ist, insbesondere, wenn diese darauf beschränkt wird, fortschreitende Entwicklung ausschließlich als Einbahnstraße in Richtung Hochrenaissance zu betrachten.⁵¹⁶ Die Fixierung auf diese Art der Beurteilung verstellt mitunter den Blick auf subtile Nuancen der Kunst einer Übergangszeit und den Reiz eigenwilliger Stilmischungen, in diesem Sinne kann beispielsweise die Erweiterung der stilistischen Vielfalt, also die *Variation*, auch als Entwicklung gesehen werden. Es steht außer Frage, dass Michele da Firenze die Erwartungen seiner Auftraggeber erfüllt und deren Geschmack getroffen hat, wobei

⁵¹⁶ Die „*Madonna della Rondine*“ (Kat. 23) bildet insofern eine Ausnahme, da sie als Höhepunkt in der Serie der ganzfigurigen Madonnen betrachtet werden kann. In ihrer Präsenz, Körperlichkeit und souveränen Ausführung wird das Drängen nach einer neuen Kunstauffassung bereits spürbar. Anm. der Verfasserin.

die eklektischen Zutaten sicher von Vorteil waren. Fraglich ist, inwieweit Michele die stilistischen Anleihen bewusst einsetzte oder unbewusst, ob die sichtbaren unterschiedlichen Stileinflüsse eine willkürliche Anpassung an lokale Merkmale und den lokalen Geschmack war, oder ob diese unwillkürlich resorbiert und wiederverwertet wurden, mit der zusätzlichen Prägung persönlicher und zeitgemäßer Ausdrucksformen. In Bezug auf Michele da Firenze und seine Vita hat es in der Forschungsgeschichte der letzten Jahre immer wieder Überraschungen gegeben. Diese hatten Korrekturen der Datierung und der Chronologie zur Folge oder man war sogar genötigt, seine Meinung über den Künstler gänzlich zu revidieren.

In der bereits beschriebenen Christusfigur des Kruzifixes in der Basilika San Benedetto Po (Kat. 26, Abb. 110) hat Michele da Firenze ein Werk hinterlassen, das Zeugnis dafür ablegt, dass auch er die neuzeitliche Kunst verstanden und umgesetzt hat. Diese grundlegend andere künstlerische Einstellung ist vielleicht auf die Wünsche der Auftraggeber zurückzuführen. Die Person Guido Gonzagas, „*Commendatario*“ des Klosters bis zu seinem Tod um 1461, steht in engem Zusammenhang mit den spätgotischen Umbauten der Basilika,⁵¹⁷ im Zuge derer auch der Auftrag für das Kruzifix erteilt worden sein könnte. Aus einer nicht nur mächtigen, sondern auch kunstsinnigen Familie stammend, die Künstler ersten Ranges beschäftigte,⁵¹⁸ könnte er verantwortlich gewesen sein für die neuzeitliche Ausrichtung des Kunstwerkes. Die Möglichkeit der Beteiligung eines zweiten Künstlers kann zwar nicht von vornherein ausgeschlossen werden, jedoch vermittelt das Werk insgesamt eine Homogenität, die gegen diese Theorie spricht. Weitere plausible Erklärungen für den stilistischen Wandel zu finden werden dadurch erschwert, dass keine genaue Datierung zur Verfügung steht. Dieses Schicksal teilt das Werk mit zahlreichen anderen, die in der Emilia und im nahegelegenen, dem Veneto angehörenden Po-Gebiet erhalten sind und die von der Forschung in Bausch und Bogen rund um die dokumentierten Arbeiten von Belfiore und Modena, also in die Jahre vor oder nach 1440/41 datiert wurden. Durch die kürzlich erworbene Kenntnis, dass es zwischen 1426/27 und 1433 einen ersten

⁵¹⁷ Caleffi 2010, S. 16. Bekannt ist, dass der Hauptaltar nach dem Umbau 1439 geweiht wurde, die Altäre der Seitenkapellen in den darauffolgenden Jahren. Damit verdichten sich die Indizien für eine Entstehung des Kruzifixes in einem Zeitraum von 1441 bis 1448, also zwischen der Fertigstellung des „*Altare delle statue*“ und dem Jahr, in dem die Anwesenheit Michelles in Pesaro dokumentiert ist.
Anm. der Verfasserin.

⁵¹⁸ Cole 1995, S. 144; Goetz 2010, S. 204.

längeren Aufenthalt Michele in der Emilia gegeben haben muss,⁵¹⁹ kann nun differenzierter an die Datierungen herangegangen werden. Dies ändert nichts an der Tatsache, dass etliche Werke vorhanden sind, aber keine relevanten Fakten, die durch Dokumente belegt sind. Das Gegenteil ist der Fall für den Zeitraum von 1448-1457, für den an die 30 dokumentarische Erwähnungen existieren, aber kein einziges erhaltenes Werk.⁵²⁰

Auf der Suche nach Vergleichsbeispielen kommt man an den Werken Donatellos und Brunelleschis nicht vorbei. Hier tun sich besonders zu Donatello Parallelen auf, dessen Christus in Santa Croce (Abb. 111), datiert zwischen 1406 und 1408,⁵²¹ athletisch-bäuerlicher Natur ist, wie schon Brunelleschi anmerkte, will man der von Vasari geschilderten Anekdote Glauben schenken. In dieser wird geschildert, dass Donatello dem Künstlerkollegen sein Werk mit Stolz präsentierte, und ihn bat, seine Meinung darüber frei zu äußern. Das tat Brunelleschi, indem er meinte, „[...] er [Donatello] habe einen Bauern ans Kreuz genagelt und nicht einen Körper, der demjenigen Christi ähnlich sei, der doch von größter Feinheit und in allen Teilen der vollkommenste Mensch gewesen sei, der je geboren wurde.“⁵²² Brunelleschi selbst hat - der Anekdote zufolge - daraufhin seinerseits einen idealisierten Christus (1410-1415) geschaffen (Abb. 112),⁵²³ Donatello folgte diesem Beispiel in den 1440er Jahren mit der Kreuzigung der *Chiesa di Santa Maria dei Servi* in Padua, die 2014 erst restauriert⁵²⁴ und 2015 in einer Ausstellung präsentiert wurde (Abb. 113).⁵²⁵ Bezüglich des Typenwandels der Christusfigur mag Donatello Vorbildwirkung für Michele gehabt haben. Wenngleich direkte Kontakte zwischen den beiden Künstlern, abgesehen von der gemeinsamen Arbeit im ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts in der Werkstatt Ghibertis, nicht nachgewiesen sind, fand mit Sicherheit auf indirektem Wege ein Austausch statt, vielleicht kreuzten sich ihre Wege, als Donatello 1443 nach Padua ging.

⁵¹⁹ Galli 2016, S. 27, Anm. 15.

⁵²⁰ Die Aussage bezieht sich auf die von Paride Berardi publizierten Dokumente von Pesaro. Vgl. dazu: Berardi 2000, S. 50-60.

⁵²¹ Cavazzini 2002, S. 106.

⁵²² Vasari, Übersetzung Fein 1993, S. 196-198.

⁵²³ Bellosi 2002, S. 92-94.

⁵²⁴ URL: <http://www.donatello.beniculturali.it/> (Stand 20. September 2017).

⁵²⁵ Die Ausstellung mit dem Titel „*Donatello svelato. Capolavori a confronto. Il crocifisso della chiesa dei Servi a Padova, della Basilica del Santo e di Santa Croce a Firenze.*“ fand vom 27. März 2015 bis zum 26. Juli 2015 in Padua im *Museo Diocesano* statt (Curatori: Andrea Nante, Elisabetta Francescutti). Ruffini 2008 S. 22-49/Caglioti 2008. S. 50-106. Die Zuschreibung erfolgte nach eingehender Analyse und aufgrund einer Notiz in einer Ausgabe von Vasaris Viten von 1550, wonach dieser ein Kreuzifix für die *Chiesa di Servi di Padova* angefertigt habe.

Ein weiteres Kruzifix jener Epoche, welches zum Vergleich herangezogen werden kann, ist jenes, das Michelozzo di Bartolom(m)eo (1435-1440) zugeschrieben wird, einem Künstler, der Mitarbeiter in der Werkstatt Ghibertis war und mit Donatello zusammenarbeitete. Sein Christus steht vom Typus her zwischen den beiden Darstellungen Donatellos (Abb. 114).

Demnach könnte man Michele da Firenze die Fähigkeit zusprechen, aus einem großen Fundus von Können, Wissen und Erfahrung zu schöpfen, der von der traditionellen spätgotischen Formensprache bis zu den innovativen Ideen der frühen Neuzeit und den individuellen Ausformungen der Künstlerkollegen alles zu bieten hatte, sich aber stets den Anforderungen und Erwartungen seiner Auftraggeber anpasste. Eine sehr ähnliche Ansicht vertritt Philippe Sénéchal, wenn er die Fähigkeit Micheles unterstreicht, viele Anregungen zu verarbeiten und die verbreitete Anschauung kritisch unter die Lupe nimmt, große Werke seien immer mit einem Bruch mit der Tradition verbunden.⁵²⁶ Und Bode widerspricht sich selbst wenn er einerseits bemerkt „[...] dass eine große Zeit nicht durch einige wenige große Geister geschaffen wird, sondern dass dieselben nur die Strömung und Empfindung ihrer Zeit zu klarer und vollendeter Form ausbilden.“⁵²⁷, andererseits den „Meister der Pellgrini-Kapelle“ abqualifiziert als „[...] einen Bildner, der in den Traditionen des Trecento aufgewachsen ist und nicht eigene Kraft genug hat, sich von ihnen loszumachen.“⁵²⁸

Somit könnte der Christus ein besonders anspruchsvolles, prestigetr  chtiges und gut bezahltes Werk gewesen sein, für das der Meister die menschliche Anatomie eingehender zu studieren hatte, um den vielleicht sehr modern eingestellten, mit den neuzeitlichen Anschauungen vertrauten, verantwortlichen Auftraggeber, der möglicherweise aus der Familie Gonzaga stammte, zufriedenzustellen.

⁵²⁶ Sénéchal 2010, S. 246.

⁵²⁷ Bode 1885, S. 171.

⁵²⁸ Bode 1891, S. 52.

V. DIE TERRAKOTTAPRODUKTION NÖRDLICH DER ALPEN

V.1 Die „Madonna im Wochenbett“, ein Beispiel aus Österreich (Abb. 115)

Dass die Gepflogenheit, Kunstwerke in Terrakotta anzufertigen nicht gänzlich verlorenging beziehungsweise auch vor 1400 und außerhalb Italiens angewandt wurde, beweist ein Beispiel, das sich in Österreich in der Kunstsammlung des Augustiner Chorherrenstifts Sankt Florian befindet, „Madonna im Wochenbett“ genannt, 153 cm lang und 80 cm hoch⁵²⁹, in zwei Teilen gebrannt, anschließend kalt bemalt. 1959 wurde sie restauriert, indem man die 16 Teile, in die sie zerbrochen war, zusammenfügte, und zwei Farbschichten entfernte. Die nun sichtbare Farbe ist mit ziemlicher Sicherheit die Ursprüngliche.⁵³⁰ Die Provenienz ist nicht völlig geklärt, es besteht die Wahrscheinlichkeit, dass sie für das Stift selbst geschaffen wurde und anlässlich des barocken Neubaus der Stiftskirche, als viele Werke der gotischen Ausstattung ausgelagert wurden, in eine der zum Stift gehörenden Pfarrkirchen gebracht worden ist. Verfolgt man die Spuren, die auf diesen Sachverhalt hinweisen weiter, so stößt man auf den Kustos Wilhelm Pailler, Chorherr und Kunstfreund, der im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts dafür gesorgt haben könnte, dass die Madonna zurück in die Stiftssammlung gelangte. Andererseits ist ihr Standort in der Vorhalle der Gruft-Kirche von St. Florian 1872 dokumentiert mit dem zusätzlichen Hinweis, sie hätte sich vorher oder ursprünglich auf der Altarmensa befunden. Zusammen mit der ausgeprägten Marienverehrung, die für das Stift seit dem 11. Jahrhundert belegt ist, scheint die letztere Spur die stichhaltigere zu sein. Reste deuten darauf hin, dass noch weitere Figuren zu der Gruppe gehört haben müssen, wodurch das Werk noch an erstaunlichen Fakten hinzugewinnt.⁵³¹ Die Madonna mit Krone auf dem Haupt, hat in Kleidung und Haartracht das Aussehen eines Edelfräuleins,⁵³² bemerkenswert ist die berührende, sehr menschliche Zuwendung der Mutter zum Kind. Die Körperhaltung Mariens in Seitenlage weckt spontan Erinnerungen an etruskische Urnenfiguren und in weiterer Folge an Arnolfo di Cambios Darstellung der Madonna der Geburt Christi

⁵²⁹ Schultes 2002, S. 49.

⁵³⁰ Ebenda, S. 51.

⁵³¹ Ebenda, S. 49-51.

⁵³² Schultes 2002, S. 51. Der Autor verweist auf die Hofmode um 1360, wie sie an den Portalfiguren von Sankt Stephan in Wien zu sehen ist.

(1296-1300), die einst die Lünette des linken Seitenportals an der alten Fassade von Santa Maria del Fiore zierte, damals noch benannt „*Santa Reparata*“ (Abb. 14).

Sehr elegant hat der Künstler die Körperdrehung in der Hüftgegend künstlerisch bewältigt, indem er den nötigen Schwung in die Draperie verlegt. Das Kind spielt mit den Zehen seines linken Fußes, es liegt auf einem Tuch, von der Mutter liebevoll in ihrem rechten Arm gehalten, ist sie im Begriff es mit der linken Hand einzuhüllen. Von Schultes als „Schleiermotiv“ interpretiert,⁵³³ ist dies als Vorausschau auf die Passion zu werten. Ausgesucht und diffizil sind die halb unter dem Tuch verborgenen Finger und der Daumen der rechten Hand, der unter dem Tuch eingefädelt ist.

Schultes bezeichnet die Szene als Verselbständigung einer Episode aus dem Leben Christi, die sich - wie beispielsweise die Vesperbilder auch - in Form von Andachtsbildern im Lauf des 14. Jahrhunderts, ausgehend von den Frauenklöstern des Bodenseegebietes, manifestierte. Man kommt allerdings - angesichts der dominierenden Gestalt Mariens - nicht umhin, diese Darstellung eher als eine Episode aus dem Marienleben apokryphen Ursprungs zu interpretieren, worüber die fehlenden Assistenzfiguren eventuell genauere Aufklärung bieten hätten können.

Das beliebte Motiv der halb liegenden, sich von den Strapazen der Geburt erholenden Gottesmutter kommt aus der byzantinischen Tradition und wurde ungefähr ab dem 9. Jahrhundert auch in westlichen Darstellungen übernommen, im Spätmittelalter häufig unter Hinzufügung von (weltlichen) Helferinnen, die eine kräftigende Speise reichen oder sich mit einem Waschbehälter nähern, eine Szenerie, die eine ausgeprägte Annäherung an höfische Umgangsformen enthält.

Das Wochenbett wurde – was die Gottesmutter betrifft – seitens der Kirche zeitweise, (insbesondere seit Anfang des 16. Jahrhunderts) tabuisiert, allzu menschliche Bilder dieser Thematik seien abzulehnen, Maria hatte schließlich ohne Schmerzen geboren.⁵³⁴ Nicht nur im Judentum gilt die Frau nach der Geburt als unrein, auch im Christentum gab es ab dem 11. Jahrhundert den Brauch der „Aussegnung“ beim ersten Kirchgang der Frau nach der Niederkunft, welches einer Reinigung gleichkam.⁵³⁵ Die Gleichbedeutung von Blutung und Unreinheit hatte noch weit bis ins 20. Jahrhundert Gültigkeit.

⁵³³ Schultes 2002, S. 52.

⁵³⁴ Imbach 2008, S. 159-160.

⁵³⁵ Ebenda, S. 177.

Bezüglich der Madonna aus St. Florian führt Schultes eine Reihe von Vorgänger- und Vergleichsbeispielen an und konstruiert durchaus nachvollziehbar eine Ableitung, um schließlich eine Datierung um 1360/70 und eine Entstehung im Stift St. Florian selbst vorzuschlagen,⁵³⁶ dessen Bedeutung als Zentrum des internationalen Kunst-Austauschs und der Ausübung der Künste belegt ist. Insbesondere was die Buchmalerei angeht, haben schon im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts Künstler aus Bologna oder Padua hier gearbeitet.⁵³⁷

Das Motiv, für das es zahllose, in erster Linie italienische Beispiele gibt, ist hier nicht so sehr Gegenstand des Interesses wie das Material. Aldo Galli stellt derartige Datierungen – zumindest im Raum Italien – sehr in Frage und erklärt kategorisch, Beispiele von „Trecento-Terracotten“ stammen entweder nicht aus dem 14. Jahrhundert oder sie sind nicht aus Ton.⁵³⁸ In der vorliegenden Kombination von Material, Ikonografie und emotionalem Gehalt läge eine Datierung nach 1400 näher und selbst eine Entstehung in den ersten zwei Jahrzehnten müsste noch als erstaunlich gelten, stünde allerdings in Widerspruch zu den stilistischen Eigenheiten. Mit der von Schultes vorgeschlagenen Datierung ist die „Madonna im Wochenbett“ von St. Florian ein höchst außergewöhnliches Einzelstück, insbesondere mit den motivischen Bezügen zu italienischen Vorbildern.

⁵³⁶ Schultes 2002, S. 73.

⁵³⁷ Ebenda, S. 70.

⁵³⁸ Galli 2016, S. 31, Anm. 1. Als Beispiel führt Galli die Figuren über dem Portal des Domes von Arezzo an, die vom Erscheinungsbild wie Terrakotta aussehen, aber tatsächlich aus Cocciopesto sind, einer Art Stuck, hergestellt aus verschiedenen mehr oder weniger zerkleinerten Zutaten wie Ziegelmehl und Bindemittel, das nicht gebrannt wird, sondern nach dem Austrocknen eine besondere Härte und Haltbarkeit erreicht.

V.2 Bayerische Terrakotta-Kunst im späten Mittelalter

Nördlich der Alpen ist Landshut neben Regensburg, Straubing und München einer der wenigen Orte, in denen diese Technik eine kurze Blüte erlebte, und zwar in den 1430er Jahren und zwischen 1474 und 1484.⁵³⁹ Mit großer Wahrscheinlichkeit wurden in diesem Zeitraum für die Innenausstattung von St. Martin, namentlich für eine Anbringung an den Diensten der Seitenschiffe, eine ganze Reihe zum Teil stilistisch sehr unterschiedliche Tonskulpturen angefertigt. Die Gründe für die Wahl dieses Materials waren größtenteils die gleichen wie südlich der Alpen: geringe Kosten und reichlich verfügbares Rohmaterial.⁵⁴⁰ Der Herstellungsprozess unterschied sich erwartungsgemäß nicht von dem der italienischen Kollegen, stilistisch sind sie aber, abgesehen von ihrer nördlichen Prägung, höchst eigenwillig und in bestehende Schulen schwer einzuordnen (Abb. 116, 117).

In Landshut gab es ein stolzes und selbstbewusstes Bürgertum, das sich – wie in den italienischen Städten auch – häufig mit dem Adel anlegte. Trotzdem kann die Kirche St. Martin als gemeinsames Projekt des Herzogs und der Bürger gesehen werden, die auch als Stifter auftraten, wie zahlreiche Wappen sowohl im Gewölbe, als auch an den Terrakottastatuen der Dienste bezeugen.⁵⁴¹

Die Datierung erfolgte in Einklang mit der Baugeschichte, denn mit der Einwölbung um 1480 war das Langhaus fertiggestellt und somit bereit für die Ausschmückung des Innenraums.⁵⁴² Höchst interessant ist der Nachweis, dass die Landshuter Terrakotten in den Öfen der ortsansässigen Hafnerwerkstätten gebrannt worden sind, erkennbar an den Glasurtropfen, die darauf entdeckt wurden. Da die ausführenden Meister nicht bekannt sind, stellte sich die Frage, ob Bildhauer sich auf das Gebiet der Hafner und Töpfer begaben oder diese sich auf künstlerisches Terrain zubewegten.⁵⁴³ Es zeigt sich erneut (wie in Kapitel IV bereits dargelegt), dass die Übergänge fließend waren, in beide Richtungen denkbar und eigentlich naheliegend. Dennoch gab es ganze Mittelalter hindurch auch hier keine Initiative, die eine quantitativ namhafte Produktion von Kunstobjekten in Terrakotta ausgelöst hätte. Eine weitere Frage ist

⁵³⁹ Hirsch 2010, S. 70.

⁵⁴⁰ Hirsch 2010, S. 87.

⁵⁴¹ Ebenda, S. 71.

⁵⁴² Ebenda, S. 75-76.

⁵⁴³ Ebenda, S. 73 und S. 85-87.

folglich, wie diese im 15. Jahrhunderts schließlich zustande kam oder ob es sich um eines jener Phänomene handelte, die gleichzeitig an verschiedenen Orten auftreten, ohne dass eine sichtbare und nachweisbare Übertragung stattgefunden hätte. Im Gegensatz zu Italien, wo Terrakotta ein bei Bildhauern begehrtes und beliebtes Material künstlerischer Gestaltung blieb, verschwand das Material in Altbayern und den angrenzenden Regionen nach seiner temporären Verwendung nach 1500 fast ganz.⁵⁴⁴

Besonders bemerkenswert ist ein als Fragment erhaltenes Terrakottarelieff eines Gnadenstuhls mit einer Datierung bereits um 1430/40, welches sich an der Fassade neben dem Südwestportal der Stadtpfarrkirche St. Martin in Landshut befindet, es soll als weiteres Beispiel dienen, die Ausübung der Kunst in Terrakotta nördlich der Alpen näher zu untersuchen (Abb. 118).

Der Vergleich des Landshuter Gnadenstuhls mit Micheles „*Trinità*“ aus Ferrara (Kat. 19, Abb. 119) eröffnet bemerkenswerte und interessante Beobachtungen. So scheint das nördliche Werk noch nicht gelöst von spätgotischer Machart, die Figur Gottvaters zeigt jedoch wesentlich mehr Plastizität und Präsenz und ist in den Proportionen organischer durchgestaltet als das italienische Gegenstück. Die Draperie ist sparsamer und realistischer in der Faltenbildung, einzig der üppig ausgebreitete Stoff auf dem Boden ist ein altertümlicher Zug. Geht man davon aus, dass die „*Trinità*“ aus Ferrara um 1440 bei Micheles zweitem Aufenthalt in dieser Stadt geschaffen wurde, kann man von einer ungefähr gleichzeitigen Entstehung sprechen, der Vergleich spricht allerdings eher dafür, dass sie um 1427 hergestellt wurde, als Michele den Auftrag für die Madonna auf der Galerie der Westfassade des Domes ausführte. Wie bereits in anderem Zusammenhang festgestellt wurde, kann in diesem Fall die Hypothese, dass es sich bei der „*Trinità*“ und der „*Annunciazione*“ um Fragmente aus dem zerstörten Altar von Belfiore handelt, nicht aufrechterhalten werden. Die Jungfrau der zugehörigen Tafel der Verkündigung hat zudem mit der Maria aus Ghibertis Anbetungstafel große Ähnlichkeit (siehe Abb. 50, 51), welches auf eine zeitlich nähere Entstehung schließen lässt.

⁵⁴⁴ Neben Landshut waren Regensburg (Hirsch 2010, S. 45-52), Straubing (Hirsch 2010, S. 53-69) und München (Hirsch 2010, S. 87-95) weitere Zentren in diesem Gebiet. Hirsch 2010, S. 26-27.

V.3 Die Norddeutsche Backsteingotik und ihre Zierformen - ein „Grenzgebiet“

In Kapitel II wurde bereits auf die Backsteingotik in Norddeutschland Bezug genommen, die sich, beginnend mit dem Ende des 12. Jahrhunderts⁵⁴⁵ bis ins 17. Jahrhundert größter Beliebtheit⁵⁴⁶ erfreute. Die Verbreitung und die damit verbundene Konjunktur des Bauens stehen in engem Zusammenhang mit dem Städtebund der Hanse und ihrer Finanzkraft, aber auch mit dem Deutschen Ritterorden, sowie den Zisterziensern, die bei der Gestaltung von Dekorelementen einen besonderen Erfindungsreichtum entwickelten.⁵⁴⁷ Neben Formziegeln wurden auch solche mit Reliefschmuck im Pressverfahren oder im Stempel-Druckverfahren seriell hergestellt, angefertigt wurde aber auch kleinformatischer, frei modellierter, figuraler Dekor aus Terrakotta. Im Folgenden soll auf einige dieser Beispiele eingegangen werden. Um die Schritte dieser Entwicklung nachvollziehen zu können, muss man von der romanischen Hausteinbearbeitung ausgehen, deren Formen zunächst als Vorbild dienten für die Bauelemente der Backsteingotik, wobei die Eigenheiten des Materials Ton mitverantwortlich waren für die Ausbildung der spezifischen Charakteristika der norddeutschen Architektur und Bauplastik der Zeit. Obwohl man eine Technik anwandte, die der Bearbeitung von Haustein nahekam, indem man luftgetrockneten, „lederharten“ Lehmquadern mit den Methoden und den Werkzeugen der Steinmetze beziehungsweise der Bildschnitzer die gewünschte Form gab, brachten die Eigenschaften des Materials eine gewisse Reduktion und Abstrahierung der Motive mit sich.⁵⁴⁸ Entstanden allein durch die Anordnung von überbrannten, verschiedenfarbig glasierten und unglasierten Ziegeln mit viel Phantasie, Erfindungs- und Variationsreichtum Muster, Zierfriese und -bänder,⁵⁴⁹ so stellten seriell hergestellte Ornamentziegel und solche mit figuralen Motiven bereits im 13. Jahrhundert eine verfeinerte Bereicherung der Bauplastik dar. Um 1280-1300 sind am Südportal der Dorfkirche von Steffenshagen (Mecklenburg) sogar kleine, einzeln modellierte Apostelfiguren nachweisbar (Abb. 120).⁵⁵⁰ Reliefziegel hatten bisweilen andere Formate als die sie umgebenden Mauerziegel, wodurch sie zusätzlich

⁵⁴⁵ Pfefferkorn 1990, S. 12.

⁵⁴⁶ Ebenda, S. 68.

⁵⁴⁷ Lissok 2002, S. 65.

⁵⁴⁸ Ebenda, S. 47-50.

⁵⁴⁹ Ebenda, S. 53-54.

⁵⁵⁰ Ebenda, S. 61-63.

hervorgehoben wurden. In der Aneinanderreihung ergab sich die Optik eines Plattenfrieses.⁵⁵¹ In der Spätphase der Backsteingotik wurden bildliche Darstellungen in Reliefform in noch gesteigert diffiziler Art und Weise eingesetzt, es finden sich verbreitet Fabelwesen, Tier-, Pflanzen- und Figurenmotive (Abb. 121). In Wismar sieht man in mehrfacher Reproduktion die gekrönte Gottesmutter mit dem Kind an der Fassade der St. Nikolai und der Georgen Kirche, dem Motiv angepasst in hochrechteckigem Format wurde der Ziegel gepresst und glasiert (Abb. 122).⁵⁵² Trotz dieser in jeder Hinsicht sehr fortgeschrittenen Differenzierung ging die Skulptur nicht über das Relief hinaus, löste sich nicht von der Architektur, um als selbständige, freistehende Plastik den Raum zu erobern.

Wesentlich beteiligt an der Verbreitung der Backsteinbauweise war der Deutsche Ritterorden, mit Hauptsitz in Marienburg (ehem. Preußen, heute Polen), wo am Portal der Schlosskirche ebenfalls ein Beispiel von figuralem Schmuck in Terrakotta erhalten ist, welches ins späte 13. Jahrhundert zu datieren ist (Abb. 123). Neben den Darstellungen der klugen und der törichten Jungfrauen, weiterer Figuren und Pflanzendekor, sind drei Episoden der Kindheit Jesu zu sehen: der zwölfjährige Jesus im Tempel, Maria und Joseph gehen aus, den Sohn zu suchen und die Heimkehr mit dem Sohn.⁵⁵³ Die Technik der Anfertigung unterscheidet sich von der im Quattrocento in Ober- und Mittelitalien angewandten grundsätzlich. Hier soll Conrad Emanuel Steinbrecht zu Wort kommen, der den Herstellungsvorgang sehr anschaulich erklärt: *„Unsere Technik, welche sich bei ähnlichen Abmessungen nur auf Hohlbrand einlassen kann, pflegt diese Leistungen der Alten mit Staunen zu betrachten. Die Lösung des Rätsels liegt aber darin, dass wir heutzutage den Ton in feuchtem Zustand formen, dann trocknen und brennen, während das Mittelalter den so langwierigen Trockenprozess bei großen Stücken abmachte, bevor denselben die Form gegeben war, d. h. die Alten fertigten und hielten in ihren Ziegeleien vorrätig Kunstquader aus getrocknetem Ton. Diese konnten von den Steinmetzen für die besondere Bauaufgabe bearbeitet werden wie feinkörniger Haustein. Aus dieser Herstellungsweise entstanden die Vorteile einer gegen unsere Leistungen wetterbeständigeren Massivtechnik, eines bedeutenden Zeitgewinns für den Baubetrieb – weil das Stück von der Werkstatt unmittelbar in den Ofen wandern konnte*

⁵⁵¹ Lissok 2002, S. 62-63.

⁵⁵² Ebenda, S. 82-83.

⁵⁵³ Hirsch 2010, S. 26; Schmid 1955, S. 28-29.

– und ferner die Möglichkeit, dass jedem Einzelstück durch die Hand des Bildhauers die eigenartigste Form zuteilwurde."⁵⁵⁴

Diese Idee hat im Norden keine Nachfolge gefunden, scheint aber im Süden auch nicht der Weg der Aufbereitung zur figuralen Tonplastik gewesen zu sein. Die Verwendung ornamental-dekorativer Terrakottaelemente in der Bauplastik setzte erst im Quattrocento ein, mit den glasierten Terrakotten der *della Robbia*-Werkstatt kam vermehrt Figuralschmuck zum Einsatz.

Interessant ist die Tatsache, dass südlich der Alpen, namentlich in Oberitalien die serielle Produktion von Reliefziegeln im Quattrocento ebenfalls Einzug gehalten hat. Stets muss im Auge behalten werden, dass die Mobilität außerordentlich groß war, Ideen, Neuerungen, Stile und Motive wurden über Handelswege transportiert, von Orden und Wanderpredigern verbreitet, fielen auf fruchtbaren Boden und erschienen in veränderter Form – mit lokalen Eigenheiten versehen an weit entfernten Orten. Das folgende Beispiel erhebt keinen Anspruch auf einen wie immer gearteten direkten Zusammenhang, kann aber aufgrund der motivischen Parallelen als Kuriosität erwähnt werden: am Portal der Deutsch-Ordensburg Birgelau (Abb. 124) befindet sich ein Terrakotta-Relief eines Reiters, leider fragmentiert, Entstehungszeit ist das letzte Viertel 13. Jahrhundert. Zu dekorativen Zwecken in der Bauplastik eingesetzt wurde auch der Falkner zu Pferd, um 1427 entstanden in der Werkstatt des Zanino dei Boccali in Vicenza (Abb. 125, 126).

⁵⁵⁴ Steinbrecht zit. n. Schmid 1955, S. 28-29.

SCHLUSSBETRACHTUNG: DIE BEDEUTUNG MICHELE DA FIRENZES UND SEINER WERKSTATT

Der Begriff „Übergang“ hat meist eine negative Konnotation, gleichbedeutend mit einer Phase, in der etwas *nicht mehr* und etwas *noch nicht* ist, die sich einer genauen Definition entzieht, in gewissem Sinn ein Vakuum, diffus und indifferent. In der Kunst verwendet man – bezogen auf die Epoche, von der in dieser Arbeit die Rede ist – Begriffe wie „Spätgotik“ oder „Frührenaissance“, um Übergänge zu verdeutlichen, immer in dem Bemühen, einem Schema gerecht zu werden, ohne zu bedenken, dass es zwischen diesen Begriffen wieder unzählige Varianten von Übergängen gibt. Indem etwas Altes beendet wird und sich etwas Neues auftut, kann Übergang selbstverständlich auch positiv besetzt sein. Und genaugenommen ist Übergang ein Dauerzustand, insofern, als es keinen Stillstand gibt, weder im Weltgeschehen noch in der Kunst.

Michele da Firenze lebte in einer Zeit, in der sich besonders gravierende Veränderungen ankündigten und durchlebt wurden. Florenz nahm dabei eine Vorreiter-Rolle ein, dies wurde bereits ausgeführt, ebenso die paradoxe Tatsache, dass Krisen sowohl in wirtschaftlicher als auch in künstlerischer Hinsicht eine Antriebswirkung hatten. Durch den Humanismus beflügelt und den Wettbewerb forciert wurde in der Kunst eine Dynamik in Gang gesetzt, deren Ziel das Erreichen eines erklärten Ideals war, das die Antike vorgab, namentlich die vollkommene Wiedergabe der Natur. Der Anspruch an die Kunst beschränkte sich zudem neben der Vermittlung sakraler Inhalte nicht mehr nur darauf, Macht, Reichtum und Größe der Stadt und ihrer Bürger zu demonstrieren, sondern begann zunehmend sich auf gehobene, humanistische Geisteshaltungen und ideelle Werte auszurichten. Gombrich entwickelte die Theorie, dass die wechselseitige Beziehung der in diesem Sinne verstandenen Fortschrittsidee und des Fortschritts in seiner künstlerischen Umsetzung treibende Kräfte für einander waren, aus denen wiederum Fortschritt hervorging. Von dieser Dynamik der gegenseitigen Steigerung wurden auch die Künstler erfasst, die nicht mehr nur einen Auftrag auszuführen hatten, sondern eine Aufgabe zu erfüllen, nämlich zum Fortschreiten der Kunst einen kreativen Beitrag zu leisten, wodurch sich die Entwicklung vom Kunsthandwerk zur Kunst vollzog.⁵⁵⁵

⁵⁵⁵ Gombrich 1985, S. 11-23.

Das Maß aller Dinge war die Antike, der Aufstieg der griechischen Plastik im Sinne einer Steigerung von der Archaik über die Klassik bis zum Hellenismus, der – als Darstellung um ihrer selbst willen – vielfach schon als Verfall gesehen und kritisiert wurde.⁵⁵⁶

Vasari greift das Ordnungsprinzip der Antike auf, er beschreibt die Wiedergeburt und den Aufstieg der Künste in der Renaissance in Italien als Wiederholung der Geschichte: der Fortschritt in der Kunst nach ihrem Untergang im finsternen Mittelalter, in der sie seiner Ansicht nach plump und hässlich war, in schwachem Abglanz hinübergerettet durch die byzantinischen Griechen, die Lehrer des Cimabue, die die „*maniera greca*“ nach Italien brachten. Um 1300 vollzog sich durch Giotto und seine Fertigkeit der Veranschaulichung von Raum und Bewegung die Wende „zum Guten“ und „zum Besseren“,⁵⁵⁷ mit der Beherrschung von Perspektive und Licht mit Masaccio um 1400 „zum Besten“. Der Triumph von Grazie und Schönheit ereignet sich 1500 mit Raffael und Leonardo. Die künstlerische Vollendung ist gleichzusetzen mit der Fertigkeit der Naturnachahmung.⁵⁵⁸ Diese Anschauung wirkt bis heute nach, beeinflusst unser Denken und hindert rigide Epochenklassifizierung daran, die Qualität der Übergänge zu erkennen und zu schätzen.

„Kunstwerke [...] können niemals in ansteigender Linie aufgereiht werden, denn sie sind ihrem Wesen nach inkommensurabel.“⁵⁵⁹ So lautet eine weitere Feststellung Gombrichs. Demnach sind Vergleiche zwar zulässig, eine damit verbundene qualitative Beurteilungen im Sinne einer Zensurierung keineswegs, denn ein Kunstwerk ist nicht an einem anderen messbar. Ideale unterliegen einem ständigen Wandel, daher kann auch ein Ideal nicht als das Maß aller Dinge gelten, insbesondere nicht ohne das Entstehungs- und Beurteilungsmilieu und andere subjektive Kriterien zu berücksichtigen. Im Lauf der Arbeit musste ich mehrfach meine eigene Diktion korrigieren, um die Aussagen von wertenden Adjektiven zu befreien.

Es scheint angebracht Michele da Firenze und den Künstlerkollegen, die sich keiner der willkürlich definierten Stilepochen der Kunstgeschichte in eindeutiger Weise zuordnen lassen, die gebührende Aufmerksamkeit und Anerkennung zukommen zu

⁵⁵⁶ Gombrich 1987, S. 9.

⁵⁵⁷ Die Unterbrechung der Kontinuität im 14. Jahrhundert durch die Pestepidemie 1347/48 wird nicht angesprochen. Anm. der Verfasserin.

⁵⁵⁸ Vasari zit. nach Gombrich 1987, S. 15.

⁵⁵⁹ Gombrich 1987, S. 8.

lassen. Dies ist ohne die Einbeziehung der historischen Hintergründe kaum möglich, da diese Voraussetzung sind für die Sensibilisierung der Wahrnehmung von Nuancen und Details, die vor allem mit dem Glauben und der Auffassung von Frömmigkeit eng zusammenhängen. Darum war es bisweilen notwendig, weiter auszuholen, geschichtliche und sozialgeschichtliche Zusammenhänge aufzuzeigen, theologische Entwicklungen und künstlerische Prozesse.

Wie der nachfolgende Werkkatalog offenbart, hat Michele eine stattliche Anzahl von Werken hinterlassen, wobei hier ausschließlich solche enthalten sind, die meinem Ermessen nach die Hand Micheles eindeutig erkennen lassen, womit eine Basis zur Abgrenzung des Œuvres geschaffen wurde. Ein Anspruch auf Vollständigkeit kann schon aus dem Grund nicht erhoben werden, da die Zahl der in Privatbesitz befindlichen Werke im Dunkeln liegt und diese daher mit großer Wahrscheinlichkeit nicht vollständig erfasst werden konnten. Fragwürdige Zuschreibungen wurden ebenso außer Acht gelassen wie solche, die lediglich auf eine Verwandtschaft zur Werkstatt Micheles hindeuten oder ihm früher zugeschrieben und inzwischen von der Forschung aberkannt wurden. Es ist evident, dass die Terrakottaproduktion auch außerhalb von Florenz, insbesondere an den Orten, an denen Michele tätig war, von den lokalen Künstlern und Werkstätten sehr schnell aufgegriffen wurde. Ein Beispiel dafür befindet sich in Sargiano bei Arezzo und zeigt die Stigmatisierung des Heiligen Franziskus (Abb. 127), ein weiteres in Adria in der Basilica di Santa Maria Assunta, genannt „della Tomba“, einen Marientod darstellend (Abb. 128), von einem Meister, der noch andere Spuren seines Wirkens hinterlassen hat.⁵⁶⁰

Der Überblick über die Forschungsgeschichte (Kapitel IV.2) ist ein deutlicher Beleg für das Interesse am Schaffen Michele da Firenzes und seiner Werkstatt ab dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts. Auch wenn das Urteil der meisten Kunsthistoriker damals eher abwertend ausfiel, so schien von der Produktivität des Künstlers doch eine gewisse Faszination ausgegangen zu sein. Gerade die Vielzahl der Werke hat anscheinend dazu geführt, der speziellen Bildsprache, die ihnen eigen ist, die Funktion eines Maßstabs angedeihen zu lassen, wodurch die subtilen Eigenheiten in den

⁵⁶⁰ Vgl. dazu Piccinini 1986, S. 99-103. Der Künstler, dessen Stil von der Autorin bereits im Titel des Artikels - „*Uno scultore quercesco-donatelliano [...]*“ - charakterisiert wird, wurde nach seinem Hauptwerk, dem Grabmal des Nicolò Fava (gest. 1439) in der Kirche San Giacomo Maggiore in Bologna benannt. Vom „*Maestro del monumento Fava*“ sind, neben dem „Marientod“ in Adria, einige Fragmente in Terrakotta erhalten, die Teile eines ehemals in der Basilika di Santa Maria Assunta befindlichen Altares gewesen sein könnten.

Hintergrund gedrängt wurden. Erst die jüngere Forschung versucht, sich von der linearen Denkweise zu lösen und schenkt dem Phänomen des Übergangs mehr Aufmerksamkeit, streicht die positiven Aspekte dieser Vielseitigkeit heraus und fordert zu einer wertfreien Betrachtungsweise auf.

Der Gepflogenheit der akribischen, notariellen Dokumentation von Verträgen und Abwicklungen aller Art ist es zu verdanken, dass Daten überliefert wurden, die eine Rekonstruktion der Vita in groben Zügen zulassen, wenngleich trotzdem vieles im Leben des Künstlers Michele da Firenze unklar bleibt. Dazu gehören seine Herkunft, sein Geburtsjahr, sowie die mysteriöse Angelegenheit seiner Schulden, die sich über mehrere Jahre hinzieht, obwohl davon auszugehen ist, dass er ein vielbeschäftigter Künstler mit reichlich Aufträgen gewesen sein muss. Fraglich bleibt darüber hinaus, ob er sich in Venedig aufgehalten und dort gearbeitet hat, ob es einen Aufenthalt oder einen Erfahrungsaustausch in Castiglione Olona gegeben hat. Rätselhaft bleibt der Aufenthalt in Pesaro, wo Michele mit dem Sohn Marsilio anscheinend die letzten Jahre seines Lebens verbracht hat, aber kein einziges Werk erhalten ist, das diesen Aufenthalt bestätigen würde. Insbesondere scheint die Produktion von Terrakotten ein abruptes Ende gefunden zu haben, da die beiden – wie den für Pesaro relevanten Dokumenten zu entnehmen ist – als Goldschmiede und später als Maler bezeichnet werden.

Für die Terrakottakunst und die Verbreitung neuzeitlicher Elemente nördlich des Apennins waren die Werke Michele da Firenzes von größter Bedeutung. Insbesondere der Fund der Beweinungsgruppe von Modena muss hervorgehoben werden, da diese mit einer Datierung Anfang der 1440er Jahre in Verbindung mit dem Material Terrakotta eine der ersten dieser Art war und offenbar Auslöser für die nachfolgende Serie dieses Genres.

Wenige Jahrzehnte später (um 1463) schuf Niccolo dell Arca seine Skulpturengruppe von Santa Maria della Vita in Bologna,⁵⁶¹ in der die Technik der Herstellung von Terrakottaplastiken einen Höhepunkt erreichte. Ausgreifende Bewegungen wurden durch die Zuhilfenahme von Stützkonstruktionen möglich, die Expressivität erfuhr eine enorme Steigerung nicht zuletzt durch die Darstellungen in Lebensgröße. Mit

⁵⁶¹ Bonsanti 2009, S. 32.

Guido Mazzoni (um 1450-1518)⁵⁶² und Antonio Begarelli (1499-1565),⁵⁶³ beide in Modena geboren, kann in dieser Region von einer Tradition der Terrakottakunst gesprochen werden. Mazzoni hat mehrere Beweinungen geschaffen, eine davon war für die Kirche San Giovanni Battista in seiner Heimatstadt bestimmt, wo sich neben zwei Beweinungsgruppen von Antonio Begarelli noch andere, aufwändig und dramatisch gestaltete szenische Darstellungen in Terrakotta befinden.⁵⁶⁴

Dokumentiert ist die Verwendung von Lehm für die Herstellung von „*Bozzetti*“, hochgeschätzt von Künstlern wie Gian Lorenzo Bernini⁵⁶⁵ bis zu Antonio Canova⁵⁶⁶.

Im 19. und 20. Jahrhundert spielte die Verwendung von Ton in der Kunst eine geringere Rolle, war aber gleichermaßen im Kunsthandwerk bei der Herstellung von Zier- und Gebrauchsgegenständen, wie auch in der Architektur als Baumaterial und Baudekor weiterhin beliebt und gebräuchlich. Auch zeitgenössische Künstler verwenden dieses Material zur Verwirklichung ihrer kreativen Ideen, es hat seine Attraktivität des archaisch-urtümlichen Schaffensprozesses schlechthin bis heute nicht verloren.

Über den Künstler Michele da Firenze muss abschließend noch einmal konstatiert werden, dass er zu seiner Zeit Kunst hervorbrachte, die dem größeren Teil der potentiellen Konsumenten entsprach, wie die Präsenz seiner zahlreichen Werke belegt. Die Verbreitung der Renaissanceideale stand erst am Anfang, Veränderung und Übernahme waren Prozesse, deren Entfaltung Zeit für sich in Anspruch nahm. Dass Michele stets unterschätzt wurde, im Schatten seiner Künstlerkollegen stand und bis dato noch immer keine adäquate Beachtung findet, steht mit der heutigen Sichtweise auf die Geschichte der Kunst in engem Zusammenhang. In den letzten Jahren macht sich in Bezug auf Michele da Firenze allerdings die Tendenz einer Änderung dieser Sichtweise bemerkbar. Hierzu einen Beitrag zu leisten, war die Intention der vorliegenden Arbeit.

⁵⁶² Bonsanti/Piccinini 2009, S. 10.

⁵⁶³ Ebenda, S. 11.

⁵⁶⁴ Ebenda, S. 10-11.

⁵⁶⁵ Hubbard/Motture 2001, S. 86.

⁵⁶⁶ Ebenda, S. 85.

WERKKATALOG

ÜBERSICHT

I. Toskana

I.1 Florenz

- 1) Bargello, Madonna mit Kind
- 2) Bargello, Andachtsaltar (Tabernakel), Madonna mit Kind
- 3) Collezione Acton, Madonna mit Kind
- 4) Museo Bardini, San Giovanni Battista

I.2 Santa Maria a Monte

- 5) Piazza Marconi, Madonna mit Kind

I.3 Arezzo

- 6) Chiesa di San Francesco, Grabmal des Francesco Roselli
- 7) Chiesa Santissima Annunziata, Madonna delle Lacrime
- 8) Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna, Kreuzigung mit Schächern, Frauen und weiteren Assistenzfiguren
- 9) Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna, Sant'Antonio Abate
- 10) Museo Diocesano di Arte Sacra, Kreuzigungsgruppe mit Maria und Johannes (fragmentiert)

II. Veneto

II.1 Verona

- 11) Chiesa di Sant'Anastasia, Cappella Pellegrini, 24 Relieftafeln
- 12) Museo di Castelvecchio, 48 Altarfragmente des ehem. Altares der Cappella Pellegrini

II.2 Treviso

- 13) Museo Civico, vier Altarfragmente

II.3 Rovigo

- 14) Accademia dei Concordi, Altar, Madonna mit Kind und Heiligen

II.4 Gavello

- 15) Chiesa parrocchiale di Santa Maria, thronende Madonna mit Kind

II.5 Adria

- 16) Museo della Cattedrale di Adria, Madonna della Vita und 28 Altarfragmente

II.6 Zevio

- 17) Chiesa di San Pietro Apostolo, Madonna dell'Umiltà „Arrigoni“

III. Emilia Romagna

III.1 Ferrara

- 18) Cattedrale di San Giorgio Martire, Madonna mit Kind
- 19) Seminario Arcivescovile di Ferrara, Verkündigung und Gnadenstuhl
- 20) Palazzo ex-Arlotti, Cortile, Engel, Fragment

III.2 Modena

- 21) Duomo San Geminiano, Altare delle Statuine
- 22) Galleria Estense, Beweinungsgruppe, Christus und sieben Assistenzfiguren

III.3 Spilamberto

- 23) Chiesa di Sant'Adriano, Madonna della Rondine

III.4 Reggio Emilia

- 24) Chiesa di San Giovanni Evangelista, Christusfigur als Teil einer Beweinungsgruppe

III.5 Bologna

- 25) Museo Davia Bargellini, Madonna mit Kind

IV. Lombardei

IV.1 San Benedetto Po (Polesine)

- 26) Basilika San Benedetto Po, Kruzifix

IV.2 Mantua

- 27) Museo Francesco Gonzaga, Schmerzensmann

IV.3 Mailand

- 28) Museo Sforzesco, zwei Fragmente mit Engelsköpfen und Rankenwerk
- 29) Museo Sforzesco, Tondo mit Grablegung

IV.4 Varese

- 30) Museo di Villa Pogliaghi, Heiliger Hieronymus

V. Latium

V.1 Rom

- 31) Palazzo Venezia, Andachtsaltar, Madonna mit Kind

VI. Werke in Museen außerhalb Italiens

VI.1 Berlin

- 32) Bode Museum, Andachtsaltar, thronende Madonna mit Kind, flankiert von zwei Engeln
- 33) Bode Museum, Heiliger Bischof
- 34) Bode Museum, Madonna auf dem Löwenstuhl, Fragment

VI.2 London

- 35) Victoria and Albert Museum, Andachtsaltar, thronende Madonna mit Kind, Johannes dem Täufer und einem Heiligen
- 36) Victoria and Albert Museum, Andachtsaltar, Madonna mit Kind und sechs Engeln
- 37) Victoria and Albert Museum, Andachtsaltar, Madonna mit Kind

VI.3 Heidelberg

- 38) Kurpfälzisches Museum, Heiliger Jakobus der Ältere
- 39) Kurpfälzisches Museum, Heiliger Sebastian

VI.4 Budapest

- 40) Szépművészeti Múzeum (Museum der bildenden Künste), Marientod mit Aposteln

VI.5 Paris

- 41) Louvre, Andachtsaltar, Madonna mit Kind
- 42) Musée Jacquemart-André, Saint Michel

VI.6 New York

- 43) Metropolitan Museum of Art, Andachtsaltar, Madonna mit Kind

VI.7 New Haven

- 44) Yale University Art Gallery, Andachtsaltar, Madonna mit Kind

VII. Werke in Privatbesitz

- 45) Turin, San Leonardo
- 46) Venedig, Schmerzensmann
- 47) Unbekannter Standort, Madonna in Halbfigur mit Kind, fragmentiert
- 48) Verona, Madonna mit Kind, Fragment
- 49) Edinburgh, Madonna mit Kind
- 50) Unbekannte Standorte, Madonna mit Kind, Repliken nach einem Modell

VIII. Verluste

- 51) Ehem. Berlin, Kaiser Friedrich Museum, Andachtsaltar, Madonna mit Kind
- 52) Ehem. Belfiore bei Ferrara, Chiesa di Santa Maria degli Angeli, Altar

I. TOSKANA

I.1 Florenz

1. Madonna mit Kind (Abb. 129)

Standort: Bargello, Salone di Donatello e della Scultura di Quattrocento

Maße: 164 cm

Material: Terrakotta gebrannt, geringe Farbreue

Provenienz: 1902 aus der Sammlung E. Costantini erworben,
frühere Herkunft unbekannt

Datierung: 1433-1438 (?)

Inventarnummer: 410 S.

Stehend und in Lebensgröße, das Kind in ihrer linken Armbeuge, fällt diese Madonna gegenüber den anderen Michele da Firenzes mit der - vom Betrachter aus gesehen - ausgeprägten Wendung nach rechts und der Geste des Hochraffens der Kleidung etwas aus dem Rahmen. Sie trägt Mantel und Kleid, mit reich variierender Draperie: von durchhängenden Schlaufen bis zu kaskadenartig, in Serpentina kunstvoll angeordneten, gestuften Falten, die am Boden rund um die Figur auslaufen. Ihr rechtes Bein ist etwas nach vorne gestellt, das Knie tritt deutlich unter dem Gewand hervor, aus den weiten Ärmeln ragen die Hände mit den langen schlanken Fingern und den subtil gezeichneten Fingernägeln. Der Saum des Mantels liegt wie ein Überwurf auf dem linken Unterarm, auf dem das Kind sitzt. Ein Stirnband ist unter dem in der Mitte gescheitelten, strähnig-gelockten Haar zu sehen. Ein kleiner, über dem Scheitel in Falten gelegter Schleier, der über den Nacken auf die Schultern fällt und vorne um den Hals in der Art eines Kragens zusammenfließt, bedeckt den Kopf. Darüber trägt sie eine schmale Krone mit Zacken. Im Gesicht fallen die Augen mit einem geradezu stechenden Blick auf, der durch die Vertiefungen der Pupillen zustande kommt, ebenso die hohe Stirn, die gerade Nase und die vollen, etwas vorgewölbten Lippen. Das Grübchen am Kinn der Mutter ist eine Besonderheit, die nicht nur bei ihr ausgeprägt ist, sondern auch beim Kind, wo sich eines auf der linken Wange befindet. Die Augen des Kindes sind in ähnlicher Weise gestaltet wie bei der Mutter, das kurze Haar ist gewellt, die Ohren sind frei, die vollen Backen betonen das Kindhafte, während die rundlichen Lippen mit den herabgezogenen Mundwinkeln einen ernsten Gesichtsausdruck erzeugen. Es vollführt mit dem nackten Oberkörper eine Drehung nach rechts, sein

rechter Arm ist angewinkelt, die Hand zum Segensgestus erhoben, während der linke am Körper anliegt, den es an den Bauch schmiegt, in der Hand einen Vogel haltend. Der Umhang, der den Rücken bedeckt, wird über der Brust von einem Band mit Quaste zusammengehalten und verhüllt die Beine, nur die Füße ragen unten heraus und stützen sich auf einer quer verlaufenden Falte des mütterlichen Gewandes ab.

Die Blickrichtung der Beiden stimmt nicht exakt überein, was entweder in der ursprünglichen Aufstellung einen bestimmten Grund hatte, oder der Kopf des Kindes wurde im Laufe der Geschichte der Skulptur nach einer Beschädigung neu angebracht, wofür die Fuge am Hals spricht, die sich deutlich durch die hellere Farbe abhebt.

Die Provenienz dieser Madonna ist ungeklärt. Sie kam aus der Sammlung Costantini in den Bargello, wo sie sich vorher befunden hat und welchen Weg sie genommen hat ist nicht bekannt.¹ Ihre Größe und Haltung, sowie die des Kindes, verleiten zu Spekulationen über Aufstellungsort und Funktion.

Schon in meiner Diplomarbeit habe ich darauf hingewiesen, dass die Arenakapelle in Padua möglicherweise für die Idee der Ausstattung der Cappella Pellegrini (Kat. 11) Anregung gewesen sein könnte.² Die Madonna aus dem Bargello, deren Provenienz nach wie vor unklar ist,³ wäre für diesen Ansatz ein weiteres Indiz, wenn man die Möglichkeit in Betracht zieht, dass sie ursprünglich dem Altar der Cappella Pellegrini angehörte. Insofern nämlich, dass auch in der Arenakapelle eine Madonna mit Kind, ein Werk von Giovanni Pisano, im Altarraum stand, zweifellos eine der frühesten mit einer derart prominenten Verortung.⁴ Der Vergleich der Madonna von Giovanni Pisano (Abb. 130) mit der Bargello-Madonna ist überaus aufschlussreich, insbesondere könnte er das Erscheinungsbild letzterer erklären, das spontan Reminiszenzen aus dem Trecento wachruft. Abgesehen von der Haltung, dem leicht vorgestreckten Kopf (Hals), fällt das Zusammenraffen des Mantels mit der rechten Hand auf, eine Geste, die bei keiner anderen Madonna Micheles vorkommt. Pisanos Madonna zeigt im Profil den geraden Übergang von Stirn und Nase, dem antiken Ideal nachempfunden. Ansatzweise ist dies auch bei der Madonna des Bargello zu erkennen. Darüber hinaus wendet Michele seine gewohnten Gestaltungsprinzipien an, erkennbar sowohl in der Physiognomie und der Draperie, als auch den Charakteristika des Kindes.

Wie Galli und Napione richtig bemerkten, muss die Madonna in richtigem Größenverhältnis zum knienden Stifter der Cappella Pellegrini dargestellt gewesen sein – nämlich wie er selbst – mindestens in Lebensgröße!⁵ Auch dieser Umstand

entspricht, ebenso wie die Blickrichtung der Madonna und der Segensgestus des Kindes den geforderten Gegebenheiten. Reste von Verbindungselementen zu einem komplexeren Altargefüge wie beispielsweise bei der Madonna della Vita (Kat. 16) oder der Madonna Acton (Kat. 3) fehlen bei der Madonna im Bargello, sie stand folglich isoliert, ohne feste Verbindung mit einem Altarkonstrukt, vielleicht in einer für sie vorgesehenen Nische. Mit der hier vorgetragenen Hypothese wäre sie in die Jahre 1433-1438 datierbar, also in den Zeitraum, in dem Michele da Firenzes Aufenthalt in Verona dokumentiert ist.⁶

Schon Fabriczy schrieb die Madonna dem „Meister der Pellegrinikapelle [sic]“⁷ zu, in weiterer Folge von der Forschung kaum bearbeitet, wurde diese Zuschreibung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts allgemein anerkannt und übernommen. Die Marienstatue des Bargello wurde insbesondere als Vergleichswerk zur Identifizierung der Madonna mit Kind auf der Galerie der Fassade des Doms von Modena herangezogen; zu ihr bestehen signifikante Parallelen.⁸

Literatur: Fabriczy 1909, S. 38; Steingraber 1957, S. 166-167; Gentilini 1990, S. 32; Galli 1992, S. 17, 25, Abb. 16; Ferretti 1997, S. 106; Vaccari 2009, S. 72-75; Sénéchal 2010, S. 237, Abb.9, S. 238; Paolozzi Strozzi 2014, S. 51, Kat. 60.

¹ Galli 1992, S. 25. Galli erwähnt die Sammlung Bardini als letzten Aufenthaltsort der Madonna vor dem Bargello.

² Augustin 2008, S. 98.

³ Gentilini 1990, S.

⁴ Hohenfeld 20014, S. 155-156.

⁵ Galli/Napione 2008, S. 57.

⁶ Berardi 2000, S. 47-48.

⁷ Fabriczy 1909, S. 38. Nach seinem System schreibt er sie dem „Meister der Pellegrinikapelle I“ zu, also dem eigentlichen Meister, dem späteren Michele da Firenze. Vgl. dazu Kapitel IV.2.

⁸ Bellosi 1987, S. 6-7, Galli 1992, S. 17.

2. Andachtsaltar (Tabernakel), Madonna mit Kind (Abb. 131)

Standort: Bargello, Salone di Donatello e della Scultura di Quattrocento

Maße: 118 cm x 66 cm

Material: Terrakotta, bemalt und vergoldet

Provenienz: Chiesa di Badia, Florenz

Datierung: um 1425 (?)

Inventarnummer: 265 S.

Dieser „*Tabernacolo*“ präsentiert sich nach der 2008/09 erfolgten Restaurierung¹ in voller, weitgehend originaler Farbenpracht, womit er die Möglichkeit bietet, sich von dem Erscheinungsbild, das die ausnahmslos bemalten Terrakotten des Michele da Firenze dem Betrachter in ihrer ursprünglichen Form boten, eine Vorstellung zu machen. Der Rahmen, aus reichem, prachtvoll vergoldeten Ranken- und Rebenwerk bestehend,² erscheint wie ein Fenster, eine Wirkung, die verstärkt wird durch den unteren Rand, der wie eine Brüstung als Standfläche für das fast unbedeckte Jesuskind dient, und die stark hervortretende Halbfigur der Madonna. Die Nische samt Konche mit goldfarbenen Rillen ist flach, ein Cherub hält mit seinen ausgebreiteten Flügeln das rote, an den Ecken mit wulstigen Knoten versehene Ehrentuch hinter Maria und dem Kind über die volle Breite des Bildes. In der gleichen Farbe gehalten ist ihr Kleid, mit einem goldenen Band unter der Brust gegürtet. Die Sterne darauf, die vor der Restaurierung noch zu sehen (Abb. 132), aber offenbar eine spätere Hinzufügung waren, wurden entfernt. Darüber trägt sie einen blauen Mantel mit faltenreicher Draperie, die sich am unteren Bildrand ausbreitet. Eine goldene Krone sitzt auf ihrem Haupt, das Gesicht wird von den goldgelben Haaren und dem darüber liegenden weißen Schleier gerahmt, dieser ist in welligen Schlaufen drapiert und übernimmt so die Bewegung der Haare. Der Kopf der Mutter ist zum Kind gewandt, das, an sie gelehnt, an ihrer linken Seite steht, ihr Blick geht über dessen Kopf hinweg. Sie hält es mit ihrer linken Hand unter der Achsel fest, ihre Rechte ruht am unteren Rand des Rahmens, eine Schlaufe des Tuchs, das um die Beine des Kindes geschlungen ist, liegt locker zwischen Daumen und Zeigefinger in ihrer Hand. Die Finger sind lang und feingliedrig, die Gesichtszüge sehr zart modelliert und gemalt, das Inkarnat ist blass, nur die Wangen sind rosig. Ganz leicht neigt sich der Kopf des Kindes zur Mutter, sein linker Arm ist angewinkelt, um mit der Hand einen kleinen Vogel an den Körper zu drücken, während die Rechte in einer gezierten Bewegung einen Zipfel des Tuchs festhält, das

in bogenförmigen Schlaufen um die Beine geschlungen, am Rücken entlang, bis zu seiner linken Schulter reicht.

Die Provenienz des Andachtsaltares lässt sich mit Sicherheit lückenlos zu ihrem ursprünglichen Standort, der Chiesa di Badia in Florenz, zurückverfolgen. Über diese Herkunft geben die Akten des Museums ebenso Auskunft, wie über das Datum, an dem es dort einlangte, nämlich dem 18. Juni 1867.³ Aldo Galli identifizierte den „Tabernacolo“, den er nicht zu den von ihm definierten Frühwerken Michele da Firenzes zählt, mit dem 1754 von Giuseppe Richa (und nachfolgenden, teils anonymen Autoren⁴) beschriebenen, hochverehrten Madonnenbildnis in Terrakotta auf der Mensa des Altares der Cappella Lenzoni in selbiger Kirche.⁵ Von den zahlreichen Andachtsbildern ist vorliegendes somit eines der wenigen mit von Anfang an gesicherter Verortung in Florenz.

Zur Frage der Datierung hat ein Detail, das sich nach der Restaurierung offenbarte, interessante Hinweise geliefert. In der rechten unteren Ecke des Rahmens wurde ein schildförmiges Wappen freigelegt, dem ein Andreaskreuz eingeschrieben ist, welches Rückschlüsse auf den Auftraggeber bieten könnte. Exakt dasselbe Symbol findet sich in einem Terrakotta-Wappen, das im Innenhof des Bargello an der Ostwand zu sehen ist und dem *Podestà Mastino di Arrigho dei conti de' Roberti di San Martino da Ferrara* zuzuordnen ist, der sich in Ausübung seines Amtes 1413 und 1425 in Florenz aufhielt.⁶ Ob dieses Emblem aus Ton, für das Michele da Firenze als Urheber von der Forschung bereits in Erwägung gezogen wurde,⁷ tatsächlich aus seiner Werkstatt stammt, kann meines Erachtens nicht mit Bestimmtheit ausgesagt werden, auffallend sind in jedem Fall die motivischen Übereinstimmungen des Andreaskreuzes und des Rankenwerks, das hier auch Verwendung findet. Darüber hinaus würde eine Begegnung mit dem *Podestà Mastino* eine plausible Erklärung für Micheles weiteren Werdegang bieten, namentlich als Wegbereitung für die späteren Aufträge in Ferrara, insbesondere für die Madonna mit Kind, die 1427 auf der Galerie der Kathedrale jener Stadt aufgestellt wurde (Kat. 18).

Nicht nur deshalb, sondern auch aufgrund der Besonderheiten des „Tabernacolo“ erscheint ein Entstehungsdatum um 1425 wahrscheinlicher als um 1413. Hervorzuheben ist dabei vor allem die außerordentlich qualitätsvolle, sensualistische, originale Farbfassung, die schon Bode im Jahr 1889 als besonders gut erhalten beschreibt,⁸ und die Art der Komposition, einerseits in der Rahmung, die ohne

Architektur auskommt, andererseits in der Darstellung des Kindes, nämlich in ganzer Figur und auf dem unteren Rand stehend. Die Entstehung des Grabmals Francesco Rosellis (Kat. 6) in Arezzo bereits zu seinen Lebzeiten und nicht erst nach seinem Tod 1430 voraussetzend, kann der Aufenthalt Micheleles ebendort soweit verkürzt werden, dass die Ausführung eines Auftrags in Florenz um 1425 realistisch wäre, bevor er seine Aktivität nördlich des Apennins fortsetzte, womit eine Chronologie rekonstruiert wäre, die mit der Vita des Künstlers in Einklang zu bringen wäre.

Literatur: Richa 1754, S. 199; Bode 1889, S. 127-128; Follini 1795, S. 99; Gentilini 1990, S. 31-32, Abb. S. 33; Galli 1992, S. 26; Galli 1998, S. 99, Abb. 41; Vaccari 2009, S. 72-75; Paolozzi Strozzi 2014, S. 50.

¹ Der Andachtsaltar war ein Exponat der Ausstellung „*Il cotto dell’Impruneta. Maestri del Rinascimento e le fornaci di oggi*“, die vom 26. März bis 26. Juli in Impruneta stattfand. Die Restaurierung erfolgte unmittelbar vor der Ausstellung.

² Gentilini 1990, S. 31. Der Autor bezeichnet den Andachtsaltar sehr treffend als „[...] *il fiammeggiante tabernacolo* [...]“.

³ Vaccari 2009, S. 72.

⁴ Galli 1992, S. 26, S. 29, Anm. 43.

⁵ Richa 1754, Band I, S. 199. Galli 1992, S. 26.

⁶ Vaccari 2009, S. 74.

⁷ Fumi Cambi Gado 1993, S. 36-38.

⁸ Bode 1889, S.128.

3. Madonna mit Kind (Abb. 133)

Standort: Collezione Acton, Villa La Pietra, Firenze, Via Bolognese 120

Maße: 94 cm

Material: Terrakotta, farbig gefasst, Übermalungen

Provenienz: unbekannt, ab 1930er in der Inventarliste der Sammlung Acton, sehr wahrscheinlich früher angekauft

Datierung: vor 1420 (?)

Inventarnummer: XXX, C, II.

Die Madonna ist stehend wiedergegeben, mit 94 cm Höhe entspricht sie nicht ganz 2/3 Lebensgröße, was kaum Rückschlüsse über den originalen Zusammenhang zulässt. Die Übermalungen erschweren die Lesbarkeit, dennoch bestehen an der Herkunft aus der Werkstatt Michele da Firenzes keinerlei Zweifel. Das Kind sitzt, an den Oberkörper der Mutter angelehnt, in ihrer linken Armbeuge, mit der Hand hält sie es an seinem linken Unterschenkel fest. Der rechte Arm ist angewinkelt und umfasst den rechten Oberarm des Kindes. Ihr rechtes Bein, unter dem Gewand als Spielbein gut sichtbar, ist leicht angewinkelt, das Knie tritt hervor. Sie trägt Krone und Schleier, welcher über der Stirn in kunstvolle Schlaufen gelegt ist und in den Mantel übergeht. Die Falten des Gewandes, wulstig und weich, wirken durch die Bemalung noch pastoser und bedecken den Boden um die Figur, die rechte Fußspitze lugt darunter hervor. Die Haare sind bei beiden in gleicher Weise von grobsträhniger Struktur, der Blick der Mutter geht schräg nach rechts, der des Kindes nach vorne in die gleiche Richtung, in die der Segensgestus seiner rechten Hand weist. Um den Hals trägt es ein Band mit einem Medaillon, der füllige, nackte Körper des Jesuskindes mit den angewinkelten Beinen ist eng an die Mutter geschmiegt und versinkt gleichsam in ihrem Gewand.

Bedauerlicherweise ist über die Provenienz dieser Madonna so gut wie nichts bekannt, ebenso wenig war sie bisher Gegenstand wissenschaftlicher Abhandlungen. Sicher ist, dass sie von der Familie Acton angekauft wurde (wann und von wem ist ebenfalls unbekannt) und dass sie in einer Inventarliste der 1930er Jahre bereits angeführt wird.¹ Optisch erscheint sie, die Substanz betreffend, in außerordentlich gutem Zustand. Seit sie der Sammlung Acton angehört, wurde sie weder einer umfassenden Restaurierung noch einer eingehenden kunsthistorischen Untersuchung unterzogen, lediglich einer oberflächlichen Reinigung. In diesem Zeitraum erfolgten auch keine wie auch immer gearteten farblichen Überarbeitungen. Offensichtlich ist, dass sie aus

einem größeren Zusammenhang herausgelöst wurde – oder schlicht übrigblieb, etwa aus einem Altar ähnlich wie die „Madonna della Vita“ (Kat. 16). Evident ist auch, dass die bestehende Farbigekeit keinesfalls dem Original entspricht, es haben sicherlich mehrere Übermalungen stattgefunden. Besonders auffallend und befremdlich ist die dunkle Farbe des Inkarnats, sowohl bei der Madonna als auch beim Jesuskind, welche Assoziationen zu einer „Schwarzen Madonna“ aufkommen lässt.

Stilistisch ist die „Madonna Acton“ Ghibertis Ästhetik der Reliefs der ersten Baptisteriums-Türe, insbesondere dem lyrisch-anmutigen Idealtypus der Jungfrau noch sehr verpflichtet. Die Entstehung während Micheles Verweildauer in Florenz bis 1420 ist daher naheliegend.

Literatur: Gentilini 1990, S. 36; Feretti 1997, S. 107. Abb. 2.

¹ In der Inventarliste sind unter der Nummer 20 folgende Informationen zu finden: *Madonna and Child by the Master of the Pellegrini Chapel (first half of fifteenth century). Painted stucco, heigh 94 cm.* Alle weiteren Informationen erhielt ich mündlich von Francesca Baldry (Collection Manager) im Rahmen eines Besuchs der Sammlung im Mai 2016.

4. San Giovanni Battista (Abb. 134)

Standort: Museo Bardini

Maße: 71 cm

Material: Terrakotta, bemalt

Provenienz: unbekannt, ab 1923 in der Inventarliste

Datierung: vor 1420

Inventarnummer: 1105

Die Figur ist mit Fellgewand unter dem Umhang, barfuß und mit Schriftrolle ikonografisch eindeutig als Johannes der Täufer identifizierbar. Die aufrecht stehende Gestalt ist in einen Mantel gehüllt, dessen Ränder durch fein geritzte, kurze Striche verziert sind, besonders gut sichtbar am asymmetrisch umgeschlagenen Kragen, ein eher ungewöhnliches Detail bei Michele da Firenze. Die Hand seines linken abgewinkelten Armes hält die Schriftrolle, deren Enden eingerollt sind, sodass vom „*Ecce Agnus Dei*“ nur die Buchstaben „...*Agnu...*“ zu sehen sind. Sein rechter Arm ist leicht angewinkelt, der Gegenstand, den er in der Hand hält, ist nur mehr fragmentarisch erhalten, höchstwahrscheinlich handelte es sich um einen Kreuzstab. Unter dem Mantel ist das Fell am Hals, am rechten Arm und am linken Bein zu sehen, die Draperie des Umhangs verdichtet sich in querverlaufenden Falten um die Taille, im unteren Teil ist sie sparsamer, das rechte Bein des Heiligen tritt deutlich unter der Bekleidung hervor. Der Stoff ist in Schlaufen um die Figur am Boden ausgebreitet, auch hier ist der Saum mit der oben beschriebenen Verzierung versehen. Wenig differenziert modelliert sind sein rechter Unterarm und beide Hände. Am Hals sind die Ansätze der Schlüsselbeine zu erkennen, Haupt- und Barthaar sind in kunstvoll gedrehte Locken gelegt. Der Blick ist nach vorne ins Leere gerichtet, der Heiligenschein ist als Scheibe hinter dem Kopf angebracht. Mit großer Wahrscheinlichkeit wurde die Skulptur übermalt, zumindest spricht die Gestaltung der Augen sehr dafür.

Der Katalog von 1986 gibt darüber Auskunft, dass die Statue 1923 als „Florentinisch, 15. Jahrhundert“ in der Inventarliste aufscheint, aufgrund ihrer Maße für die private Andacht bestimmt oder Teil eines größeren Zusammenhangs gewesen ist. Es wird auch hier auf die Zusammenarbeit mit Ghiberti und die Parallelen hingewiesen, die Autorin meint hingegen, das Werk sei im vierten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts entstanden, als Michele sich bereits weitgehend vom Stil Ghibertis befreit hatte.¹

In der Beschreibung des Bildbandes der Skulpturen des Mittelalters und der Renaissance wird auf die Verwandtschaft zum Stil Ghibertis im dritten Jahrzehnt hingewiesen, beziehungsweise auf die zu Micheles Werken in Arezzo, gleichzeitig aber auch auf die Möglichkeit, dass die Figur ursprünglich einem Altar ähnlich dem im Dom von Modena angehörte.²

Die Statue steht auf einem sechseckigen Sockel, womit eine Herkunft aus einem größeren Zusammenhang auszuschließen ist, vorausgesetzt, dass dieser ein originaler Bestandteil ist. Eine isolierte Darstellung eines Johannes, der als Schutzpatron von Florenz hochverehrt war, ließe die Vermutung einer Entstehung etwa bis 1420 zu, jenem Zeitraum, in dem Michele sich in dieser Stadt aufgehalten hat.

Literatur: Neri Lusanna 1986, cat. 174, Abb.209; Neri Lusanna 1989, S. 56-62, fig. 47; Gentilini 1990, S. 36.; Galli 1992, S. 29, Anm. 38.

¹ Neri Lusanna 1986, S. 248, Kat. 174, Tav. 209.

² Neri Lusanna 1989, S. 56-62., Abb. 47.

I.2 Santa Maria a Monte

5. Madonna mit Kind (Abb. 135)

Standort: Santa Maria a Monte (Valdarno), Piazza Marconi,
in einer Nische an der Fassade eines Wohnhauses

Maße: ca. 90 cm

Material: Terrakotta gebrannt, teilweise rosafarbene Übermalung.

Provenienz: um 1420

Datierung: unbekannt

Santa Maria a Monte liegt auf einem Hügel rechts vom Arno und hat als strategisch bedeutender Ort in den Auseinandersetzungen zwischen Lucca, Pisa und Florenz eine bewegte Geschichte. Erreicht man den höchsten Punkt dieser – aufgrund der im 14. Jh. errichteten drei Mauerringe – spiralförmig angelegten Siedlung, hat man einen wunderbaren, weiten Blick auf das Arno-Tal. Dort, auf einem kleinen Platz, in die Mauer eines Wohnhauses integriert, befindet sich in vier bis fünf Metern Höhe das Andachtsbild der Madonna mit Kind (Abb. 136).¹

Es handelt sich auch hier um eine ganzfigurige, stehende Gottesmutter mit dem Kind auf ihrem linken, angewinkelten Arm, vor dem Hintergrund einer im oberen Teil muschelförmigen Konche, während die räumlichen Verhältnisse in Höhe der Schultern der Madonna abwärts durch einen Vorhang vereinfacht oder verunklärt sind. Der „Tabernacolo“ wird von einem Dreiecksgiebel bekrönt, in dem Gottvater als Halbfigur, von Serafim umgeben, dargestellt ist, allerdings wird die Giebelspitze teilweise durch den Fensterrahmen verdeckt. An den Seiten wird die Figurengruppe von zwei – soweit noch erkennbar - reich verzierten Pilastern mit Kapitellen, auf denen je ein Engel steht, gerahmt. Anders als die meisten Madonnen Micheles, bei denen die Zeichen der immensen Verehrung bis heute spürbar und sichtbar sind, scheint diese nicht von großer kultischer Bedeutung gewesen zu sein, wofür der außerordentlich schlechte Erhaltungszustand spricht und die Tatsache, wie schwierig es ist, sie überhaupt zu finden.² Der einfach verglaste Fensterflügel, der die Nische verschließt, in der sich das Kunstwerk befindet, scheint auch erst maximal vor ein paar Jahrzehnten hier angebracht worden zu sein, zumindest befand er sich schon 1997 dort, als ein Artikel von Massimo Feretti über die Madonna erschien. An der Fassade wurden in letzter Zeit Ausbesserungsarbeiten vorgenommen, im Zuge derer auch der Rahmen der

Schutzverglasung neu gestrichen wurde. Wie gut zu erkennen ist, war die Madonna lange Zeit Wind und Wetter ausgesetzt. Der Substanzverlust ist im unteren Drittel am stärksten, während der Kopf der Madonna, die Muschelkonche samt Dekor (wie die beiden flankierenden Engelsfiguren) und die architektonischen Zierelemente im oberen Drittel noch am besten erhalten sind. Der Kopf des Kindes fehlt gänzlich, sein Körper ist nur fragmentarisch vorhanden, besser ausgedrückt – zu erahnen. Beide Unterarme der Madonna fehlen, Draperie-Teile sind noch erhalten, die Oberfläche zeigt Risse und Sprünge, die weitere Materialverluste befürchten lassen. Mehrere (zumindest sechs) „Befestigungsdübel“ sind zu erkennen. Das gesamte Werk ist mit einer rosafarbenen Malschicht überzogen, die wohl Terrakottafarbe simulieren soll, die aber an manchen Stellen abgeplatzt ist, sodass der ockerfarbene Ton sichtbar wird. Ansonsten sind keinerlei Farbreste sichtbar.

Wie Feretti richtig feststellt, haben Andachtsbilder an öffentlichen Orten hauptsächlich zwei Aufgaben: sie dienten entweder zur allgemeinen Abwehr von Unheil wie etwa Unwetter, Hungersnot oder Krankheit (naheliegender Weise der Pest) oder wurden aus Dankbarkeit für ein persönlich erlittenes, heil überstandenes Unglück errichtet.³ Letzteres scheint hier eher der Fall gewesen zu sein, denn obwohl sich vor dem Gnadenbild ein Platz öffnet, der den Anwohnern zugänglich ist, widerspricht der Anbringungsort in einer Höhe von mehreren Metern jeder Verehrungspraxis, zumindest wird diese dadurch erheblich erschwert. Die Frage, ob es sich hierbei um den originalen Aufstellungsort handelt, ist auf Grund der besonderen Konstellation der Anbringung und der Art der Schäden mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit zu bejahen.

Massimo Feretti, dem die Entdeckung dieser Madonna und ihre Hinzufügung zum Korpus der Werke von Michele da Firenze zu verdanken ist, versuchte zwar mittels Analyse stilistischer Merkmale eine Datierung vorzunehmen, die jedoch nach Entdeckung neuerer Dokumente nicht mehr stand hält.⁴ Plausibel wäre eine Entstehung, die zeitlich nach dem Aufenthalt in Florenz und vor jenem in Arezzo liegt, also um 1420.

Literatur: Ferretti, 1997, S. 103-110.

¹ Ferretti 1997, S. 103.

² Weder die Madonna noch die Piazza Matteotti, auf der sie sich befinden sollte, war jemandem, auf Nachfragen meinerseits, bekannt. Die Madonna ist nur ein paar Schritte entfernt von der Kirche auf einem Platz aufgestellt, der nicht „Matteotti“ heißt, sondern „Marconi“. Die irreführende Angabe stammt von Massimo Feretti 1997, S. 103.

³ Feretti 1997, S. 103.

⁴ Ebenda, S. 107. Ausgehend von der Madonna des Doms von Ferrara (Kat. 18), für die das Aufstellungsdatum 1427 nachweisbar ist, reiht er die Madonna von Santa Maria a Monte zwischen Madonna Acton (Kat. 3), die Ghiberti noch sehr nahestehe, und Madonna Bargello (Kat. 1), bei der er Ähnlichkeiten zum Werkkomplex von Arezzo erkennt, und zwar eher nach als vor 1427, ein Zeitraum in dem Michele da Firenze sehr wahrscheinlich in Ferrara seinen dauernden Wohnsitz hatte (vgl. Kapitel IV.1).

I.3 Arezzo

6. Das Grabmal des Francesco Roselli (Abb. 137)

Standort: Chiesa San Francesco

Maße: ca. 4,00 m breit x 4,20 m hoch

Material: Terrakotta, keine Farbreste erkennbar

Provenienz: in situ

Datierung: vor 1430¹

Die Bedeutsamkeit dieses monumentalen, für Francesco Roselli bestimmten Terrakotta-Grabmals, das sich in der letzten Kapelle auf der linken Seite vor dem Chor befindet, wird von den meisten nicht wahrgenommen, da der Freskenzyklus der Kreuzlegende von Piero della Francesca in der Hauptkapelle des Chores die gesamte Aufmerksamkeit auf sich zieht. Die auf der linken Seite hineingezwängte Orgel und der dazugehörige Manual-Tisch davor erschweren die freie Sicht auf das Kunstwerk von beachtlichem Ausmaß. Beim Anblick des Grabmals fällt sofort auf, dass es nicht mittig angebracht ist, also nicht der Raumsymmetrie der Kapelle entsprechend, sondern nach rechts gerückt. Vergleicht man die heutigen Verhältnisse mit denen, die auf einer 1932 von Fiocco publizierten Fotografie zu sehen sind, stellt man fest, dass es mehrfach bauliche Veränderungen gegeben haben muss (Abb. 138). Auch der Abdruck des Segmentbogens als oberer Abschluss des Monuments, der nur mehr fragmentiert erhalten ist, spricht dafür. Jedenfalls ist anzunehmen, dass für das Monument kein gerader Abschluss vorgesehen war, sondern dass dieser dem Gewölbebogen angeglichen war.

Der aufwändig gestaltete, rechteckige Rahmen bildet das Gehäuse für den Sarkophag mit der darauf gebetteten Statue des Verstorbenen und der an der hinteren Wand der Nische befindlichen Kreuzigungsgruppe. Das gesamte Konstrukt ruht auf vier Konsolen. Der mehrschichtige Rahmen besteht unten zunächst aus verzierten Profilen (Eierstab, Perlen), rechts und links erhebt sich je ein kannelierter Pilaster mit einem Kompositkapitell, welches mit Blatt und Rankendekor versehen ist. Während sich die Öffnung nach innen durch einen Bogen erschließt, dem ein Dreipass vorgelegt ist, wird der Rahmen an den Seiten auf den Kapitellen der Pilaster durch zwei gedrehte Doppelsäulen fortgesetzt, die ihrerseits wieder mit zwei kleinen, auf der rechten Seite nur fragmentarisch erhaltenen Blattkapitellen abschließen. In den Zwickeln zwischen

der Bogenöffnung und der geraden oberen Kante sind Blumen und Blätterranks zu erkennen, in den beiden Zwickeln zwischen Dreipass und Bogen sind die Köpfe und Flügel von Serafim auf dekorative Weise hineingepasst. Gekrönt wird das Monument von einem fragmentarisch erhaltenen, segmentbogenförmigen Aufsatz, der in der Mitte ein Wappen enthält, welches der Familie Roselli zuzuordnen ist.

In der gleichermaßen mit Rankenwerk reich geschmückten Front des Sarkophags sind drei Vierpässe² mit je einer männlichen Halbfigur eingelassen, die jeweils ein Buch halten und deren Identifizierung durchaus Rätsel aufgibt. Fiocco bezeichnet sie als „*Lektoren*“³, als Anspielung auf den Verstorbenen könnten sie Symbole für Gelehrtheit und Weisheit sein, in Anbetracht der Tatsache, dass sie ähnlich gekleidet sind wie dieser, wurde auch vorgeschlagen, sie als Vorfahren aus der Juristenfamilie Roselli anzusehen.⁴ Der in Terrakotta wiedergegebene Gisant ist auf eine kostbar ausgestattete Unterlage gebettet, der Kopf ist dem Betrachter leicht zugewandt und ruht auf einem Kissen. Der Physiognomie könnte man aufgrund der individuellen Züge durchaus Portraitcharakter unterstellen (Abb. 139), der hohe (Gelehrten-)Hut und die in Körpermitte auf einem Buch ruhenden, gefalteten Hände unterstreichen die Würde des Juristen. Hinter der liegenden Gestalt, parallel zu ihr und etwas erhöht, ist auf einer nicht näher definierten, ebenen Geländeformation die Kreuzigungsgruppe aufgestellt. Harmonisch der Dreipassöffnung angepasst erhebt sich das Kreuz in der Mitte, rechts steht Johannes, links die Gottesmutter, während Magdalena am Fuß des Kreuzes kauert, welches sie mit beiden Armen umklammert. Der Dreipass bildet sozusagen den Zusammenhang, er ist das verbindende Element der Gruppe, deren Beteiligte in relativ großem Abstand – beinahe jeder für sich isoliert – vor dem kahlen Hintergrund angeordnet sind. Auch deshalb erscheinen sie, insbesondere Maria und Johannes, als schmal und schwächig, mit geringer Plastizität und geringem Volumen. Die Draperie ist in zahlreiche, kleinteilige Falten gelegt. Der Gekreuzigte hingegen wirkt eher etwas plump, mit zu langen Armen, zu kurzen Beinen und wenig differenziert gestalteter Körperoberfläche.

Auch dieses Werk war selbstverständlich polychrom, Farbreste sind praktisch nicht mehr erkennbar, sehr deutlich dafür die Fugen der Unterteilungen, die zum Brennen erforderlich waren.

Das Monument hat besonders in Bezug auf seine Datierung, aber auch auf die Zuschreibung, für einige Verwirrung gesorgt, da man es lange Zeit mit dem

Rechtsgelehrten *Antonio* Roselli in Verbindung brachte, der (ebenfalls aus Arezzo stammend) nach 1467 starb und dessen Grabmal, ausgeführt von Pietro Lombardi 1464-1467, sich in Padua in der Basilica di Sant'Antonio befindet. Wie Fiocco richtig bemerkt, hätte dieser demnach zwei Grabmonumente gehabt und das stilistisch so gut in Michele Oeuvre passende Werk wäre ihm mit einer Datierung um 1467 keinesfalls zuzuschreiben gewesen.⁵

Auch Fabriczy zählt jede Menge Ungereimtheiten auf, vor allem aber fällt ihm auf, dass die Darstellung des Antlitzes der Liegefigur auf dem Arezzo-Grabmal für den mit 88 Jahren verstorbenen Antonio nicht altersgemäß ist und dass kaum Ähnlichkeit zum dem auf einer Medaille von Bellano geprägten Portrait besteht (Abb. 140).⁶

Fiocco sorgt schließlich für die Richtigstellung des Sachverhaltes, indem er durch „[...] *buone ricerche storiche* [...]“⁷ aufklärt, dass es sich um zwei verschiedene Persönlichkeiten handelt, nämlich um *Antonio* Rosselli, gestorben nach 1467 in Padua, und *Francesco* Rozzelli, gestorben 1430 in Arezzo, wobei er auch auf die unterschiedliche Schreibweisen des Namens hinweist.⁸ Wie inzwischen bekannt ist, ist dies nicht von Bedeutung, da der hochverehrte und berühmte *Antonio* Roselli der jüngere Bruder von *Francesco* war, welcher schon 1430, in einem zeitlichen Abstand von mehr als 37 Jahren vor seinem Bruder starb. Die Entscheidung, sein Grabmal in Terrakotta anfertigen zu lassen, ist nicht unbedingt nur auf ökonomische Gründe zurückzuführen, hat doch die Herstellung von Tonware in Arezzo besondere Tradition, wie bei Plinius schon nachzulesen ist.⁹ Aldo Galli schließt die Möglichkeit nicht aus, dass Lombardi und sein Auftraggeber durch das Werk Michele da Firenze's in Arezzo Anregungen für das spätere Grabmal in Padua erfahren haben.¹⁰ Dennoch bleibt diese Art der Grabmal-Gestaltung, insbesondere in diesen Dimensionen und aus diesem Material, in der Toskana die Ausnahme, wohingegen weiter nördlich etliche repräsentative Beispiele zu finden sind. Bemerkenswerte Parallelen, vor allem zum Motiv der Büsten im Vierpass auf dem Sarkophag, findet man am Grabmal des Pietro Pileo da Prata (gest. 1400) im Dom von Padua (Abb. 141), in noch deutlicherer Form am Grabmal der Paola Bianca Malatesta (gest. 1449) in Fano bei Pesaro (Abb. 142). Dieses wiederum muss dem in San Francesco in Mantua sehr ähnlich gewesen sein, welches von Francesco Gonzaga für seine Gemahlin Margherita (gest. 1399) in Auftrag gegeben worden war. Kein Zufall, da Margherita mit Paola Bianca verschwägert war.¹¹ Heute in einem sehr rudimentären Zustand im Palazzo Ducale in Mantua zu sehen,¹²

liefert eine dokumentarisch erhaltene, sehr detaillierte historische Beschreibung eine genaue Vorstellung über das ursprüngliche Aussehen des Monuments und führt zu der berechtigten Spekulation, dass Michele da Firenze hier seine Anregungen für das Roselli-Monument mit nach Arezzo genommen haben könnte, nachdem er während seines früheren Aufenthaltes nördlich des Apennin möglicherweise damit in Berührung gekommen war.¹³

Verglichen mit Micheles Madonnen-Andachtstafeln der Frühzeit, viele von ihnen mit nachweislich Florentiner Provenienz, stellte die Monumentalität des Auftrags für ihn und seine Werkstatt sowohl in künstlerischer als auch in technischer Hinsicht eine Herausforderung dar. Trotz der nicht unbedeutenden Aufgabe gibt es darüber keinerlei dokumentarische Aufzeichnungen, ein Umstand, der im Übrigen für den gesamten Aufenthalt in Arezzo gilt. So war das Sterbedatum des Francesco Roselli (neben den ebenso vagen Hinweisen die *Madonna delle Lacrime* betreffend, Kat. 7) der einzige Anhaltspunkt für die Datierung der Werke im Raum von Arezzo. Allerdings muss auch die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, dass die Arbeiten, von Francesco selbst in Auftrag gegeben und überwacht, schon vor seinem Tod begonnen worden waren und nicht zwangsläufig post mortem. Für diese Hypothese sprechen sowohl die Tatsache, dass die Aufstellung der Madonna auf der Galerie der Kathedrale von Ferrara (Kat. 18) im Jahr 1427 dokumentiert ist,¹⁴ als auch die kürzlich entdeckten dokumentarischen Erwähnungen, die besagen, dass Michele sich 1430 in Ferrara aufgehalten hat (vgl. Kapitel IV.1).¹⁵ Stilistisch zeigt insbesondere die Kreuzigungsgruppe, verglichen mit der im Museo Diocesano (Kat. Nr. 9), die eingangs genannten Stilmerkmale, wie etwa das geringe Volumen der Figuren, welches ebenfalls als Indiz für ein früheres Entstehungsdatum des Grabmals, vielleicht schon um 1425, gelten könnte.

Literatur: Bode 1885, S. 177; 1889, S. 132; 192-1905, S. 8, Abb. 24; Fabriczy 1909, S. 15; Salmi 1920, S. 108; Pasqui-Viviani 1925, S. 125-126; Fiocco 1932, S. 551, 556, Abb. S. 552; Gentilini 1990, S. 29; Galli 1992, S. 26-27; S. 28, Anm. 11; Galli 2008, S. 202-205, Abb. 228, 230., Galli 2016, S. 27.

¹ Bislang richtete sich das Entstehungsdatum nach dem Sterbedatum des Francesco Roselli. Nach neuestem Forschungsstand befand sich Michele da Firenze 1430 in Ferrara, demnach muss das Grabmal früher zu datieren sein; vgl. Kapitel IV. 1.

² Zur Vierpass-Symbolik: Perrig 1997, S. 33-36. Die Pässe sind wesentlicher Bestandteil der gotischen Formensprache und haben in ihrer Anzahl an Gliedern jeweils assoziativ-symbolische Bedeutung. So ist der Dreipass als Analogie zur Dreifaltigkeit der göttlichen Sphäre vorbehalten und stets so angebracht, dass der Betrachter gezwungen ist, den Blick nach oben zu richten, um die im Dreipass dargestellten Inhalte sehen zu können. Der Sechspass bezieht sich auf das Sechstageswerk der Schöpfung und stellt göttliche und menschliche Aspekte in seinen Inhalten miteinander in Beziehung. Am häufigsten angewandt aber wurde der Vierpass, Rahmen für die Darstellung alles Irdischen, äußert sich doch die Ordnung der Welt vielfach in dieser Zahl: vier Elemente, vier Jahreszeiten, vier Himmelsrichtungen, vier Kardinaltugenden. Man kann davon ausgehen, dass nicht nur gebildete Schichten mit dieser Symbolsprache vertraut waren, sondern dass sie auch den Gläubigen der unteren Schichten zur Genüge und bis zur vollständigen Verinnerlichung vermittelt worden waren. An der Schwelle zu einer neuen Zeit hatte Ghiberti seine Schwierigkeiten mit der Vorgabe der Verwendung des Vierpassrahmens bei seiner ersten Baptisteriums-Türe, um sich schließlich mit dem Verzicht darauf bei der zweiten durchzusetzen.

Dass Michele da Firenze als Vertreter des traditionellen, noch der internationalen Gotik verhafteten Stils den Vierpassrahmen aufgreift, verwundert also nicht und kann, muss aber nicht unbedingt als unmittelbarer Bezug zu Ghiberti, sondern schlicht als Verwendung einer gebräuchlichen bildlichen Metapher gewertet werden, um einen bestimmten Inhalt zu vermitteln. Diese Erkenntnis erleichtert allerdings nicht dessen Interpretation.

³ Fiocco 1932, S. 556.

⁴ Galli 2008, S. 202, Anm. 15.

⁵ Fiocco 1932, S. 551.

⁶ Fabriczy 1909, S. 15.

⁷ Fiocco 1932, S. 551.

⁸ Fiocco 1932, S. 551, 556.

⁹ Der Hinweis stammt von Aldo Galli 2008, S. 205. Plinius preist die Vorzüge des Tons und die Vielseitigkeit der Verwendung, manche ließen sich sogar in tönernen Särgen begraben. Unmittelbar nach diesem Passus wird Arezzo als eine der angesehensten Produktionsstätten für irdenes Gebrauchsgeschirr genannt. Nachzulesen bei Plinius d. J., *Naturalis Historia* XXXV, 160; in der deutschen Übersetzung von Wittstein 2007, S. 503.

¹⁰ Galli 2008, S. 202-203, 205.

¹¹ Margherita Gonzaga war die Schwester von Pandolfo III Malatesta, dem Ehemann von Paola Bianca.

¹² Poeschke 2000, S. 199. Nur die Liegefigur und die Inschriftentafel sind erhalten. Anm. der Verfasserin.

¹³ Galli 1992, S. 26f. Der Vertrag mit Pier Paolo dalle Masegne für das Grab in Mantua, der die genaue Beschreibung enthält, wurde 1399 geschlossen, ein Jahr vor dem Tod des Kardinals Pietro Pileo da Prata, dessen Grabmonument im Dom von Padua in den darauffolgenden Jahren ebenfalls von Pier Paolo dalle Masegne ausgeführt wurde. Das Malatesta-Grabmal in Fano stammt von Filippo di Domenico, einem Venezianer und sehr wahrscheinlich Schüler von Pier Paolo dalle Masegne und entstand 1413-14 nach dem Vorbild in Mantua.

¹⁴ Guarini 1621, S. 17.

¹⁵ Markham-Schulz 2011, S. 142.

7. Die Madonna delle Lacrime (Abb. 143)

Standort: Chiesa Santissima Annunziata, Hauptaltar

Maße: 150 cm

Material: Terrakotta, farbig gefasst, Übermalungen

Provenienz: Schenkung von Carlo Marsuppini an den Orden der „Nunziata“, aufgestellt in der Kapelle des dem Orden angegliederten Hospitals, danach in der Chiesa Santissima Annunziata

Datierung: um 1424

In ihrem weißen, faltenreichen Gewand, dem hellen Inkarnat und den goldenen Haaren, verstärkt durch die indirekte Beleuchtung, ist diese Madonna mit Kind eine strahlende Erscheinung. Vom Typus her jugendlich und zart, fast mädchenhaft, ist eine Assoziation auf die Verkündigung im Hinblick auf ihren Bestimmungsort vielleicht beabsichtigt. Stehend wiedergegeben hält sie das Kind in ihrem linken Arm, mit der linken Hand umfasst sie sein linkes Knie, mit der rechten den Fuß. Das Gesicht ist länglich und schmal, die Nase gerade und lang, der Mund klein, mit vollen Lippen. Das Haar Marias ist in der Mitte gescheitelt und liegt wellig und strähnig zu beiden Seiten auf der Stirn, der kunstvoll in Falten gelegte Schleier geht in den Kragen des Kleides über, darüber trägt sie eine goldene Krone auf ihrem Haupt. Mit ernster Miene blickt sie schräg nach rechts hinab, scheinbar ins Leere. Während die Beine des Kindes in ein weißes Tuch gewickelt sind, ist der Oberkörper vorne nackt, der Rücken wird von einem ebenfalls weißen Umhang bedeckt, gehalten von einem Band, welches um seinen Hals liegt. Mit einer leichten Drehung wendet es sich dem Betrachter zu, sein angewinkelter rechter Arm ist eng an die Mutter geschmiegt, die Hand zum Segensgestus erhoben. Der Blick hingegen ist – im Gegensatz zur Mutter – nach links unten gerichtet. Der gelängte, taillierte Oberkörper, die nur leicht angedeutete Sitzhaltung und die überkreuzten Füße sind Hinweise auf den zukünftigen Leidensweg. Die linke Hand Jesu, die im Schoß ruht, hält eine kleine goldfarbene Blume. Das kindliche Gesicht mit den rundlichen Backen und den leicht schräggestellten Augen wird von welligem, goldenen Haar umrahmt.

Am 26. Februar 1490 hielt sich ein Pilger aus La Spezia gerade in der Kapelle des Spitals auf, das dem Ordensgebäude der „Nunziata“ von Arezzo angeschlossen war, als ein Unwetter die Stadt heimsuchte. So wurde er Zeuge, wie die Madonna – damals noch in

dieser Kapelle aufgestellt – während dieses Naturereignisses Tränen vergoss. Der Vorfall fand allergrößte Beachtung, es wurde spontan beschlossen, eine Kirche zu erbauen, um die wundertätige Madonna adäquat beherbergen zu können und es fanden sich großzügige Spender für dieses Projekt. Das Kunstwerk selbst war ein Geschenk von Carlo Marsuppini, der 1424 dem Orden beigetreten war und dessen Familie später Besitzansprüche auf die Madonna geltend machen wollte.¹ Ob das Beitrittsjahr des Carlo Marsuppini mit dem Entstehungsjahr gleichzusetzen ist, kann nicht mit Sicherheit behauptet werden, ebenso gut kann die Statue schon vorher in seinem Besitz gewesen sein oder aber auch erst später zu diesem Zweck in Auftrag gegeben worden sein. Zumindest handelt es sich um ein Richtdatum, das in Zusammenhang mit den anderen in Arezzo befindlichen Werken Micheles plausibel erscheint. Im Jahr 1601 wurde die Madonna – ähnlich wie jene von Gavello – in ihrem pompös-barocken Gehäuse untergebracht, einem marmornen Altaraufbau (Abb. 144). Sie selbst ist 150 cm groß, als Statue isoliert aufgestellt, wie alle anderen Madonnen auf der Rückseite ausgehöhlt und in vier Teilen gebrannt. Nach einer Restaurierung 1950, anlässlich einer Ausstellung, erhielt sie die bis heute sichtbare, freigelegte Fassung, die sehr wahrscheinlich nicht die originale ist, dieser aber nahekommt.²

Die durch die Verehrung hervorgerufene, bis heute bestehende Popularität entspricht in keiner Weise der kunsthistorischen Beachtung, die die Madonna erfuhr. Erst 1915 wurde sie dem Werkkomplex des „Meisters der Pellegrini Kapelle“ (später Michele da Firenze), zugeordnet.³ In den 1970er Jahren wurde sie neuerlich und sehr kontrovers kunsthistorisch beurteilt, wobei einmal mehr offenbar wurde, wie schwierig und subjektiv sich die Einschätzung des künstlerischen Wertes der Werke Micheles gestaltet. Die Aretiner Madonna in der Kirche Santissima Annunziata zeigt viele Merkmale seiner künstlerischen Handschrift, beziehungsweise steht für den Prototyp seiner Madonnendarstellungen.

Literatur: Dragoni 1759, S. 20-48; Salmi 1915, S. 263-264; Salmi 1920, S. 108; Pasqui-Viviani, 1925, S. 136-138; Fiocco 1932, S. 550; Mostra d'arte sacra...1950, S. 19, cat. 26; Salmi 1951, S. 191; Salmi 1971, S. 76-77, 100; Maetzke 1974, S. 133; A. Tafi 1978, S. 400; Maetzke 1987a, S. 28; Gentilini 1990, S. 34; Pieri 1990, S. 26-27, 46-53; Dini 1990, S. 59-70; Pieri 1991, S. 25; Galli 1992, S. 25; Pieri 1993, S. 23-58; Pacciani 1993, S.100-103; Galli 1996, S. 74-75, Galli 2008, S. 205-206, Abb. 234.

¹ Dragoni 1759, S. 20-48. Der Autor konnte offenbar auf Quellen zurückgreifen, die heute nicht mehr verfügbar sind. Anm. der Verfasserin.

²Galli 1996, S.74-75.

³ Salmi 1915a, S. 263-264.

8. Kreuzigung mit Schächern, Frauen und weiteren Assistenzfiguren (Abb. 145)

Standort: Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna

Maße: 88,8 cm x 85 cm x 16,8 cm

Material: Terrakotta

Provenienz: Collezione Funghini, seit 1933 im Museo Statale

Datierung: 1420er Jahre

Inventarnummer: 1337

Auf der Tafel im Museum in Arezzo ist im Grunde eine Kreuzigung „mit Gedräng“ dargestellt, eine Bezeichnung, die nördlich der Alpen ab dem 15. Jahrhundert gebräuchlich wurde und sich in der Terminologie der Kunstgeschichte ab dem späten 19. Jahrhundert durchgesetzt hat.¹ Der Vergleich mit der dagegen geradezu minimalistischen Kreuzigungsszene Ghibertis (Abb. 146) an seiner ersten Türe des Baptisteriums von Florenz führt deutlich den nördlichen Einfluss bei der Darstellung Micheles vor Augen. Den Mittelpunkt des Bildes bildet das Kreuz mit Christus, die dichte Menschengruppe am Boden überragend, rechts und links, etwas tiefer, sind in drastischer Verzerrung und Verhässlichung die beiden ans Kreuz gebundenen Schächer zu sehen. Der Linke wird von einer Engelsgestalt begleitet, der Rechte von einer Teufelsgestalt, sowie analog dazu von einem Sonnen- und Mondsymbol. Die Figur der Magdalena mit dem aufgelösten Haar und der dramatischen Geste der Umklammerung des Kreuzes beherrscht in der Mitte der unteren Region in prominenter Weise das Geschehen (Abb. 147). Zwischen ihr und dem linken Bildrand sorgt die reiche und aufgewühlte Draperie der Gruppe von insgesamt acht Frauen, verschmolzen zu einer homogenen Masse, für Bewegung und Emotionalität. Die Protagonisten auf der Gegenseite sind hingegen nicht so zusammengedrängt und in individueller Aktion dargestellt, wie zum Beispiel die männliche Figur auf der Leiter mit der ausholenden Armbewegung oder die frontal stehende mit dem Henkelgefäß in ihrer rechten Hand. Scheinbar unbeteiligt am Geschehen wirken die beiden soldatisch gekleideten „*Cavaliere*“, die ganz rechts buchstäblich „aus dem Rahmen fallen“, in ähnlicher Form in der Szene der „Anbetung der Könige“ der Cappella Pellegrini zu sehen (Abb. 148), dort als Zitat aus Gentile da Fabrianos „*Pala Strozzi*“ (Abb. 149) interpretierbar. Der untere Rand ist gleichzeitig die flache Bühne, auf der sich das

Geschehen abspielt, Pilaster mit Kanneluren, Basen und Blattkapitellen bilden die seitliche Rahmung, nach oben ist keine optische Begrenzung vorhanden.

Die Tafel gab seit den 1970er Jahren verstärkt Anlass zu Diskussionen und Mutmaßungen, als sie im Zuge diverser Ausstellungen immer wieder die Aufmerksamkeit der Forschung erregte, insbesondere in Zusammenhang mit den Ghiberti-Studien.² Rätsel gab vor allem die eigenartige Oberflächengestaltung auf, insbesondere der unfertig erscheinende Zustand des Reliefs, die fehlende Nachbearbeitung, die groben, beinahe deformierten Gesichtszüge unter Verwendung von Spachtel und Stichel. Spekuliert wurde vor allem auf einen intensiveren Einfluss Donatellos und seiner Anwendung des „*rilievo schiacciato*“, der bei Michele in der vorliegenden Art umgesetzt wurde.³ Abgesehen hiervon sind alle typischen Merkmale seiner Werkstatt erkennbar, wie die wiederkehrenden Gesichtstypen und die Draperie-Formen, dennoch ist das Relief aus Arezzo dichter, plastischer, dramatischer und bewegter gegenüber der Kreuzigungstafel der Cappella Pellegrini (siehe Abb. 179). Fakt ist, dass beide Tafeln Bestandteile aufweisen, die an ein „*rilievo schiacciato*“ erinnern, beim Aretiner Relief beispielsweise die Pferde und eine Frauengestalt im Hintergrund, sowie die kleine Figur auf der Leiter, die praktisch im Bildgrund versinkt, beziehungsweise aus ihm herauswächst. Fortschrittlich im Sinne der räumlichen Grenzüberschreitung kann auch der aus dem Rahmen Heraustretende am äußersten rechten Rand gesehen werden.

Das Werk kam 1933 aus der Sammlung Vincenzo Funghini ins Museum, frühere Standorte und Funktion sind nicht bekannt, es sind auch keine weiteren Arbeiten von Michele erhalten, die in ähnlicher Weise modelliert sind. Schon in meiner Diplomarbeit habe ich die Vermutung geäußert, dass es sich dabei um einen Bozzetto handeln könnte.⁴ Die freieren, offeneren, „modernerer“ Ausführungen von Bozzetti gegenüber den finalen Ausarbeitungen sind keine Seltenheit. Die Praxis, einen Reliefentwurf in Ton anzufertigen scheint in der Ghiberti-Werkstatt bereits üblich gewesen zu sein und die Vermutung liegt nahe, dass Michele zunächst mit dem handwerklichen Teil dieser Arbeit betraut gewesen ist und seine lukrative, selbständige Produktion aus diesem Aufgabenbereich hervorgegangen ist. Denkbar wäre ein Entwurf im Hinblick auf den Auftrag in Verona, namentlich die Ausstattung der Cappella Pellegrini, vielleicht wollte der Künstler damit den Auftraggebern eine Probe seines Könnens vorlegen. Allerdings bringt diese Hypothese die Schwierigkeit mit sich, die Entstehung der Tafel zeitlich und

örtlich einer logisch nachvollziehbaren Chronologie einzugliedern. Selbstverständlich könnte es auch in Arezzo ein anderes, nicht erhaltenes und nicht dokumentiertes Projekt gegeben haben, für das ein Bozzetto erforderlich war.

Galli stellt in der Verschränkung der Figuren und der mit dem künstlerischen Mittel des „*rilievo schiacciato*“ hergestellten Tiefenwirkung eine Beziehung zum Hl. Bischof von Berlin her (Kat. 33, Abb. 241). Chronologisch mit dem Sant'Antonio Abate in Verbindung gebracht, rückt er die Datierung in die Nähe des Roselli-Grabmals.⁵

Die Tafel musste einige Überarbeitungen über sich ergehen lassen, unter anderem wurde sie ein zweites Mal gebrannt, worauf die Schwärzung an diversen Stellen zurückzuführen ist, sowie der falsch aufgesetzte Kopf mit dem verunstalteten Gesicht des rechten Schächers.⁶

Literatur: Salmi, 1920, S.108; Marchini 1977, S. 201-202; Maetzke 1987, S. 29, Nr. 22, 23; Gentilini 1990, S. 34; Scalini 1990, S. 162; Ericani 1996, S. 416, Abb. S. 417, cat. 100; Galli 2008, S. 208-209, Abb. 239, Anm. 33 und 34.

¹ Opitz 2012, S. 63-76.

² Ericani 1996, S. 416.

³ Galli 2007, S. 209-210., Anm. 34.

⁴ Augustin 2008, S. 68.

⁵ Galli 1992, S. 23.

⁶ Ericani 1996, S. 416.

9. Sant'Antonio Abate (Abb. 150)

Standort: Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna

Maße: 147 cm

Material: Terrakotta mit Farbfassung, nicht original

Provenienz: Tympanon des Portals des
Spedale della Compagnia di Sant'Antonio

Datierung: um 1423

Inventarnummer: k. A.

Der Heilige thront auf einem Stuhl mit Armlehnen, der vollständig mit Tüchern oder einer Decke verhüllt ist. Auf der Sitzfläche sind beidseitig die Ecken eines Kissens mit Quasten zu sehen, unmittelbar daneben kann man rechts noch einen kleinen Löwenkopf erkennen, dessen Anbringung in keinem logischen Zusammenhang mit der Konstruktion des Stuhls zu sein scheint, der auf der anderen Seite fehlt. Der Mantel, in den der Heilige gehüllt ist, ist in schweren Falten um seinen Körper drapiert, zwischen den leicht geöffneten Knien hängt der Stoff in mehreren teigigen Schlaufen durch. Sein rechter, abgewinkelter Arm ist (wohl aus technischen Gründen) dicht am Körper zum Segensgestus erhoben, die linke Hand ruht auf einem aufgestellten Buch. Er hält den Kopf aufrecht, der Blick geht nach unten, der geteilte Bart ist nahezu symmetrisch gelockt und reicht bis auf die Brust, das Haupthaar ist hingegen kaum strukturiert, es rahmt in breiten Strähnen das Gesicht. Durch den Oberlippenbart wirken die Lippen noch voller, Nase und Brauen sind kräftig ausgebildet (Abb. 151). Auffallend sind die großen, klobigen Hände. Sein Äußeres entspricht dem Typus des Eremiten, die Kleidung der eines Mönchs.

Der Sant'Antonio von Michele hat eine bewegte Geschichte. Seine Aufstellung darf mit dem Ende der Bauzeit des „*Spedale della Compagnia di Sant'Antonio*“ in Zusammenhang gebracht werden, nämlich dem März 1423, dokumentiert durch glaubhafte Zeugnisse, die den heute nicht mehr lesbaren Text der Inschrift auf dem Architrav überlieferten.¹ Wenn man voraussetzt, dass die Vergabe des Auftrags und die Installierung der Statue in der Lünette über dem Portal in einem Zeitraum um dieses Datum herum erfolgte, gewinnt man einen weiteren, wenn auch nicht gesicherten, so doch hilfreichen Anhaltspunkt für den Aufenthalt Micheles in Arezzo. Das Portal ist bis heute erhalten, zu sehen in der Via Madonna del Prato 55 (Arezzo) in höchst kuriosestem Zusammenhang: anstatt der Sitzstatue sieht man den Heiligen als Fresko ausgeführt,

ein Ehrentuch im Hintergrund, das von zwei schwebenden Engeln gehalten wird (Abb. 152). Der einstige Eingang ist heute ein Schaufenster, hinter dem sich ein Geschäft befindet (Abb.153). Aldo Galli rekonstruiert das Schicksal des Antonio wie folgt: aufgestellt um 1423, wurden die beiden Engel und das Ehrentuch um 1480 von Bartolomeo della Gatta hinzugefügt. Nachdem die mittlerweile durch Wind und Wetter stark in Mitleidenschaft gezogene Skulptur um die Mitte des 17. Jahrhunderts aus der Nische entfernt worden war, malte Salvi Castellucci ersatzweise das Fresko mit dem Heiligen. 1913 entdeckte Mario Salmi die Statue im Park der Villa del Vignale ein paar Kilometer außerhalb von Arezzo, wo sie als Geschenk von einem „*Granduca di Toscana*“ an die Marchesi Vivarelli hingelange. Mitte des 20. Jahrhunderts fand sie schließlich im Museum Aufstellung.²

Im Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna wurde sie zunächst mitsamt der Ädikula ausgestellt, in der sie im Park der Villa del Vignale untergebracht war (Abb. 154).³ Im Gegensatz zum originalen Standort, auf dessen Ausmaße sie genau abgestimmt war, wirkte die Figur in diesem überdimensionierten Rahmen tatsächlich ziemlich verloren. Darüber hinaus bestand eine stilistische Diskrepanz zwischen ihr und der antiquierten architektonischen Verzierung des Rahmens. Bei der neueren, veränderten Aufstellung scheint man auf diese „Behausung“ verzichtet zu haben. Die Skulptur ist in der Vergangenheit mehrfach übermalt und unsachgemäß restauriert worden, sie weist einige Fehlstellen auf.

Giorgio Vasari, selbst in Arezzo geboren, hat dem in seiner Heimatstadt besonders produktiven Meister der Terrakottakunst kein Kapitel in seinen Viten gewidmet, er hat ihn nicht einmal namentlich erwähnt. Vasari berichtet jedoch über zwei Darstellungen des Sant'Antonio, beide in Terrakotta, einen stehenden und einen thronenden, allerdings in Zusammenhang mit einem anderen Künstlernamen.⁴ Letzterer konnte mit überzeugenden Argumenten Michele da Firenze zuerkannt werden. Wenn dieser auch im Vergleich zum ebenfalls thronenden San Giovanni Evangelista des Donatello⁵ (Abb. 155) weder dessen selbstbewusste Präsenz und kraftvolle Ausstrahlung, noch die organische, souveräne Ausarbeitung hat, so ist dieses Werk doch ohne die Erfahrungen in Florenz in der Ghiberti-Werkstatt und den regen Austausch mit der künstlerischen Elite der Zeit nicht denkbar. Die Geste der locker über den Buchrücken hängenden Hand drückt bei Donatello in einzigartiger Weise aus, in welcher besonderen Beziehung das Buch und der Evangelist zueinander stehen – sie offenbart

gleichermaßen Inhalt, Aussage und Identifikation. Dass Michele diese individuelle Geste aufgreift, kann kein Zufall sein, wenngleich es ihm nicht gelingt, ihr eine ähnlich gewichtige Bedeutung zu verleihen. Der Segensgestus war vielleicht ein Wunsch der Auftraggeber, angemessen für den Standort über dem Portal eines Gebäudes, in das die Armen und Bedürftigen eintraten und für diesen Heiligen, der sein Leben unter anderem der Heilung von Kranken gewidmet hat.⁶ Die steife Armhaltung ist damit zu erklären, dass die technischen Hilfsmittel in der Terrakotta Skulptur noch nicht erfunden waren, ausgreifende Bewegungen waren daher nicht möglich, sie hätten einer Stützkonstruktion bedurft. Draperie und Haargestaltung gehorchen mehr dekorativen Gesetzen als Organik und Logik.

Auf der Suche nach thronenden Figuren im Œuvre Micheles wird man am ehesten in der Cappella Pellegrini fündig, wobei wegen der viel kleineren Dimensionen oder der undifferenzierten, zu gleichförmigen Gestaltung (wie in der Szene der Fußwaschung, Abb. 171, 53) nur bedingt Vergleiche angestellt werden können. Der Hl. Josef in der Szene der Geburt bietet Ähnlichkeit in der Sitzhaltung, in der Draperie und dem Sitzmöbel (Abb. 156), ein weiteres Beispiel ist die Berliner Madonna auf dem Löwenstuhl – einst thronend, heute nur mehr in Fragmenten erhalten (Kat. 34, Abb. 243). Der Sant'Antonio als Sitzfigur in Lebensgröße stellt unter den erhaltenen Werken Micheles ein Einzelstück dar, auch die Physiognomie mit den wulstigen Lippen und den zusammengezogenen, dichten Brauen lassen die Skulptur nicht auf den ersten Blick als Werk Micheles erkennen.

Der zweite von Vasari erwähnte Sant'Antonio wird heute Nanni di Bartolo zugeschrieben (Abb. 159),⁷ einem Künstler, mit dem Michele immer wieder in Berührung gekommen ist, der seinerseits Anregungen verarbeitete, die aus Florenz kamen. Die Gegenüberstellung – San Giovanni (Donatello; Abb. 157) – Sant'Antonio (Michele da Firenze; Abb. 158) – Sant'Antonio (Nanni di Bartolo; Abb. 159) – San Marco (Donatello; Abb. 160)⁸ – zeigt, wie verflochten die gegenseitigen Beeinflussungen unter den Künstlern waren, angereichert durch individuelle Stilelemente und persönliche Eigenheiten. Während sich der fortschreitende Renaissancegedanke mit den gestellten Aufgaben und Aufträgen in der Kunst mit der Annäherung an den Realitätsanspruch der Antike immer mehr steigerte, produzierte Michele für den traditionellen, gemäßigten Geschmack, indem er progressive Ansätze sparsam anwendete.

Literatur: Tafi 1978, S. 132; Pincelli 2005, S. 274-276; Fornasari 1999, S. 29; Salmi 1913, S. 226-227; Procacci 1928, S. 304, Anm.1; Salmi 1929, S. 103; Maetzke 1987, S. 28; Gentilini,1990, S. 33-34; Galli 1992, S. 22-23, S. 16, Abb. 6; Galli 2008, S. 209-213, Abb. 240, 241.

¹ Galli 2008, S. 211.

² Galli 2008, S. 211. Salmi 1913a, S. 226-227. und Anm. 6.

³ In dieser Aufstellung war sie bei meinem Museumsbesuch 2008 noch zu sehen. Anm. der Verfasserin

⁴ Zit. n. Galli 2008, S. 211. Vasari, Vita des Niccolò di Piero Aretino; wie es scheint, hat es diesen Künstler nie gegeben, es wird vermutet, dass Vasari hier wahrscheinlich mindestens zwei Künstler in einer fingierten Person verschmolzen und ihr eine zum Teil inhomogene Gruppe von Werken zugeordnet hat, unter anderem den Sant'Antonio Abate der Lünette des Portals vom Ospedale di San'Antonio.

⁵ Entstanden zwischen 1408 und 1415. Poeschke 1990, S. 90.

⁶ Lanzi 2003, S.102.

⁷ Galli 2008, S. 212-213.

⁸ Entstanden 1411-1414. Wirtz 2000, S. 12.

10. Kreuzigungsgruppe mit Maria und Johannes (fragmentiert, Abb. 161)

Standort: Museo Diocesano di Arte Sacra („MuDAS“)

Maße: ca. 90 cm

Material: Terrakotta mit Resten der Farbfassung

Provenienz: Sakristei der Kathedrale von Arezzo, möglicherweise Bestandteil eines Altares

Datierung: 1420er Jahre

Inventarnummer: k. A.

Obwohl die Ähnlichkeit mit der Kreuzigungsgruppe des Roselli-Grabmals – abgesehen vom Fehlen der Magdalena – nicht abzustreiten ist, scheint doch von dem einen zum anderen Werk eine zaghafte stilistische Entwicklung stattgefunden zu haben. Nicht nur der Bezug der Figuren zueinander ist durch die zugegebenermaßen willkürliche museale Aufstellung ein anderer, sondern sie zeigen auch mehr Präsenz durch das Bemühen, ihnen mehr Volumen zu verleihen. Die Draperie ist, vor allem bei Johannes, etwas großzügiger angelegt und der Körper Christi, der bedauerlicherweise nur als Fragment erhalten ist, weist bemerkenswerte Ansätze von organischer Durchgestaltung auf, nur der zur Seite herabhängende Kopf wirkt etwas unnatürlich aufgesetzt. Die Struktur der Haare ist grob, das Lententuch sitzt tief auf der Hüfte und ist relativ lang. Die Muttergottes ist vollständig in einen faltenreichen Umhang gehüllt, dessen Stoff sich auf der Standfläche um die Figur ausbreitet, der Kopf von einem Schleier bedeckt. Ihr rechter angewinkelter Arm liegt eng am Körper, die geöffnete Hand weist in einer abwehrenden Bewegung in Richtung des Gekreuzigten. Mit der linken Hand, die ebenso wie der Arm vom Stoff des Gewandes verhüllt ist, fasst sie sich an ihre linke, dem Betrachter abgewandte Wange. Das Haupt ist von einem Heiligenschein in der Form einer Scheibe hinterlegt. Auch die Figur des Johannes ist in einen Umhang gehüllt, die Draperie etwas sparsamer gestaltet, auch hier strecken sich die Gewandfalten auf dem Boden um die Statue aus. Die Finger beider Hände sind in einer händeringenden Gebärde ineinander verschränkt, der Kopf mit dem Heiligenschein, in gleicher Weise gestaltet wie bei Maria, ist leicht schräggestellt, das gelockte Haar fällt auf die Schultern. Maria und Johannes entsprechen dem Gesichtstypus, wie er bei Michele da Firenze immer wiederkehrt, vor allem in der Cappella Pellegrini. Der Versuch, ihnen einen schmerzlichen Ausdruck zu verleihen,

kann nur teilweise als gelungen bezeichnet werden, dennoch ist ihnen ein gewisses Maß an Expressivität nicht abzusprechen.

Der stilistischen Beurteilung zufolge wäre die Gruppe *nach* dem Roselli-Grabmal zu datieren, sie könnte aber auch noch unter dem unmittelbaren Einfluss der Florentiner Kunstszene entstanden sein, also *vor* dem Roselli-Grabmal, bei dem sich dann das bei Michele da Firenze scheinbar paradoxe Phänomen des stilistischen Rückgriffs bemerkbar machte, welches in seinem Œuvre immer wieder zu finden ist.

Fiocco publizierte 1932 eine Fotografie der Gruppe, auf der der Gekreuzigte noch vollständig erhalten ist (Abb. 162),¹ es ist anzunehmen, dass die Schäden im Zuge des 2. Weltkriegs entstanden sind. Bereits 1920 wurde Mario Salmi auf die Skulpturengruppe aufmerksam, die sich damals noch in der Sakristei der Kathedrale von Arezzo befand; nicht belegbar ist die damals offenbar noch kolportierte Aussage, sie hätte sich einst auf einem nicht genauer definierbaren Altar im Dom selbst befunden.²

Literatur: Salmi 1920, S. 108; Fiocco 1932, S. 542-556, Abb. S. 543; Galli 1992, S.16, Abb. 7; Galli 2008, S. 205, Anm. 22 und 23, Abb. 231.

¹ Fiocco 1932, S. 543.

² Salmi 1920, S. 108.

II. VENETO

II.1 Verona

11. 24 Relieftafeln, Cappella Pellegrini (Abb. 163, 164, 165)

Standort: Chiesa di Sant'Anastasia

Maße: ca. 2,65 m x 2,15 m (größtes Format)

Material: Terrakotta, geringe Farbreste

Provenienz: in situ

Datierung: 1433-1438

Mit dem Bau der Dominikanerkirche Sant'Anastasia, in der sich die Cappella Pellegrini befindet, war 1290 begonnen worden, neun Jahre nach der Berufung der Mönche in die Stadt Verona, unter dem Bischof Pietro della Scala. Der Orden hatte beschlossen, statt der beiden bestehenden kleinen Kirchen eine einzige, große zu bauen, deren Bauzeit sich bis zum Ende des 15. Jahrhunderts hinzog. Die beiden Dominikanermönche Fra Benvenuto da Bologna und Fra Nicolò von Imola, unter deren Leitung einige Dominikanerkirchen im Veneto erbaut worden waren, wie Padua, Treviso und Venedig, waren möglicherweise auch hier die verantwortlichen Architekten.¹ Vom Schema der Zisterzienserkirchen abweichend sind die polygonalen Abschlüsse der Chorkapellen, ansonsten entspricht die dreischiffige Basilika den Baugewohnheiten des Ordens. Auffallend mächtige Rundpfeiler trennen das Mittelschiff von den Seitenschiffen, im Inneren beeindruckt außerdem die Farbigkeit, die an der Außenfassade nur an der Marmorverkleidung des Portals zu bewundern ist (Abb.).²

Zahlreiche wert- und qualitätsvolle Kunstschätze, zu denen auch die Ausstattung der Cappella Pellegrini zählt, befinden sich im Innenraum der Kirche.

In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts trat mit dem politisch-militärischen Abstieg der Scaliger eine Verzögerung ein. Unter der Vorherrschaft Venedigs im 15. Jahrhundert und durch die Intervention Papst Martins V. im Jahr 1422, gingen die Arbeiten erst wieder voran. Bedeutend für den Weiterbau waren auch die Förderer, die sich auf den mächtigen Säulenpaaren, die das Mittelschiff von den Seitenschiffen abgrenzen, verewigt haben: die Wappen der Familie Castelbarco, je ein weißer Löwe

auf rotem Grund, sind an den ersten beiden Säulenpaaren zu sehen, die nächsten beiden zeigen das Stadtwappen, während das vorletzte Säulenpaar je eine Lilie mit Krone und einem gekrönten Adler trägt, das Wappen der Familie Boldieri.³ Weitere Stifter waren die Cavalli und Pellegrini, sowie später die Familien Giusti und Miniscalchi, die in erster Linie die Kapellen, die ihnen als Grablagen dienten, ausstatteten.⁴ Die künstlerische Ausgestaltung im Inneren erstreckte sich auf diese Weise in die folgenden Jahrhunderte, während die Kirche in ihrer architektonischen Struktur mit Ausnahme der Westfassade um 1450 vollendet war, obwohl Giovanni Matolino schon 1428 mit der Planung der Verkleidung der Fassade in Marmor beauftragt worden war. Die Übergabe der Kirche an die reformierten Dominikaner erfolgte 1449, die Weihe 1471 durch den Bischof von Verona. Der Orden wurde unter Napoleon aufgehoben, 1806 wurde Sant'Anastasia Pfarrkirche, ein Teil des Klosters wurde zerstört, in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts wurde eine sehr umstrittene Renovierung und der Umbau für die heutige Nutzung als Gymnasium und Musikschule durchgeführt. Die Kirche wurde von 1871 bis 1881 einer Totalrenovierung unterzogen, 1992 wurde das Dach erneuert.⁵ Die Restaurierung des Innenraums, die ab 2005 in Angriff genommen wurde, betraf auch die Cappella Pellegrini und war 2011 abgeschlossen.⁶

Vom Mittelschiff aus gesehen befindet sich die Cappella Pellegrini rechts neben der Hauptkapelle, sie ist ca. 5 m breit und knapp 12 m hoch. Die maximale Tiefe der Kapelle beträgt etwa 10 m, unterteilt in ein kreuzrippengewölbtes Joch und eine anschließende polygonale Apsis.⁷ Sie war ursprünglich den zwölf Aposteln gewidmet.⁸ Den Übergang vom Joch zur Apsis bildet ein Pilaster, der sich im Gewölbe als Gurtbogen fortsetzt. Die mittleren und zugleich schmälere beiden Seiten der Apsis haben Fenster, während an den beiden äußeren bereits je drei übereinander angeordneten Terrakottareliefs angebracht sind. Ebenso an den Pilastern, auf denen die fünf Heiligenfiguren und die kniende Stifterfigur dargestellt sind. Das „schwebende“ Grabmal des Tommaso Pellegrini (gest.1392) befindet sich am Eingang der Kapelle an der linken Seitenwand in erhöhter Position, während das Grabmonument der Familien Bevilacqua und Pellegrini auf der gegenüberliegenden Wand auf Bodenniveau untergebracht ist. Die Errichtung des Testaments von Andrea Pellegrini, Sohn des Tommaso, ist 1428 zu datieren und der Inhalt weist ihn zweifelsfrei als Stifter aus. Neben den Grabmälern sind übereinander jeweils drei rechteckige Tafeln angebracht, darüber, in den

Lünetten, zwei weitere mit Rundbogenabschluss (nebeneinander). Zwei Reliefs finden noch Platz über dem rechten Grabmal, da es auf Bodenniveau errichtet ist (Abb.).

Aufgrund der architektonischen Voraussetzungen sind die seitlich durch gedrehte Säulen mit korinthischen Kapitellen gerahmten Tafeln in unterschiedlichen Formaten ausgeführt.⁹ Mit Ausnahme der vier Lünetten-Darstellungen wird bei allen anderen Tafeln der obere Abschluss durch einen Zahnschnittfries, der untere durch ein profiliertes Gesims gebildet. Erstere begrenzen beiderseits kurze kannelierte Säulchen mit Kompositkapitellen und einer Art Abakus, auf denen je ein Putto steht und ein aus Astwerk und reichem Pflanzendekor darüber gespannter Bogen ansetzt. Diese Änderung des Schemas ist möglicherweise durch das um 1425 geschaffene Monument des Cortesia Serego beeinflusst, das von ähnlichem Rankenwerk gerahmt wird und an der linken Seitenwand der Hauptkapelle angebracht ist, welche sich gleich neben der Cappella Pellegrini befindet.¹⁰

Das Bildprogramm der Kapelle besteht aus 24 Reliefbildern in Terrakotta, von denen siebzehn Szenen aus dem Leben, der Passion und dem Sterben Christi zeigen, fünf sind mit Heiligenfiguren in Nischen versehen, in einer sechsten ist der kniende Stifter dargestellt und die letzte Tafel enthält zwei Medaillons mit männlichen Büsten.¹¹ Vervollständigt wurde das Ensemble ursprünglich noch durch einen Altar, ebenfalls aus bemalter Terrakotta, von dem leider nur mehr einige Fragmente existieren.¹²

Die szenischen Tafeln im Einzelnen sind:

1. Die Geburt Jesu (Abb. 166)
2. Die Anbetung der Könige (Abb. 167)
3. Die Taufe Christi (Abb. 168)
4. Der Einzug in Jerusalem (Abb. 169)
5. Das letzte Abendmahl (Abb. 170)
6. Die Fußwaschung (Abb. 171)
7. Die sogenannte „Predigt Jesu“ (Abb. 172)
8. Jesus in Gethsemane (Abb. 173)
9. Der Judaskuss und die Gefangennahme (Abb. 174)
10. Jesus vor Pilatus (Abb. 175)
11. Die Geißelung (Abb. 176)
12. Die Dornenkrönung (Abb. 177)
13. Die Kreuztragung (Abb. 178)

14. Die Kreuzigung (Abb. 179)
15. Die Kreuzabnahme (Abb. 180)
16. Die Grablegung (Abb. 181)
17. Auferstehung (Abb. 182)

Die Tafeln mit den Heiligenfiguren, beziehungsweise der Stifterfigur sind:

18. Der Stifter Andrea Pellegrini (Abb. 183)
19. Hl. Dominikus (Abb. 184)
20. Ein Dominikanermönch (?) (Abb. 185)
21. Hl. Johannes der Täufer (Abb. 186)
22. Erzengel Michael (Abb. 187)
23. Hl. Leonhard (Abb. 188)
24. Zwei männliche Büsten über dem Grabmal der Familie Bevilacqua und Pellegrini (Abb. 189 und 190)

Auf der linken Wand kommen nach der „Geburt“, der „Anbetung“ und der „Taufe Christi“ Szenen zur Darstellungen, bei denen die Apostel von Bedeutung sind, beginnend mit dem „Einzug in Jerusalem“, dem „Letzten Abendmahl“ und der „Fußwaschung“. Hinzu kommen die beiden „Gethsemane-Szenen“, von denen eine, allgemein „Predigt Jesu“ genannt, ikonographisch mit keiner biblischen Episode eindeutig übereinstimmt.¹³ Die Vermutung liegt nahe, dass diese, in Anbetracht der ursprünglichen Widmung der Kapelle, als Erweiterung hinzu komponiert wurde, um auf der linken Seite den Schwerpunkt auf Apostel-Szenen beizubehalten.

Fortgesetzt wird auf der gegenüberliegenden Wand mit dem „Judaskuss“, einer Szene, in der auch die „Gefangennahme“ und die „Petrus-Malchus“ Episode festgehalten wird. Die folgenden Tafeln zeigen die „Geißelung“, die „Dornenkrönung“, „Christus vor Pilatus“ und „Händewaschung“, „Kreuztragung“ und „Kreuzigung“. Im Apsis-Bereich sind „Kreuzabnahme“, „Grablegung“ und „Auferstehung“ dargestellt. Die Apostel spielen auf der rechten Wand eine untergeordnete Rolle, nur in der Tafel der „Gefangennahme“ sind außer Petrus noch zwei aus dem Bild fliehende Apostel zu erkennen. Selbst die Kreuzigungsdarstellung kommt ohne Johannes aus, eine Pfingstszene fehlt gänzlich. Es ist nicht belegbar, ob hinter dieser Gegenüberstellung

eine Absicht oder Aussage steht, die mehr oder weniger eingebaute Szene der sogenannten „Predigt“ spricht jedoch dafür.¹⁴

Auf den Pilastern, die den Kapellenraum vom Apsis-Bereich abgrenzen, sind – übereinander angeordnet – links Johannes der Täufer, der Erzengel Michael und der Heilige Leonhard dargestellt, rechts der kniende Stifter Andrea Pellegrini und zwei Heilige (wahrscheinlich Dominikaner), über dem Grabmonument mit der dazugehörenden Freskobemalung auf der rechten Wand zeigt die 24. Tafel zwei Männerbüsten, von Lorbeerkränzen umgeben, mit lachenden Gesichtern – vielleicht Symbole für die „seligen“ Verstorbenen oder Pendants für die gemalten Medaillons auf der gegenüberliegenden Wand.

An der Stirnwand der Kapelle, zum Querschiff hin, sind die Fresken Pisanellos (1433-38) zu sehen, in denen eine Episode aus der Legenda Aurea dargestellt ist,¹⁵ nämlich die Geschichte der Errettung der Tochter des Königs von Silena durch den Heiligen Georg, indem er den Drachen bezwingt, der das Leben der Prinzessin bedroht.¹⁶

Als Mittelpunkt der kunsthistorischen Forschung und touristische Attraktion wurde den Fresken stets mehr Aufmerksamkeit zuteil als den Terrakotta-Tafeln Michele da Firenzes.

Anstelle des Altars aus Terrakotta von Michele da Firenze stand bis vor der Restaurierung 2008 auf einem schlichten Altartisch die Statue des Hl. Dominikus, dem die Kapelle später gewidmet war, ein Werk von Salesio Pegrassi (1812-1879).¹⁷

Die Präsenz der Familie Pellegrini in der Kirche Sant' Anastasia ist erst für das Ende des 14. Jahrhunderts belegt¹⁸ und ist mit dem Tod des oben genannten Tommaso Pellegrini 1392 und der Errichtung seines Grabmals in Verbindung zu bringen. Unter der Herrschaft der Scaliger gehörten die Pellegrini in ihrer Funktion als „*fattore generale*“¹⁹, in der sie deren Güter und Finanzen verwalteten, einer der bedeutendsten Familien Veronas an und waren offenbar auch enge Vertraute der Scaliger.²⁰ Später betrieb die Familie aber auch sehr erfolgreich Handel und Gewerbe mit Stoffen und Kleidung.²¹ Ein Dokument aus dem Jahre 1388 belegt ihre weitere Verwaltungstätigkeit unter der Herrschaft des Galeazzo Visconti nach dem Untergang der Scaliger.²² Selbst als Verona bald darauf unter die Herrschaft Venedigs geriet, gelang es den Pellegrini offensichtlich immer noch, ihren hoch angesehenen Status beizubehalten. Giovanni Pellegrini gehörte zu der Delegation, die 1405 als Zeichen der Unterwerfung dem Dogen von Venedig die Insignien der Stadt Verona überbrachte.²³ Es ist bezeichnend,

dass wirtschaftliche Interessen gegenüber allen politischen und patriotischen Überzeugungen den Vorrang hatten. Es galt, sich durch alle politischen Wirren hindurch zu lavieren und die ökonomischen Vorteile im Auge zu behalten, die für Handeltreibende durch eine Zugehörigkeit zu Venedig offensichtlich waren!

Die Ausstattung der Familienkapelle betreffend herrschte im 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts noch ziemliche Verwirrung, welches Mitglied der Familie Pellegrini dafür verantwortlich war. Erst die jüngere Forschung brachte Klarheit darüber, dass der kniend dargestellte Stifter ein Urenkel des 1392 verstorbenen Tommaso Pelligrini namens Andrea di Nicola Pellegrini ist, dessen Testament (1428 verfasst) sehr genaue Angaben darüber enthält, wie er dargestellt zu werden wünschte.²⁴ Er starb 1429 eines gewaltsamen Todes, nur wenige Jahre nach seinem Vater Nicola (Testament 1426), Erbin und mit dem Vollzug des Testaments betraut war seine Mutter Isabetta. Für die Cappella Pellegrini hatte Andrea in seinem Testament eine Summe von 900 Dukaten vorgesehen, die für die Durchführung der Arbeiten zur Verfügung standen. Alle Einzelheiten wurden nach den Gepflogenheiten der damaligen Zeit akribisch durch einen Notar dokumentiert und exekutiert.²⁵ Die Anwesenheit eines „[...] Michele aus Florenz [...]“²⁶ in Verona, der in der Kapelle arbeitete, ist erst in den Jahren 1433-1438 dokumentarisch belegt, was allerdings nicht zwangsläufig bedeutet, dass weder davor noch danach Arbeiten durchgeführt worden sein könnten.

Insgesamt sind die Tafeln in einem bemerkenswert guten Erhaltungszustand, die Unversehrtheit der Skulpturenanteile betreffend 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.²⁷

Literatur: Maffei 1732, S. 81; Dalla Rosa 1803, S. 9; Peruffi 1809, S. 22; Da Persico 1820, S. 18; Bode 1887, S. 61-65; 1889 S. 129; 1905, S. 62-63; Biermann 1904, S. 149-151; Venturi 1907, S. 52; 1908, S. 114-115; Simeoni 1909, S. 46-47, S. 59; Biadego 1909, S. 56-58, Abb. S. 64-68; Fainelli 1910, S. 219-222; Cipolla 1914, S. 402-413; Schubring 1919, S. 216-217; Ybl 1930, S. 78-80; Fiocco 1932, S. 542-562; Schottmüller 1933, S. 23; Pellegrini 1950, S. 209-214; Seymour 1966, S. 100; Gentilini 1990, S. 30; Galli 1992, S. 13-14, S. 24; Varanini 1996, S. 37-39; Pietropoli 1996, S. 82-84, Augustin 2008.

¹ Giardini 2000, S. 8-10.

² Marton 1991, S. 35-36.

³ Giardini 2000, S. 9-10.

⁴ Marton 1991, S. 36.

⁵ Giardini 2000, S. 10.

⁶ URL: <http://www.geoaction.it/un-intervento-prezioso-e-delicato/> (Stand: 1. August 2017)
Der Artikel informiert über die durchgeführten Arbeiten und die feierliche Einweihung nach Abschluss derselben am 6. Mai 2011.

⁷ Die Maße wurden folgender Internetseite entnommen:

URL: cipa.icomos.org/fileadmin/papers/Torino2005/171.pdf (Stand 30. Juli 2008)

Es handelte 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 wurde. Die Internetseite ist nicht mehr verfügbar, der Bericht wurde publiziert in: Dezzi Bardeschi (u. a.) 2008, S. 112-113.

⁸ Cipolla 1914, S. 412-413.

⁹ Augustin 2008, S. 10.

¹⁰ Giardini 2000, S. 41.

¹¹ Vgl. dazu: Augustin 2008, S. 31-65. Die Diplomarbeit enthält eine genaue Beschreibung der Tafeln.
Anm. der Verfasserin.

¹² Cipolla 1914, S. 409.

Die Geschichte des Altares und die Problematik der Rekonstruktion werden als eigene Katalognummer (12) im Detail behandelt. Anm. der Verfasserin.

¹³ Vgl. Johannes, Kap. 13,1-17,26. Es könnte damit die Abschiedsrede Jesu gemeint sein. Anm. der Verfasserin.

¹⁴ Augustin 2008, S. 11-12. Diese Hypothese wurde bereits in meiner Diplomarbeit von mir vertreten.

¹⁵ Benz 1984, S. 300-306. Verfasser ist der Dominikanermönch Jacobus de Voragine, der die Heiligenlegenden Ende des 13. Jahrhunderts niederschrieb.

¹⁶ Syson and Gordon 2001, S. 43.

¹⁷ Cipolla 1914, S. 412-413. Im Anschluss an die Restaurierungsarbeiten wurde die Ausstattung des Altarraumes mehrfach verändert. Anm. der Verfasserin.

¹⁸ Cipolla 1914, S. 102.

¹⁹ Sinngemäß übersetzt: „Generalgutsverwalter“. Anm. der Verfasserin.

²⁰ Cipolla 1914, S. 403.

²¹ Ebenda, S. 405-406.

²² Ebenda, S. 404.

²³ Ebenda, S. 407.

²⁴ Varanini 1996, S. 38-39.

Das Testament des Andrea Pellegrini ist in der Publikation im originalen Wortlaut als Anhang ausgedruckt,

S. 40-41. Anm. der Verfasserin.

²⁵ Varanini 1996, S. 39.

²⁶ Cipolla 1914, S. 406.

²⁷ Cipolla 1914, S. 409. Es wird hier auch geschildert, mit welchen Mitteln die bis zu 1 cm dicke Farbschicht entfernt wurde. Offenbar gab es mehrere Übermalungen. Heute sind nur mehr an einigen wenigen Stellen Farbreste zu erkennen. Anm. der Verfasserin.

12. 48 Fragmente des ehemaligen Altares der Cappella Pellegrini (Abb. 191-198)

Standort: Museo del Castelvecchio

Maße: 12 cm x 6 cm x 6,5 cm (kleinstes Fragment)

56 cm x 24 cm x 20 cm (größtes Fragment)

Material: Terracotta, Farbreste

Provenienz: ehem. Cappella Pellegrini, Santa Anastasia

Datierung: 1433-1438

Inventarnummer: 9492-4B1126 (kleinstes Fragment)

4330-4B282 (größtes Fragment)

Die Existenz des Altares wird erst nach seiner Zerstörung von Giovanni Maria Pellegrini, einem Nachfahren der Stifterfamilie, der Prior des Dominikanerkonvents war, durch die Erwähnung in seinem 1663 verfassten Manuskript „*La religione domenicana in Verona*“ bestätigt. Aus seinen Worten geht hervor, dass der Altar, wie auch die Kapelle selbst, den Aposteln gewidmet war und in den dreißiger Jahren des 15. Jahrhunderts im Zuge der Gesamtausstattung geschaffen wurde.¹ Über die Gründe der Zerstörung, die möglicherweise etwas mit den 1590 an der Kirche vorgenommenen baulichen Veränderungen zu tun hatten, machte er allerdings keine Angaben. In diesem Fall kann die Demolierung in den Zeitraum zwischen Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts eingegrenzt werden, jedenfalls längere Zeit *vor* dem Verfassen des Manuskripts. Es ist auch nicht bekannt, in welchem Zustand sich der Altar befunden hat, ob er durch irgendein Ereignis irreparable Schäden davongetragen hat oder ob ein frühbarocker „Modernisierungsdrang“, in Verbindung mit einem weiteren, stiftungswilligen Mitglied der Familie Pellegrini, das sich auf diese Weise ein Denkmal setzen wollte, der Grund für die Zerstörung war, eine Theorie, die allerdings durch kein Dokument belegbar ist. Ein weiterer Grund könnten bauliche Veränderungen der Fenster in der Apsis der Kapelle gewesen sein, die definitiv mehrmals vorgenommen worden waren. Im Sinne einer Vergrößerung erscheint dies nicht plausibel, denn über das Nachfolgemodell des Altares wird am Ende des 19. Jahrhunderts berichtet, es sei „plump“ und verstelle die alten Fenster („[...] *antichi finestroni* [...]“) nahezu komplett. Um etwas Licht zu haben, wurde die Apsis-Wand zu beiden Seiten des Altares sogar mit Öffnungen versehen.²

Dieses Nachfolgemodell wurde ebenfalls, und zwar im Jahre 1881, im Bestreben den Zustand des späten Mittelalters wiederherzustellen, entfernt.³ Beim Abtragen der Mensa stellte sich heraus, dass Bruchstücke des ursprünglichen Terrakotta-Altars als Füllmaterial in den Sockel (Corpus) eingemauert worden waren, alles in allem 48 Fragmente.⁴ Die Entdeckung hatte die euphorische Vorstellung zur Folge, den Altar, wenn auch mit vielen Ergänzungen, rekonstruieren zu können, was sich allerdings als Illusion herausstellte. Es wurde eine Kommission gebildet, die sich damit auseinandersetzte und einen Rekonstruktionsplan vorgelegt hatte, der leider nicht erhalten ist. Dieser zeigte einen Altar in „*cuspidaler*“⁵ Form, diskutiert wurde aber auch oder vor allem eine „*tricuspidale*“⁶ Form. Die Diskussion wurde zunächst vertagt, man einigte sich auf einen Lokalaugenschein in der Kirche Santa Anastasia, wobei die Authentizität der Teile beurteilt und eine realistische Einschätzung der Wahrscheinlichkeit vorgenommen werden sollte, den Altar in seiner ursprünglichen Form rekonstruieren zu können. Eine Inangriffnahme des Zusammenbaus sollte nur erfolgen, wenn sich die Kommission über etliche Punkte, die umständlich formuliert wurden, einig würde, unter anderem darüber, dass der Altar aus zwei Registern bestanden hatte.⁷

Dennoch gab man den Versuch etwa ein halbes Jahr später (August 1881) vor allem aus finanziellen Gründen auf und regte an, die Fragmente an die Stadtverwaltung zu übergeben mit der Idee, der *Accademia e Scuola di Pittura e Scultura* die Rekonstruktion zu überlassen. Carlo Cipolla, „*Ispettore nel Circondario di Verona*“ schrieb dreißig Jahre später, die Fragmente seien ausreichend, um den Charakter des Werks zu erkennen, aber die Anzahl nicht genügend, um eine Rekonstruktion des Altars zu gestatten und ihn wieder zu einem harmonischen Ganzen zusammensetzen. Danach gab es keine weiteren Versuche, das Projekt wieder aufzugreifen. Aufgestellt wurde letztlich ein sehr einfacher Marmortisch mit einer Statue des Hl. Dominikus, noch zu sehen auf Fotos, die vor der Restaurierung 2007/08 gemacht wurden.⁸

Die Fragmente, unzureichend inventarisiert und - abgesehen von einem Kopf⁹ - nie publiziert, landeten nach mehrfacher Umschichtung letztendlich im Depot des Museo del Castelvecchio und es lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob Teile verloren gegangen sind oder sogar irrtümlich hinzugekommen, wie etwa 3-4 Bruchstücke, die wegen zu geringer Größe und undefinierbarer Form dem Altar nicht eindeutig

zuzuordnen sind. Hingegen zeigen die Teile noch beachtliche Rückstände der Bemalung und Vergoldung, da sie von der „Radikalreinigung“, die im Jahr 1881 durchgeführt wurde, verschont geblieben sind.¹⁰

Unter den Figurenfragmenten befindet sich der von Mariacher aufgezeigte Kopf, der sowohl die Urheberschaft, als die Identifizierung betreffend, einige Fragen aufwirft (Abb. 197).¹¹ Vom Gesichtstypus her von ausgesuchter Schönheit, weist er einige atypische Merkmale auf: relativ weit auseinander stehende, große Augen, eingravierte Pupillen und Iris, breites Gesicht. Er ist weder eindeutig männlich, noch weiblich, würde also dem Typus eines Engels entsprechen. Die Ausmaße lassen auf die Größe einer Figur von etwa 120-140 cm schließen. Des Weiteren gibt es Teile von Figuren - im Übrigen allesamt ohne Kopf - von denen einige etwa 70-80 cm groß gewesen sein müssen, solche die mit Architekturteilen verbunden sind, Engel in Halbbüste und diverse Architektur- und Dekorelemente, wie sie bei Michele von den Reliefs der Cappella Pellegrini und dem „*Altare delle Statuine*“ bekannt sind, vorkommen. Aufgrund eines unter der Draperie sichtbaren Schwerts lässt sich mit größter Wahrscheinlichkeit eine Paulus-Darstellung identifizieren.¹²

Davon ausgehend, dass der Altar an der Außenwand angebracht war, kann man annehmen, dass es sich unter Ausnützung der größtmöglichen Breite von 370 cm und Begradigung von zwei Seiten des 4/8 Abschlusses der Apsis um ein Konstrukt in einer Ebene (das heißt, ohne Krümmung) handelte. Darüber hinaus sind mindestens zwei Register mit Figuren verschiedener Größe und zahlreichen Dekorelementen zu vermuten, also vom Erscheinungsbild eine kleinere Ausgabe des „*Altare delle statuine*“. Dafür spricht im Besonderen die Vielfältigkeit der Fragmente. Mit Sicherheit wurde die Höhe entsprechend an die direkt anschließenden Relieftafeln (links die „Fußwaschung“, rechts die „Kreuzabnahme“) angepasst, wie auch die Fensteröffnungen, deren Originalgröße aus dem 15. Jahrhundert bauarchäologisch nicht mehr zu eruieren ist, heute aber mit 160 cm Fensterstockhöhe vom Boden gemessen, viel zu niedrig wäre.

Zu berücksichtigen ist auch die Blickrichtung des Stifters Andrea Pellegrini, der testamentarisch genau festgelegt hat, wie er verewigt zu werden wünschte, nämlich auf Knien in Uniform samt Beinkleid („*la divisa in gamba*“), im Gebet dem Bildnis der Madonna („*la nostra dona*“) zugewandt,¹³ was beim Rekonstruktionsversuch des Altares eine nicht unerhebliche Rolle spielt. Womit auch die wahrscheinliche Größe der

Madonna einigermaßen festgelegt ist, denn sie kann keinesfalls von geringeren Ausmaßen gewesen sein als der Stifter selbst. Dass sie im Zentrum des Altares ihren Platz hatte und in einer Nische stand, kann ebenfalls vorausgesetzt werden, flankiert von kleineren Nischen, die möglicherweise mit Apostelfiguren besetzt waren – oder aber von Engeln mit Leuchtern ähnlich denen der Cappella Scrovegni.

Der Hypothese, dass der Altar aus zwei Registern bestanden hat und entweder *cuspidale* oder *tricuspidale* Form hatte, kann auch aus heutiger Sicht zugestimmt werden, wobei eher letztere Lösung zu befürworten ist, mit einer deutlichen Erhöhung bzw. Betonung der Mitte, weniger hoch an den Seiten, und durch Fialen und Wimperge bekrönt.

In der Beschreibung der Madonna mit Kind aus dem Bargello (Kat. 1) wurde bereits auf ihre Besonderheiten hingewiesen, die Indizien für eine Herkunft aus der Cappella Pellegrini als Hauptbestandteil des Altares sein könnten. In Größe und Blickrichtung entspricht sie, ebenso wie das Kind mit dem Segensgestus, den Anforderungen und räumlichen Gegebenheiten und weist sowohl in ihrer Haltung als auch im stilistischen Rückgriff eine Annäherung an die Madonna mit Kind der Cappella Scrovegni auf. Auch das einzige erhaltene Kopffragment wäre als Engelskopf logisch interpretierbar.

Hauptbestandteil der Konstruktion war zweifellos eine Folge von Nischen mit dem üblichen Dekor von kleinen gedrehten Säulchen, insgesamt etwas höher als 1 m, im Inneren ca. 90 cm hoch mit kleinen Muschelkonchen und Statuen (vielleicht Apostelfiguren) in zwei Registern. Die Autoren Galli und Napione sind der Meinung, dass nicht zwingend alle zwölf Apostel innerhalb des Altares vertreten gewesen sein müssen auf Grund der unmittelbaren Nähe der Szene der Fußwaschung an der benachbarten linken Wand. An dieser Stelle eine Auswahl zu treffen oder eine hierarchische Ordnung zu gestalten entspräche meiner Ansicht nach nicht den Darstellungsgepflogenheiten und der Geisteshaltung eines Michele da Firenze, es sei denn es wäre von den Auftraggebern so bestimmt worden.

Weitere Fragmente bestärken die Hypothese einer seitlichen Begrenzung mit leicht vorspringendem Pilaster, bestehend aus 2-3 übereinander angeordneten Ädikulä mit Dominikanermönchen. Das ergibt, zusammen mit einem erhaltenen Eckstück, passend für die rechte untere Ecke, zu dem aus Symmetriegründen für die linke ein Pendant existiert haben muss, eine Gesamthöhe von etwa 200 cm. Einige Fragmente lassen auf ein Sims mit Engelsbüsten schließen, das vielleicht als Trennlinie zwischen unterem

und oberen Register (*vgl. Altare delle statue*) fungiert hat. Die größeren Nischen eignen sich für Figuren von 120-140 cm Größe, ein Format, zu dem der einzig erhaltene Kopf passen würde. Ein Bruchstück könnte als Basis für eine weitere Statue verwendet worden sein und gleichzeitig als Verbindungselement der Ebenen.

Die Alternative wäre ein noch komplexeres System mit einer doppelten Serie von Nischen verschiedener Machart, mittig durch eine Sequenz von Engelsbüsten getrennt. Der glatte Grund eines Nischenfragments legt nahe, dass zumindest eine Ädikula für eine vollplastische Figur vorgesehen war, neben anderen in Hoch- bzw. Flachrelief. Darstellungen der Apostel sind in beiden Formen denkbar. Rekonstruierbar sind mindestens fünf Apostel, geringstenfalls drei davon in Nischen.

Ebenso vorstellbar wäre der Kopf als Teil einer Serie von größeren Figuren in einem Hauptregister, ein kleineres darüber mit Apostelfiguren. Die Frage, ob in diesem alle 12 unterzubringen gewesen wären, kann nicht beantwortet werden.

Die Hypothesen könnten unendlich fortgeführt werden, als Fazit bleibt die Erkenntnis, dass es sich um einen Altar beachtlichen Ausmaßes mit komplexer Gliederung gehandelt haben muss.¹⁴ Alles in allem deuten die Fragmente sowohl stilistisch als auch in der künstlerischen Ausführung auf ein sehr homogenes Werk, an dem nicht wirklich unterschiedliche Hände auszumachen sind.

Literatur: Pellegrini 1663, ms. 933, c. 63 (Transkription in: Marini (Hg.) 1996, S. 184); Manganotti 1882, S. 24-25; Venturi 1907, S. 51-52; 1908, S. 115; 1908a S. 298-300, Cipolla 1914, S. 409; Mariacher 1950, S. 69, Abb. Tav. LVIII; Pietropoli 1996, S. 82; Napione/Galli 2008, S. 43-67, Abb. 1-48.

¹ Napione/Galli 2008, S. 45.

² Napione/Galli 2008, S. 45. Anmerkung 10. G. Manganotti berichtet über die Veränderungen mit dem Ziel der „Regotisierung“ am Ende des 19. Jahrhunderts.

³ Napione/Galli 2008, S. 45. Die Baumeister der 1878 gegründeten Bauhütte waren Jacopo Biadego, Gabriele Rigotti und Giuseppe Giordani.

⁴ Napione/Galli 2008, S. 52.

⁵ Lat.: Cuspis, die Spitze; das Modell hatte demzufolge nur einen Spitzgiebel. Anm. der Verfasserin.

⁶ In logischer Konsequenz: ein Altar mit drei Spitzgiebeln; dies kam den Gestaltungsgewohnheiten Michele da Firenzes mehr entgegen als die oben genannte Alternative. Anm. der Verfasserin.

⁷ Galli/Napione 2008, S. 45-46. Dabei wurde gefordert, dass das obere Register aufgrund der vorhandenen Fragmente auch in den Details gänzlich rekonstruierbar sein müsste, das untere zumindest teilweise, insgesamt aber das Wesen des Kunstwerks fassbar wäre. Für dieses Unterfangen wurde auch die Mitarbeit eines Bildhauers in Anspruch genommen.

⁸ Napione/Galli 2008, S. 47.

⁹ Mariacher 1950, S. 69, Abb. 1. Außer ihm hat sich die Forschung nur marginal für die Fragmente interessiert, erst 1996 anlässlich der Pisanello-Ausstellung in Verona wurde wieder darüber diskutiert mit dem Ergebnis, sie mehrheitlich der Werkstatt oder einem Schüler zuzuschreiben, nicht dem Meister selbst.

Napione/Galli 2008, S. 48. Alles in allem wird die Zuschreibung der Fragmente an Michele da Firenze oder zumindest an Werkstatt/Mitarbeiter nicht bezweifelt.

¹⁰ Napione/Galli 2008, S. 52.

¹¹ Mariacher 1950, S. 69.

¹² Napione/Galli 2008, S. 55.

¹³ Napione/Galli 2008, S. 44, Anm. 1.

¹⁴ Napione/Galli 2008, S. 57.

II.2 Treviso

13. Vier Altarfragmente (Abb. 199-200)

Standort: Museo Civico di Treviso, Depot

Maße: Verkündigungsendel 29 cm x 22 cm (463)

Jungfrau Maria (Verkündigung), 35 cm x 22 cm (464)

Hl. Laurentius 39cm x 29 cm (465)

Architekturteil mit Engelsbüste und Rankenverzierung 37,5 cm x 21 cm (466)

Material: Terrakotta

Provenienz: alte Kathedrale Adria

Datierung: nach 1440 (?)

Inventarnummern: P 463, P 464, P 465, P 466

Das Fragment mit der Inventarnummer 463 zeigt einen Verkündigungsendel (Abb. 199), der in annähernd vollständigem Profil wiedergegeben ist und gleichsam aus der Nische herausdrängt, eingeengt von kannelierten Pilastern mit Kompositkapitellen. Er kniet auf seinem rechten, dem Betrachter zugewandten Bein, das hintere ist aufgestellt. Die rechte Hand ist zum Segensgruß erhoben, in der anderen hält er, im Hintergrund kaum zu erkennen, eine überdimensionale Lilie, deren Blüte über, beziehungsweise hinter seinem Kopf zu erahnen ist. Die Draperie ist, vor allem um die Taille und vom aufgestellten Bein abwärts faltenreich angeordnet. Die Jungfrau Maria im Halbprofil (Inventarnummer 464; Abb. 200), ebenfalls in einer Nische, die zu der des Engels ein Pendant darstellt, ist stehend wiedergegeben, ihre rechte Hand liegt auf der Brust, in der linken hält sie ein Buch. Auch diese Nische ist von Pilastern seitlich begrenzt und von einem Architrav überdeckt, der bei der Engelsnische fehlt. Sie ist in einen Mantel gehüllt, hinter ihr breitet sich der Stoff wie eine Schleppe am Boden aus. Die dritte Nische, deren fehlender oberer Abschluss wohl eine Muschelkonche gewesen sein muss, beherbergt einen Heiligen Laurentius (Inventarnummer 465; Abb. 201), eindeutig identifizierbar durch sein Attribut, den Rost, den er an seiner rechten Seite aufstützt, in seiner Linken hält er ein Buch. Er trägt einen Mantel mit reichlich teigigen Falten und großem, umgeschlagenen Kragen, auf der Brust schmückt eine Verzierung das Untergewand. Die nackten Fußspitzen sind zwischen den auslaufenden Stoffbahnen am Boden zu sehen. Er ist fast frontal wiedergegeben, mit einer minimalen Wendung nach links. Das vierte Fragment (Inventarnummer 466; Abb. 202) scheint ein

vertikales Begrenzungselement gewesen zu sein, am linken Rand sind Teile eines Pilasters samt Kapitell zu sehen, ein Medaillon mit einer kleinen Engelsbüste ist in der Mitte angebracht, oberhalb und unterhalb befinden sich kleine Felder mit Pflanzenranken.

Die Herkunft der Stücke aus Adria und ihre Zugehörigkeit zu den Altären, die Michele da Firenze für den alten Dom der Stadt angefertigt hatte, ist dokumentiert. Der „*Canonico*“ von Adria, Stefano Bocchi hatte sie dem „*Museo Civico di Treviso*“ im Jahr 1830 überlassen, die Beweggründe dafür sind nicht bekannt. Stilistisch sind sie mit allen Merkmalen der Werkstatt Micheles ausgestattet und ließen sich trotz der reduzierten Substanz einwandfrei in eine Struktur wie die des „*Altare delle statue*“ einfügen. Ob die Altäre allesamt in den 40er Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden sind, ist nicht belegbar, nach neuester Dokumentenlage kämen die Jahre um 1430 ebenfalls in Frage (vgl. Kapitel IV.1).

Nach einem Bombenangriff am 7. April 1944 waren die vier hier vorgestellten Fragmente übriggeblieben, wie viele es ursprünglich waren, ist nicht dokumentiert.¹ Fiocco äußerte 1932 die Ansicht, dass aufgrund der Anzahl der erhaltenen, fragmentierten Verkündigungsszenen im Dom von Adria fünf Altäre von Michele da Firenze existiert haben müssen.² Der Verlust mancher Teile würde erklären, warum Petrobelli diese 1954 auf drei reduziert.³

Es wäre zu begrüßen, wenn die Fragmente in die Altarrekonstruktion integriert werden könnten, die im Oktober 2015 im neu eröffneten „*Museo della Cattedrale di Adria*“ ausgestellt wurde (vgl. Kat. 16).

Literatur: De Lardi 1851, S. 83; Fiocco 1926, S. 79; 1932, S. 562; Mariacher 1950, S. 70-71, TAV. LX; Petrobelli 1954, S. 128; Menegazzi (Hg.) 1963, S. 147-150.

¹ Petrobelli 1954, S. 128.

² Fiocco 1932, S. 562.

³ Petrobelli 1954, S. 128.

II.3 Rovigo

14. Altar („*Polittico*“) Madonna mit Kind und Heiligen (Abb. 203)

Standort: Accademia dei Concordi, Pinacoteca del Seminario

Maße: 190 cm x 143,5 cm x 21 cm

Material: Terrakotta mit größtenteils originaler Farbfassung

Provenienz: Raccano di Polesella,

Chiesa di Santa Maria di Litiga

(auch: Santa Margherita di Raccano)

Datierung: nach 1440 (?)

Inventarnummer: k. A.

Die Madonna mit dem Kind auf ihrem linken Arm bildet den Mittelpunkt des Altares, der nur aus einem Register mit insgesamt fünf Nischen besteht, deren Abgrenzungen voneinander durch gedrehte Säulen mit kleinen Basen und Kompositkapitellen gebildet wird. Beiderseits der Madonna sind, in etwas schmäleren und geringfügig niedrigeren Nischen, je zwei Heiligenfiguren untergebracht. Bei einer Tiefe von nur 21 cm wirken die Nischen hier trotzdem sehr räumlich, insbesondere die muschelförmigen Konchen, die oberhalb der Köpfe ansetzen. Die äußere Begrenzung besteht rechts und links aus Pilastern mit vorgelegten gedrehten Säulen, die Standflächen der Figuren sind gleichzeitig der untere Abschluss. Über den Kapitellen setzt ein Aufbau an, der alternierend aus Fialen und spitzen Giebeln (Wimpergen) zusammengesetzt ist, allesamt reichlich mit Krabben verziert. Der mittlere Giebel über der Madonnenapsis ist deutlich höher, im Giebelfeld ist eine Kreuzigung mit Maria und Johannes zu sehen, während die vier kleineren mit Medaillons versehen sind, aus denen Köpfchen herausragen, ein Motiv, das Ghiberti in seiner ersten Baptisteriumstüre verwendet hat und von Michele schon in der Cappella Pellegrini zitiert wurde. Auf den Kapitellen der Seitenpilaster ist eine Verkündigung angebracht, ein Motiv, dessen Wiederholung in nahezu gleicher Form in anderen Altären Michele zu finden ist. Gleiches gilt auch für die Kreuzigungsszene.

Maria trägt in gewohnter Weise ein rotes, unter der Brust gegürtetes Kleid, der Mantel und Schleier sind blau, wobei die Farbe im oberen Teil etwas grünlicher erscheint. Haar, Schleier und Krone sind verhältnismäßig voluminös. Das Kind sitzt in ihrer linken Armbeuge, ihre rechte Hand greift nach seinen Füßen. Ihre Haltung ist

andeutungsweise in Ponderation, Stand- und Spielbein sind auszumachen, alles in allem ein sehr lebendiges, ansprechendes Erscheinungsbild. Das Gesicht ist ein wenig pausbäckig und rundlich, der Mund klein und herzförmig, die Augen sind schlitzförmig,¹ die Physiognomie hat insgesamt etwas Puppenhaftes. Jesus hat seine rechte Hand zum Segensgestus erhoben, in der Linken hält er einen Vogel, die Proportionen sind kleinkindlich und er ist, bis auf ein um seine Hüften geschlungenes Tuch, nackt. Sein Blick ist nach unten gerichtet, dies lässt auf einen ursprünglich leicht erhöhten Standort des Altares schließen. Die Köpfe der beiden sind mit goldenen Nimben hinterlegt.

In den Nischen zur Rechten der Madonna sind Johannes der Täufer und der Hl. Augustinus dargestellt, zur Linken der Hl. Jakobus und eine Heilige Nonne, vielleicht Klara oder Katharina, wobei die Identifizierung abgesehen von Johannes dem Täufer mit Fellkleid und Schriftrolle – wie so oft bei Michele – ausgesprochen schwierig und nicht eindeutig ist. Die Kennzeichnung der Heiligen beschränkt sich bei Augustinus auf das Bischofsgewand mit prächtig geschmückter Mitra und Buch unter dem Arm, bei Jakobus auf den Pilgermantel und auf die Tatsache, dass er barfuß dargestellt ist. Das Buch, das die Heilige im Nonnengewand unter dem Arm hält, deutet eher auf eine Katharina von Siena als auf eine Klara.

Die bestehende Farbfassung ist weitgehend original, beim Verkündigungse Engels auf dem Kapitell des linken Pilasters fehlt der Kopf, ebenso sind die Spitzen des mittleren und der beiden rechten Giebel nicht mehr vorhanden. Abgesehen davon ist der Altar in relativ gutem Erhaltungszustand. Auffallend sind die sehr kleinen Stücke, in die der Altar zum Brennen offenbar zerteilt werden musste, ein Faktum, das Rückschlüsse über die - in diesem Fall - geringe Größe des Brennofens zulässt. Sehr wahrscheinlich ist die Struktur des „*Politticos*“ teilweise auf diesen rein technischen Umstand zurückzuführen, wie beispielsweise die Höhe der Nischen, beziehungsweise die sehr hoch angesetzten Konchen, die den Einsatz der Trennfugen dort ermöglichen, wo sie am wenigsten störend sind.

Raccano war im Zeitalter der Este als Sitz des Bürgermeisters („*Podestaria*“) und der Gerichtsbarkeit ein nicht unbedeutender Ort, zuständig für ein ausgedehntes Gebiet zwischen den heutigen Provinzen Rovigo und Ferrara, über das die Pfarre von Santa Maria di Litiga die Rolle der „*Chiesa Matrice*“ innehatte. Unter der Herrschaft der

Venezianer verlor der Ort und damit auch die Pfarre an Bedeutung, ab 1737 wurden alle Funktionen schließlich auf die Pfarrkirche San Pietro di Polesella übertragen.

Die kleine Kirche von Raccano di Polesella mit Namen Santa Margherita di Raccano wie auch Santa Maria di Litiga, die schon seit dem 14. Jahrhundert dokumentarisch erwähnt wird, war im 18. Jahrhundert und im Jahr 1945 von grundlegenden baulichen Veränderungen betroffen. Ab dem 17. Jahrhundert ist in den Dokumenten mehrfach die Rede von einer „Capellula“ in selbiger Kirche, der „Santa Maria della Litiga“ gewidmet, ursprünglicher Standort dieses überaus ansprechenden Altares. Im Zuge der Pastoralvisite des Bischofs Filippo della Torre von 1704 wurde er mit den Worten „[...] *nonnullae parvae Imagines B. M. V. et aliorum sanctorum ex cocto depicto* [...]“² beschrieben.³

Ein 1953 publizierter Artikel von Giuseppe Fiocco befasst sich mit diesem Altar, in dem er - insbesondere die Madonna betreffend, auf den Einfluss von Jacopo della Quercia verweist, aber auch auf die nach wie vor gotischen wie „*ghibertianischen*“ Anteile sowie hinzukommende Elemente aus dem Norden.⁴ Letztere würde ich in diesem Fall genauer als „Lombardisch“ definieren, da diese meines Erachtens hier besonders deutlich hervortreten und auf einen in dieser Region stattgefundenen Erfahrungsaustausch schließen lassen. Insbesondere die Madonna hat in der gefälligen Lieblichkeit und den etwas puppenhaften Proportionen etwas „[...] Aristokratisches, Delikates, Gewähltes [...]“⁵ an sich, welches den Figuren der lombardischen Kunst eigen ist. Mit ihrer geschwungenen Körperlinie entspricht sie von allen Madonnen Micheles am ehesten der „schönen Madonna“ des weichen Stils.

Literatur: Fiocco 1953, S. 145-151; Secchiero 1972-73, S. 365-374; Wolters 1976, S. 97; Righi Guerzoni 1982, S. 70; Braggion 1986, S. 129-131; Mazzetti 1987, S. 18; Gentilini 1990, S. 36; 1992, S. 444; Gabrielli 1993, S. 295-301; Samadelli 1996, S. 228, Abb. S. 229; Galli 2016, S. 31, S. 33, Anm. 31.

¹ Diese sehr spezielle Form der Augenpartie ist auch Hl. Sebastian (Kat. 39) im Museum in Heidelberg zu beobachten. Anm. der Verfasserin.

² Zit. n. Samadelli 1996, S. 228: A. V. Ro., Visite Pastoral, busta 15. „[...] einige kleine Bildnisse der Beata Maria Vergine und anderer Heiligen aus gebranntem [Ton=Terrakotta] dargestellt [...]“ Übersetzung der Verfasserin.

³ Samadelli 1996, S. 228.

⁴ Fiocco 1953, S. 146.

⁵ Schubring 1919, S. 222.

II.4 Gavello

15. Thronende Madonna mit Kind (Abb. 204)

Standort: Chiesa parrocchiale di Santa Maria (auch Chiesa della Beata Vergine delle Grazie).

Maße: 103 cm x 52 cm x 14 cm

Material: Terrakotta mit weitgehend originaler Farbfassung

Provenienz: in situ (Vorgängerbau)

Datierung: um 1430 (?)

Nur 90 cm (103 cm gesamt) misst die Terrakotta der thronenden Madonna mit Kind der Parocchia Beata Vergine delle Grazie di Gavello. Dennoch nimmt sie den zentralen Platz am Hauptaltar ein, umgeben von einem bombastischen Aufbau, der vom Ausmaß der Verehrung der Figur zeugt (Abb. 205). Sie wurde mehrmals übermalt, in jüngster Vergangenheit auch restauriert und entspricht – abgesehen vom bei Michele seltenen Motiv der Thronenden – dem üblichen Schema: eine Konche mit einer Muschel, die sich wie ein Strahlenkranz über ihrem Haupt entfaltet, ein von zwei Engeln gehaltener Vorhang als Hintergrund. Insgesamt sehr bescheiden, wird hier auf jeden architektonischen Schmuck verzichtet. Das Kind sitzt auf ihrem linken Oberschenkel und vollführt eine extreme Drehung nach links mit Segensgestus in dieselbe Richtung, sicher nicht grundlos, das heißt, in dieser Richtung muss sich etwas befunden haben, das die Hinwendung rechtfertigt, wie etwa ein wie auch immer gearteter Hinweis auf eine Person oder ein Symbol.

Die Kirche war ursprünglich in den Klosterkomplex einer seit dem 9. Jh. bestehenden, bedeutenden Benediktinerabtei eingebunden, die ab 1425 unter der Kommandantur der Este stand, die den Abt stellten. Sie wurde Anfang des 16. Jahrhunderts mehr oder weniger neu gebaut und im 18. Jahrhundert, während der Zeit der venezianischen Herrschaft, nochmals umgestaltet. Schon im 16. Jh. scheint sich ein Marienkult etabliert zu haben, nachdem der Madonna nachgesagt wurde, mehrfach Wunder gewirkt zu haben. Für die Kirche war die Bezeichnung „Santa Maria di Gavello“ zu dieser Zeit schon üblich, die Marienstatue befand sich bereits auf dem Hauptaltar in einem „*Tabernacolo*“. Der unverhältnismäßig große Altaraufbau in seiner heutigen Form wurde 1699 von Giacinti Gaglioni aus Venedig ausgeführt.¹

Die Madonna mit Kind wurde – analog zur üblichen Phaseneinteilung im Schaffen Micheles – gewissermaßen als Rückgriff auf seine Andachtsaltäre der Frühzeit in seine Spätphase eingeordnet,² eine Hypothese, die zu hinterfragen ist, denn auch dieses Werk könnte bereits bei Micheles erstem längeren Aufenthalt in Ferrara um 1430 und vor der Ausstattung der Cappella Pellegrini entstanden sein. Dass Lidia Righi Parallelen zu Jacopo della Quercia feststellte, insbesondere zur Lünette des Hauptportals von San Petronio in Bologna, an dem dieser seit 1425 arbeitete,³ steht dazu nicht in Widerspruch. Der internationalen Gotik noch verpflichtet, präsentiert sich die Vorliebe zur Ästhetik der Linienführung, besonders bemerkbar an der Draperie-Gestaltung, während die nach der Restaurierung in den 1990er Jahren in weiten Teilen wiederhergestellte, originale Farbigekeit, nach Mariacher und Galli, Einflüsse der venezianischen Tafelmalerei offenbart.⁴ An diesem Werk ist die Bedeutung der Fassung als Gestaltungsmittel in der Kunst des Michele besonders gut nachvollziehbar, die bedauerlicherweise nur mehr an wenigen Werken zu bewundern ist.

Literatur: Bellinazzo 1913, S. 29; Mariacher 1950, S. 69-72; Ragghianti 1965, S. 63; Cuppini 1969, S. 284 -285; Righi 1982, S. 70; Braggion 1983, S. 81-83; Gentilini 1990 S. 36; Galli 1992, S. 94; Gabrielli 1993, S. 106-107; Samadelli 1996, S. 233-234.

¹ Samadelli 1996, S. 233-234.

² Ragghianti 1965, S. 63.

³ Righi 1982, S. 70.

⁴ Mariacher 1950, S. 69-72. Galli 1992, S. 94.

II.5 Adria

16. Madonna della Vita und 28 Altarfragmente (Abb. 206, 207)

Standort: Museo della Cattedrale di Adria

Maße: 80 cm, Fragmente unterschiedlich, nicht dokumentiert

Material: Terrakotta, Reste der Farbfassung

Provenienz: Alte Kathedrale

Datierung: nach 1440 (?)

Inventarnummer: k. A.

Madonna und Kind sind durch den Substanzverlust, den sie erlitten haben, stark in Mitleidenschaft gezogen, wodurch eine genauere Analyse erheblich erschwert wird. Dennoch sind sie durch Haltung und Behandlung der Draperie eindeutig als Werk Michele da Firenzes zu erkennen. Das Kind ist nackt und sitzt auf dem linken Arm der Mutter, die es mit beiden Händen an seinen Oberschenkeln festhält. Sie trägt Mantel und Kleid, vom strähnig geformten Haar sind noch Reste vorhanden, ebenso mehrere Schichten von Farbe, hauptsächlich vom Blau an der Innenseite des Mantels, sowie rötliche und bräunliche Farbtöne der Kleidung, der Haare und des Inkarnats.

Aus dem Jahr 1954 stammt der Artikel von Elena Petrobelli,¹ die sich mit der Tätigkeit Micheles in Adria auseinandersetzt und auf die früheren Veröffentlichungen von Fiocco hinweist, der schon den Altar von Raccano behandelte und Michele zugeordnet hat.² Die „*Madonna della Vita*“ war nicht nur Mittelpunkt einer der Altäre, sondern bis in die jüngste Vergangenheit auch Objekt besonderer Verehrung. Von den vermutlich mehreren Altären überlebte offensichtlich nur einer das Cinquecento, in dessen Zentrum (im unteren Register) sich die „*Madonna della Vita*“ befand, auch „*Madonna della Salute*“ genannt (Abb. 108).³ Dieser Umstand war wohl dem verbreiteten und intensiven Kult um die Marienstatue durch die Gläubigen von Adria (und Umgebung) zu verdanken, wobei die Frage ihrer Namensgebung bisher nicht schlüssig beantwortet werden konnte.⁴ 1634 beschloss man wegen des schlechten Zustandes der Pala, die Madonna isoliert auf einem neu errichteten Altar zu platzieren. Dies hatte 1762 die völlige Zerstörung desselben zur Folge, die Fragmente verschwanden im Antiquitätenhandel und in Privatbesitz, ein paar überlebten im Museo Bocchi in Adria und im Museo Civico in Treviso (vgl. Kat. 13).⁵ Die Madonna bekam also einen neuen

Altar und Aufstellungsort, bis 1870 der Neubau des Domes in Angriff genommen wurde. Zu dieser Zeit nämlich schuf Martino Trevisano aus Venedig eine neue Madonna und die alte verschwand scheinbar spurlos, bis die Autorin selbst (Petrobelli) sie in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts, nach hartnäckiger Recherche, mit Hilfe eines alten Mesners in einer Abstellkammer aufspürte. Ihren Zustand beschreibt sie als „leidlich gut“, 80 cm groß, von auserlesener Eleganz, wenn auch von Übermalungen verfälscht, in jedem Fall ein bedeutendes Werk in Bezug auf die Verbreitung der beginnenden toskanischen Renaissance in Venetien.⁶ Nach ihrer Auffindung wurde sie einer behutsamen „Wiederherstellung“ unterzogen, wie Petrobelli berichtet,⁷ und in der Kapelle, die als Teil des alten Doms erhalten blieb, zugänglich vom linken Seitenschiff des neuen Doms, aufgestellt.⁸ Bezüglich der Datierung der Entstehung der Madonna tendiert sie in die frühen 1440er Jahre, der dokumentierten Tätigkeit Micheles in der Emilia entsprechend.⁹ Tatsächlich scheint, die Altäre betreffend, eine regelrechte Hochkonjunktur eingesetzt zu haben - Fiocco spricht von fünf,¹⁰ Petrobelli von drei Altären.¹¹ In Frage zu stellen ist lediglich, ob die zitierte Anzahl tatsächlich in diesem Zeitraum angefertigt worden ist. Betrachtet man die „*Madonna della Vita*“, deren Analyse sich zwar, wie bereits festgestellt wurde, aufgrund ihres schlechten Erhaltungszustandes höchst schwierig gestaltet, ist die Datierung als Konsequenz der neuesten Dokumentenlage zu hinterfragen. Auffallend ist auch die Schwächigkeit ihrer Figur, in der sie den Figuren des Roselli-Grabmals (Kat. 6) ähnlich ist. Die starre aufrechte Haltung und der ins Leere gehende Blick erinnern an die „*Madonna delle Lacrime*“ (Kat. 7). Der Körper des Kindes ist, möglicherweise aufgrund des Substanzverlustes an der Oberfläche, kaum organisch durchmodelliert. Zwangsläufig kommen Zweifel auf, ob dieses Werk tatsächlich in die Spätphase des Künstlers zu datieren ist, vielmehr drängt sich die Überlegung auf, ob es nicht mit dem nachgewiesenen ersten Aufenthalt Micheles in Ferrara in Zusammenhang steht, also um 1430.

Erst im Jahr 2000 hat Paride Berardi in einer Publikation weitere Dokumente veröffentlicht, die in den Jahren 1447/48 bis 1457 als Lebenszeichen Micheles (und seines Sohnes Marsilio) gewertet werden können,¹² auch wenn die Schriftstücke sich auf einen Aufenthalt in Pesaro beziehen, wo im Übrigen bis heute kein Werk Micheles oder seines Sohnes nachweisbar ist, welches den Aufenthalt ebenda bestätigen würde. Eine Tätigkeit an anderen Orten in diesem Zeitraum kann trotzdem nicht

ausgeschlossen werden, insbesondere, wenn man die meist unterschätzte Mobilität der Künstler mit in Betracht zieht.

Petrobelli äußerte schon 1954 den Wunsch, die Madonna möge – wenn schon nicht im Dom, wo sie von den Verantwortlichen so übel vernachlässigt worden war – so doch im Museum, idealerweise zusammen mit den fragmentarischen Überresten, ausgestellt werden. Ihr Wunsch hat sich im Herbst 2015 mit der Eröffnung des *Museo della Cattedrale di Adria* erfüllt. Nun ist die Madonna als Museumsstück für jedermann zu besichtigen, was ihre Verehrung als Kultobjekt nahezu ausschließt, integriert in eine, wie ich finde, sehr gelungene schematische Rekonstruktion eines Altars, wie er vielleicht in ähnlicher Form einmal bestanden haben könnte. Hierbei wurden Teile integriert, die von mehreren Altären stammen, die einmal im Dom von Adria existiert haben müssen, wie Fiocco¹³ und Petrobelli¹⁴ behaupten.

Neben einigen Architekturteilen haben auch Figurenfragmente überlebt, darunter ein Verkündigungengel, eine trauernde Muttergottes einer Kreuzigungsgruppe, aus eben demselben Zusammenhang ein Heiliger Johannes, sieben Eckelemente mit je zwei Heiligen oder Propheten in kleinen Nischen, ein weiterer Verkündigungengel mit einer offensichtlich dazugehörigen Jungfrau Maria, ein Heiliger Paulus, vier Fragmente einer Muschelkonche mit krabbengeschmückter Spitze und je zwei Engelsbüsten rechts und links, ein Heiliger Petrus, ein Heiliger Stephanus (nur mehr als Halbfigur erhalten), ein heiliger Diakon, ein Heiliger Abt Antonius, sowie zwei weitere Eckelemente, an denen die Heiligen Bartholomäus und Petrus identifizierbar sind.¹⁵

Literatur: Bocca 1649, ed. 1985, S. 128-129; Bocchi 1807; Fiocco 1926, S. 77-80; 1932, S. 542-563; Pallucchini 1946, S. 66; Mariacher 1950, S. 69-72; Petrobelli 1954, S. 127-132; Wolters 1976, S. 265; Righi 1982, S. 70; Rondina 1987, S. 38-44; Gentilini 1990, S. 36; 1992, S. 444; Galli 1992, S. 29, Anm. 33; Samadelli 1996, S. 230-232; Tombolato 2006, S. 62-63; Rondina/Noè 2008, S. 20-21; Noè 2013, S. 81-85.

¹ Petrobelli 1954, S. 127-132.

² Fiocco 1932, S. 560, Fiocco 1953, S. 145-146.

³ Rondina/Noè (Hg.) 2008, S. 19.

⁴ Tombolato, S. 63. Eine interessante Geschichte findet sich in einem Führer von Adria. Es wird ein Zusammenhang zwischen dem Ausbruch einer Pestepidemie und der Verehrung besagter Madonna hergestellt, der eine einleuchtende Erklärung für ihre Benennung liefern würde. Von 1629-1631 wütete die sogenannte „Mailänder Pest“ (vgl. dazu: Kalf 2014, S. 275-276) in Oberitalien, die eine Intensivierung der Marienverehrung zur Folge hatte. Auch der Bischof von Adria (Germanico Mantica, nominierter Bischof von Adria vom 17. August 1620-21. Februar 1633) trug dazu bei, indem er die

Vernachlässigung der Madonna beklagte und verfügte, dass man sich mit einem „*restello*“ (etwa gleichbedeutend mit einer kleinen Votivtafel, Übersetzung der Verfasserin) Schutz verschaffen könne - und zwar so lange, bis ein adäquateres Mittel gefunden wäre. Nachdem die Stadt von der Seuche verschont blieb, erinnert eine Inschrift an das wundersame Geschehen, lautend: B. VERGINI MARIAE DE VITA DICATUM – MDCXLII. Aufgrund der Umbauten und Altartransferierungen im Zuge des Neubaus des Domes befindet sie sich heute über dem Johannes dem Täufer gewidmeten Altar, der im noch erhaltenen Teil der alten Kathedrale als Hauptaltar aufgestellt ist. Vgl. dazu: Rondina und Noè 2008, S. 45.

⁵ Fragmente, deren Zugehörigkeit ungeklärt sind, befinden sich auch im Museo Sforzesco in Mailand (vgl. Kat. 28). Anm. der Verfasserin.

⁶ Petrobelli 1954, S. 128-129.

⁷ Petrobelli 1954, S. 130.

⁸ Diese Information erhielt ich bei meinem Besuch 2008. Zu diesem Zeitpunkt befand sie sich allerdings nicht mehr dort. Anm. der Verfasserin.

⁹ Petrobelli 1954, S. 132.

¹⁰ Fiocco 1932, S. 562.

¹¹ Petrobelli 1954, S. 128.

¹² Berardi 2000, S. 47-60.

¹³ Fiocco 1932, S. 562.

¹⁴ Petrobelli 1954, S. 128.

¹⁵ Samadelli 1996, S. 231-232. Vgl. dazu auch: Noè 2004.

II.6 Zevio

17. Madonna dell'Umiltà „Arrigoni“ (Abb. 208)

Standort: Chiesa San Pietro Apostolo

Maße: 97cm x 71 cm x 10 cm

Material: Terrakotta.

Provenienz: Palazzo Arrigoni-Smania,
dann im Oratorio di Chiesa San Pietro Apostoli

Datierung: um 1438?

Die Madonna sitzt auf einem Kissen, das an den Ecken mit Quasten beziehungsweise Bommeln versehen ist und - noch ganz in der perspektivischen Auffassung der internationalen Gotik - in der Bildfläche hochgeklappt erscheint. Dies wird durch den Umstand, dass sich zwischen dem unteren Rand des Rahmens und den Figuren eine Fuge befindet, der Rahmen hiermit nicht als Boden für die Figurengruppe fungiert, noch verdeutlicht. Sie hat die Hände vor der Brust zum Gebet gefaltet, der Oberkörper ist in einen Mantel mit weiten Ärmeln gehüllt, dessen Kragen in den Schleier übergeht, der ihren Kopf bedeckt und oben zu einer dekorativen Schlaufe gefaltet ist. Das in der Mitte gescheitelte Haar ist gewellt und strähnig. Das Gesicht ist oval, die Stirn hoch, die Augen schlitzförmig gebogen, der Mund ist nicht sehr groß, mit herzförmigen, vollen Lippen. Hinter ihrem Kopf ist ein scheibenförmiger Nimbus angebracht, radial in den Grund geritzte Rillen breiten sich darüber wie Strahlen aus.

Das nackte Kind liegt (in Analogie zur Darstellung einer Pietà) in schräger Position mit dem Kopf links und nach rechts leicht abgesenkten Beinen ausgestreckt auf dem Schoß der Mutter und scheint förmlich aus dem Bild zu kippen. Sein rechter, dem Betrachter zugewandter Arm ist abgewinkelt, in der Hand hält es einen nicht definierbaren Gegenstand an die Brust gepresst. Der linke Arm liegt ausgestreckt am Leib an. Die Gesichtszüge – soweit noch erkennbar – sind kindlich, ebenso die Proportionen und Körperformen. Das Haupt ist von einem Kreuznimbus hinterlegt und von dichtem, kurzem, gewelltem Haar bedeckt, das in groben Strähnen gestaltet ist. In die Draperie des mütterlichen Gewandes eingebettet, liegt das Kind in einer Faltenmulde, deren Form durch die querverlaufenden Schlingen *darunter*, nach dem perspektivischen Verständnis des „weichen Stils“ *davor*, wiederholt wird. Am unteren Bildrand ist der

Stoff in lockere, ungeordnete Schlaufen gelegt. In ähnlicher Art, aber noch artifizierter geformt sind die zu beiden Seiten der Madonna auf dem Kissen kunstvoll drapierten Faltengebilde, die offensichtlich zu ihrem Mantel gehören. Diese Art der Draperie-Gestaltung erklärt sich dadurch, dass der Künstler auf diese Weise den Unterschied zwischen herabfallendem und auf einer Unterlage ausgebreitetem Stoff herausarbeiten wollte. Zum Vergleich eignet sich die thronende Madonna aus der Pfarrkirche von Gavello (Kat. 15), an der dieser Unterschied sehr deutlich sichtbar wird.

Die beiden Figuren befinden sich in einer sehr flachen Vertiefung, die keine Nische im plastischen Sinn ist, sondern eine mit optisch-gestalterischen Mitteln suggerierte Konche. Die seitliche Begrenzung bilden je zwei gedrehte Säulen mit dreifach gestuften Basen, deren korinthische Akanthusblatt-Kapitelle zu einem verschmelzen, wie die beiden Voluten an den Kanten verdeutlichen. Die darüber liegenden, in der Art eines Zahnschnittfrieses gerillten Architrave gehen in einen Halbkranz-Bogen über, der sich über das Haupt der Madonna spannt, mit radial eingeritzten Rillen versehen und als Hohlkehle geformt, um räumliche Tiefe zu erzeugen. Das Giebelfeld hat die Form eines gespitzten Kleeblattbogens, in den zwei einander gegenüber schräg gelagerte Engel eingefügt sind. In sehr eigenwilliger Weise haben sie jeweils einen Flügel hoch-, den zweiten nach unten geklappt, sodass diese sich den architektonischen Formen vollständig anpassen. Sie sind nackt und halten eine Pflanzengirlande in den Händen, die sich vom Scheitel des Bogens über ihre Hüften beiderseits nach unten windet, um dort von zwei weiteren Engeln, ebenfalls nackt, übernommen zu werden, die auf den Architraven über den Doppelsäulen knien. Bekrönt wird die reich profilierte Begrenzung des Kleeblattbogens von üppigen Krabben.

Die Füße des Kindes sind nur mehr ansatzweise vorhanden, der Kopf des linken knienden Engels fehlt, die Gesichtszüge sind schwer lesbar, am Ärmel des Mantels der Mutter sind Reste roter Farbe erkennbar, dunkle Farbreste befinden sich vor allem auf den Kapitellen, der Girlande, den Flügeln der Engel und den Krabben, sowie Reste vom Gipsgrund und roter Farbgrundierung. An den Seiten der Tafel sind Fragmente einer Verankerung zu sehen, die mit derselben fest verbunden ist und – wie an der Basis gut zu erkennen – schon bei der Entstehung eingeplant war. Somit ist anzunehmen, dass die Dimensionen der Tafel nicht verändert worden sind, Art und Ort der Anbringung bleiben jedoch leider unbekannt. Renovierungsarbeiten, die im Quattrocento im Palazzo Arrigoni-Smania stattfanden, könnten auch der Anlass für die Auftragsvergabe

an Michele gewesen sein, mit der Madonna dell'Umiltà einen Andachtsaltar für den privaten Gebrauch zu schaffen.

Ursprünglich befand sich die Terrakotta im Palazzo Arrigoni-Smania in Zevio, unweit von der Kirche entfernt. Der Palazzo wurde 1911 von Adele Smania dem *Ospedale Chiarenzi di Zevio* als Schenkung überlassen, ging 1974 ins Eigentum der Pfarre über und ist seit 1995 in Privatbesitz. Wann genau die Madonna dell'Umiltà in das Gebäude kam, das sich unmittelbar neben der Pfarrkirche befindet und das ebenso als „Oratorio“, wie auch als „antica chiesa“ Erwähnung fand, ist nicht bekannt. Seit dem 17. Jahrhundert war es Sitz der *Compagnia della Sessanta Vergini Coronate*, die es von der *Società della Beata Vergine Maria* übernommen hatte.¹ Die Terrakotta befindet sich inzwischen nicht mehr im Oratorium neben der Pfarrkirche San Pietro Apostolo, sondern im Hauptschiff der Kirche selbst, auf der rechten Seite unmittelbar vor dem Chor.

Es wird angenommen, dass für die Ikonografie der „Madonna dell'Umiltà“ ein Prototyp existiert hat, ausgeführt in den ersten beiden Jahrzehnten des Quattrocento von Gentile da Fabriano, von dem es zwei weitere Werke dieses Sujets gibt: eines im Paul Getty Museum in Los Angeles (Abb. 209), das andere im Museo Nazionale di San Matteo in Pisa (Abb. 210). Aus beiden könnte man an der Tafel Michele da Firenzes Zitate ableiten, aus ersterem die zum Gebet gefalteten Hände, aus letzterem das Sitzkissen mit den Quasten.²

Außergewöhnlich für Michele ist das Thema selbst, neu darüber hinaus das Motiv der knienden nackten Engel, sowie das der gespreizten, in die Architektur eines gespitzten Kleeblattbogens hineingepressten Flügel der beiden halb liegenden Engel. Vertraut sind hingegen die doppelten, gedrehten Säulen, der Krabbendekor als Bekrönung, die Haar- und Draperie-Modellierung (insbesondere am Oberkörper der Madonna) und die Gesichtstypen beider Figuren. Letztere zeigen besondere Nähe zur Madonna des Altars von Raccano. Matteo Vinco zieht Micheles Aufenthalt in Verona 1433-1438 als Basis der Datierung heran, tendiert aber innerhalb dieses Zeitraums aufgrund der Parallelen zum letztgenannten Altar zum spätmöglichsten Termin.³

Literatur: Vertuani 1984, S. 164; Gentilini 1990, S. 36; Vinco 2010, S. 20-21.

¹ Vinco 2010, S. 20-21.

² Ebenda, S. 20-21.

³ Ebenda, S. 20-21.

III. EMILIA ROMAGNA

III.1 Ferrara

18. Madonna mit Kind (Abb. 211)

Standort: Cattedrale di San Giorgio Martire, Galerie der Westfassade

Maße: ca. 275 cm

Material: Terrakotta, Farbreste (Gold)

Provenienz: in situ

Datierung: 1427

Ihr Standort zeugt von der Bedeutung des Auftrags: im Zentrum der Westfassade der Kathedrale von Ferrara, von der Loggia aus blickt die Madonna auf die Piazza, von wo aus die versammelten Gläubigen sie bewundern und verehren konnten, während das Kind auf ihrem linken Arm seinen Körper auffallend stark nach links wendet und den Blick nach unten richtet. Diesbezüglich habe ich in meiner Diplomarbeit schon darauf hingewiesen, dass diese extreme Verdrehung sich auf die im Mönchsgewand dargestellte Marmorstatue des „Marchese Alberto Estense, Signor di Ferrara“ beziehen könnte.¹ Diese befindet sich nämlich neben dem rechten Seitenportal in einer Nische der Fassade, wo sie am 25. März 1393 aufgestellt wurde (Abb. 212, 213).²

Überlebensgroß und blockhaft zeigt die Madonna alle Merkmale einer auf Fernwirkung ausgerichteten Skulptur: extrem große Hände, ausgeprägte Gesichtszüge, grobe Haarstruktur, die Draperie in der unteren Körperhälfte großzügig und mit röhrenförmigen Faltengebilden, am Oberkörper ist sie hingegen differenzierter und kleinteiliger gestaltet. An der rechten Schulter der Madonna ist der Mantel stufenförmig gebauscht, darunter trägt sie ein Kleid, das unter der Brust gebunden ist. Das Kind sitzt in ihrer linken Armbeuge, mit der Hand umfasst sie seinen linken Oberschenkel, der Ärmel darunter bildet einen luftigen Hohlraum. Mit ihrer rechten Hand fixiert sie unterhalb der Achsel seinen Oberkörper, der gegenüber den überkreuzten Füßen eine Drehung von nahezu 180° vollführt. Das Jesuskind ist nackt, nur um die Hüfte wird es von der Mutter mit dem Stoff ihres Mantels umhüllt. In der linken Hand hält es einen runden Gegenstand nahe an den Körper, mit der Rechten fasst es sich an den Hals. Beide tragen eine mächtige, auch aus der Ferne gut sichtbare, gezackte Krone aus Metall.

Die Zuschreibungsgeschichte ist einigermaßen verwirrend. Im Laufe der kunstgeschichtlichen Darstellungen der Kathedrale von Ferrara hat sich der Künstlername „Cristoforo di Firenze“ eingeschlichen und hartnäckig gehalten mit dem Aufstellungsdatum 16. Oktober 1427. Übernommen aus dem Stadtführer „Notizie relative a Ferrara“, publiziert von Luigi Napoleone Citadella im Jahr 1868,³ wurde der Name 1886 noch von Venturi kolportiert.⁴ Selbst Middeldorf übernahm 1974 diese Zuschreibung noch unkritisch und unreflektiert⁵ und Stemp beharrte 2004 noch auf eine Datierung in die 1440er Jahre.⁶ Luciano Bellosi konstatierte 1990 die starke stilistische Nähe zu den Werken Michele da Firenzes, insbesondere zur Madonna im Bargello. Er datierte sie aber analog zur Dokumentenlage in die Jahre um 1440 und verwarf die Urheberschaft des mysteriösen „Cristoforo“.⁷ Die Nachforschungen Aldo Gallis allerdings ergaben, dass das Datum der Aufstellung einer zeitgenössischen Quelle zu entnehmen ist, die als verlässlich angesehen werden kann, jedoch über den Künstler keinerlei Angaben macht.⁸ Im Jahr 1621 wurde von Marc Antonio Guarini ein Kirchenführer von Ferrara verfasst, der über die Madonna folgendes verlauten lässt: „*Sopra la Porta maggiore di detta Chiesa, nella Ringhiera, che quivi stà situata, vedesi un'Imagie della Beata Vergine di terra cotta, maggior del naturale, tutta dorata, col Bambino nelle braccia, ivi riposta per devozione del Popolo a 16 Ottobre 1427 [sic].*“⁹ Im 18. Jahrhundert wird von mehreren Autoren wie Girolamo Baruffaldi und Carlo Brisighella,¹⁰ sowie Cesare Barotti, der 1770 ebenfalls einen Führer über Ferrara verfasste, dieses Datum genannt, und des Weiteren vermerkt, dass der Schöpfer dieses Werks unbekannt sei.¹¹ Erst 1773 taucht plötzlich der Name „Cristoforo di Firenze“ - scheinbar aus dem Nichts - in Giuseppe Antenori Scalabrinis „Memorie Istoriche delle Chiese Di Ferrara e de Suoi Borghi“¹² auf - und scheint von da an mehr als zwei Jahrhunderte lang in sämtlicher Informationsliteratur gleichsam als gesicherte Aussage auf. Mag sein, dass es eine Erscheinung jener Zeit war, einem Kunstwerk erst die gebührende Bedeutung zuzumessen, wenn es mit einer Künstlerpersönlichkeit in Verbindung gebracht werden konnte und es mag ebenso sein, dass die Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts auf die dokumentarische Belegbarkeit keinen so großen Wert legten. Die Fehlzuschreibung ist heute nicht mehr wirklich nachvollziehbar, aber nur allzu menschlich. Hinzuzufügen ist noch, dass es auch Zuschreibungen an Jacopo della Quercia beziehungsweise Giacomo da Siena gegeben hat, die zwar weitaus plausibler gewesen wären, sich aber nicht durchgesetzt haben.¹³

Abgesehen von den stilistischen Merkmalen, die für diese frühe Datierung sprechen, sind Micheles Verschwinden aus den Dokumenten der Domopera von Florenz, in denen er 1419/20 als Ausführer eines Kuppelmodells aufscheint und sein Fehlen im Catasto, welcher im Jahr 1427 in Florenz erhoben wurde, Nachweise für seine Abwesenheit.¹⁴

Hinzu kommt die Entdeckung weiterer dokumentarischer Erwähnungen, die Micheles Anwesenheit in Ferrara in den Jahren 1430 und 1432 belegen.¹⁵ Folglich muss für dieses Werk an der Datierung 1427 festgehalten werden und darüber hinaus ein mehrjähriger Aufenthalt in dieser Stadt in Betracht gezogen werden. Für den Aufenthalt in Arezzo und die Einordnung aller nicht dokumentierten und daher nicht datierbaren Werke hat dies weitreichende Folgen. Es bedeutet de facto, dass man sich von der traditionellen Einteilung der Werke in lokal abhängige Schaffensphasen (Toskana – Veneto – Emilia) verabschieden muss und in Datierungsfragen unter Berücksichtigung von Aufstellungsort, Zweck, Auftraggeber, Kontext und anderer Konstellationen auf stilistische Feinheiten und Merkmale angewiesen ist.

Literatur: Guarini 1621, S. 17; Scalabrini 1773, S. 4; Barotti 1770, S. 37-38; Citadella 1868, S. 92; Venturi 1884, S. 619; Pardi 1928-1937, S. 19; Baruffaldi/Brisighella 1991 (Nachdruck), S. 12; Middeldorf 1974, S. 130; Bellosi 1990, S. 6-7; Gentilini 1990, S. 34; Ferretti 1991, S. 370-371; Galli 1992, S. 16-17; Stemp 2004, S. 352; Cavazzini/Galli 2007, S. 18-20; Ferretti 2007, S. 216; Augustin 2008, S. 26-27; Goldoni 2011, S. 77; Galli 2016, S. 27.

¹ Augustin 2008, S. 26-27. Vgl. dazu: Goldoni 2011, S. 77. Alberto V. d'Este erlangte als Gründer der Universität von Ferrara, die 1391 mit päpstlicher Genehmigung errichtet wurde, besondere Bedeutung.

² Barotti 1770, S. 37-38.

³ Citadella 1868, S. 92.

⁴ Venturi 1884, S. 619.

⁵ Middeldorf 1974, S. 130.

⁶ Stemp 2004, S. 352. Richard Stemp behauptet zudem, dass „Cristoforo da Firenze“ bereits im „*Diario ferrarese dall'anno 1409 sino al 1502*“ (dessen Autor anonym ist) als Urheber des Kunstwerks genannt wird.

⁷ Bellosi 1990, S. 6-7.

⁸ Cavzzini/Galli 2007, S. 18; S. 33, Anm. 55. „*Diario ferrarese dall'anno 1409 sino al 1502*“. Es handelt sich dabei um eine Art Chronik, neu herausgegeben von Pardi 1928-1937.

⁹ Guarini 1621, S. 17. „Über dem großen Portal besagter Kirche, auf der darüber befindlichen Galerie, sieht man eine Darstellung einer Beata Vergine aus Terrakotta, überlebensgroß und vollständig vergoldet, mit dem Knaben auf dem Arm; dort aufgestellt zur Anbetung des Volkes am 16. Oktober 1427“. Übersetzung der Verfasserin.

¹⁰ Baruffaldi und Brisighella (Begleittext), Nachdruck Novelli (Hg.) 1991, S. 12.

¹¹ Barotti 1770, S. 38.

¹² Scalabrini 1773, S. 4.

¹³ Galli 1992, S. 17.

¹⁴ Ebenda. Vgl. dazu Kapitel IV.1.

¹⁵ Markham Schulz 142; Galli 2016, S. 27, Anm.15.

19. Verkündigung und Gnadenstuhl – Una Annunciazione e una Trinità

(Abb. 214)

Standort: Seminario Arcivescovile di Ferrara, Aula

Maße: Verkündigungsendel: 87,5 cm x 41 cm x 3,5 cm

Jungfrau Maria: 83,3 cm x 40 cm x 3 cm

Gnadenstuhl: 82 cm x 51 cm x 3,5 cm

Material: Terrakotta, bemalt

Provenienz: Belfiore, Santa Maria degli Angeli (?)

Datierung: um 1430 oder nach 1440

Die Verkündigung ist, wie vielfach üblich und auch von Michele wiederholt praktiziert, geteilt und war wohl auch im Originalzusammenhang auf der linken und rechten Seite des Ensembles in mehr oder weniger großer Distanz zueinander angebracht. Die Tafeln weisen jeweils eine gut sichtbare Teilungsfuge auf, links der Erzengel, angepasst an die Dimensionen der Tafel, sein linkes Bein aufgestellt, das rechte mit dem Knie auf dem Boden gestützt, ist in seinen Proportionen etwas inhomogen: der Kopf zu klein, das vordere, in kniender Haltung wiedergegebene Bein zu lang, vor allem der Oberschenkel ist extrem gelängt, während demgegenüber der Oberschenkel des hinteren, aufgestellten Beines zu kurz ist und eigentlich über den rechten Bildrand hinausragen müsste. Dennoch wird ihm dadurch etwas ätherisch Überirdisches verliehen. Seine rechte Hand ist zum Gruß erhoben, die nach unten ausgestreckte Linke hält eine überdimensionale Lilie, deren Blüte über seinen Kopf und die Flügel hinausragt, der mit schlanken Blättern umrankte Stiel endet in Kniehöhe des aufgestellten Beines. Die Draperie des Mantels, üppig und wehend, suggeriert die unmittelbar erfolgte Ankunft des himmlischen Boten aus der Luft, ebenso die Flügel, sozusagen noch nicht ganz zur Ruhe gekommen, deren Gefieder in der Nachbearbeitung mit großer Sorgfalt strukturiert wurde. Die gleiche Technik zeigt sich in den betenden Engeln des „*Altare delle statue*“ in Modena, im Verkündigungsendel in einem der Fragmente im Museo Civico di Treviso und im Erzengel Michael im Musée Jacquemart-André in Paris (Kat. 21, 13 und 43).

Es dominieren die Farben Rot und Blau, ersteres beim Mantel, letzteres beim in der Taille mit reichlichen Faltengebilden aufgebauchten Hemd, unter dem an den Unterarmen die Ärmel eines roten Untergewandes hervorragen. Das Inkarnat ist hell, das Gesicht mit den zarten Zügen und den rosigen Wangen wirkt puppenhaft, die

gebogene Nase und das fliehende Kinn verleihen ihm jedoch etwas Vogelartiges, welches durchaus als Absicht unterstellt werden kann. Eine Besonderheit der Haartracht, die sehr ähnlich bei anderen Engelsdarstellungen Micheles vorkommt, ist die voluminöse Haarlocke, die mittig über der Stirn zu sehen ist (vgl. Kat. 13 und 43).¹ Maria ist sehr jugendlich, fast kindlich und demütig, jedoch ohne Erschrecken und Angst, vielleicht mit ein wenig Staunen auf einem Betstuhl sitzend, dargestellt. Schräg aus dem Bild nach links gewendet, drängt ihr linkes Knie aus dem Bild dem Betrachter entgegen, das rechte deutet bildparallel in Richtung des Engels. Der Kopf ist leicht geneigt und gesenkt, im Gegensatz zum Blick, der auf den Engel gerichtet ist. Ihr rechter Arm ist angewinkelt, die rechte Hand liegt in einem Demutsgestus auf der Brust, während sie in der linken ein geöffnetes Buch im Schoß hält. Die Art und Konstruktion des Sitzmöbels erschließt sich dem Betrachter nicht vollständig, am linken Bildrand ist im unteren Viertel eine Begrenzung in der Art einer hölzernen Bank oder Verschalung zu erkennen, daneben beziehungsweise dahinter ein kleines Lesepult auf einem hohen, mehrstufigen Fuß, im oberen Drittel als herausragende, schlanke, gedrehte Säule ausgebildet, die möglicherweise als höhenverstellbar zu verstehen ist. Unmittelbar darüber kommt aus der linken oberen Ecke der Heilige Geist in Gestalt einer Taube ins Bild, einige von ihm ausgehende, plastisch erhabene Striche breiten sich radial über Maria aus – Strahlen, die das göttliche Geschehen symbolisieren sollen. Der Kopf der Jungfrau ist von einem Nimbus hinterlegt, sie trägt keinen Schleier, vielleicht um die Intimität der Szene anzudeuten, den privaten Charakter der Situation. Das Haar ist strähnig und gewellt, im Nacken in einer sich kringelnden Locke auslaufend. Die Feinheit der Gesichtszüge ist sowohl plastisch als auch malerisch herausgearbeitet und trägt – bei allen Ähnlichkeiten zu den anderen Madonnen Micheles – dazu bei, eine Unterscheidung zu verdeutlichen um dem Typus „Jungfrau der Verkündigung“ gerecht zu werden. Farblich komplementär zum Erzengel ist das Gewand, Maria ist in einen blauen Mantel mit einem umgeschlagenen Kragen gehüllt, der schwere und teigige Falten wirft, die sich auch noch am Boden ausbreiten, in manchen Partien in parallel verlaufenden Wiederholungen und schlauchartigen Verdickungen. Nur am Oberkörper öffnet sich der Mantel und gibt den Blick frei auf ein rotes, unter der Brust gegürtetes Kleid und dessen Ärmel, sichtbar oberhalb der rechten Hand Marias.

Die dritte Tafel, etwas breiter als die beiden anderen, zeigt eine „*Trinità*“ in einer Form, für die es im Deutschen den Begriff „Gnadenstuhl“ gibt: Gottvater mit Kreuznimbus,

thronend, hält den gekreuzigten Sohn vor sich auf dem Schoß, darüber die Taube des Heiligen Geistes mit ausgebreiteten Flügeln. Die Verkörperung Gottvaters ist von dem Bemühen um einen adäquaten Typus gekennzeichnet, der überdimensional erscheinende Kopf ist von dunklem, gewelltem Haar und Vollbart umrahmt, welches auf die Schultern beziehungsweise Brust fällt. Die Nase ist kräftig, der strenge, nach unten gerichtete Blick wird durch eine querverlaufende Kerbe an der Nasenwurzel und die Stirnfalten erzeugt. Auch wenn die Physiognomie von einigen Aposteln der Cappella Pellegrini ähnlich ist (Kat. 11), fühlt man sich in der Profilansicht mehr an antike Götterbildnisse erinnert, wie etwa an Zeus oder Neptun. Die Statur ist unter der ausladenden, ornamental angeordneten Draperie des blauen Mantels, in den Christus buchstäblich hineingebettet ist, kaum zu erahnen. Lediglich die Knie, zwischen denen der Längsbalken des Gabelkreuzes mit dem Corpus Christi eingeklemmt ist, zeichnen sich durch das Gewand ab. Von den Füßen sind nur die Zehen sichtbar, aus den Ärmeln der nach oben abgewinkelten Arme ragen große, kräftige Hände, die den Querbalken des Gabelkreuzes umfassen.² Am Hals ist ein rotes Untergewand mit rautenförmigem Ausschnitt zu sehen. Eine Sitzfläche ist angedeutet, aber nicht näher definiert. Der Körper Christi wirkt gedrungen, verstärkt wird dieser Eindruck durch die extrem gelängten Arme. Das Lententuch endet knapp über den Knien, ist also relativ groß, die organische Durchgestaltung ist weitgehend ausgereift, vor allem an Armen und Beinen, dafür zeigt das Gesicht wenig individuelle und expressive Züge, welches aber auch auf das kleine Format zurückzuführen ist.

Der Maler, Publizist, Kunsthistoriker und -kritiker Filippo de Pisis war es, der 1916 erstmals für schriftliche Erwähnung der Tafeln sorgte. In einem Artikel in der „Gazzetta Ferrarese“ lieferte er eine genaue Beschreibung der Fragmente und deren Anbringungsort an der Wand im Chorbereich der kleinen Kirche Santa Giustina, zugehörig dem Konvent der Nonnen des Augustinerordens, die im gleichen Jahr dort eingezogen waren. In dem Artikel äußert er die Hypothese, dass die Teile einst in einer Lünette zu einem Spitzbogen zusammengefügt waren, ausgeführt möglicherweise nach 1450 von einem Künstler namens Ludovico Castellani. Er schränkt aber ein, dass von diesem Künstler zu wenige Werke erhalten sind, um eine konkrete Zuschreibung machen zu können. Schließlich vermerkt er noch, dass unter der braunen Patina eine bunte Bemalung erkennbar wäre.

Die Augustinerinnen waren ursprünglich in San Vito beheimatet, einer Schenkung verbunden mit der Bedingung, ein Leben nach den Regeln des Hl. Augustinus zu führen. Die Kirche San Vito, damals noch außerhalb der alten Stadtmauern unweit des Po gelegen, geht auf das Jahr 1187 zurück. Durch eine Überschwemmung erlitten der Konvent und die Kirche 1254 schwere Schäden, die zu einem Neubau innerhalb der Stadt führten, dessen Weihe im Jahr 1500 erfolgte. Mit einer kurzfristigen Unterbrechung in der napoleonischen Zeit blieb der Orden an selbigem Ort, bis 1906 die endgültige Schließung und 1909 die Umfunktionierung in eine Kaserne erfolgte, die nach 1960 schließlich zum Abriss aller baulichen Überreste führte.³ Die Nonnen waren im Jahr 1909 zunächst gezwungen in den später ebenfalls aufgelösten Konvent von Sant'Apollonia⁴ und zu guter Letzt 1916 nach Santa Giustina zu übersiedeln. Dieser Standort musste vor einigen Jahren auch aufgegeben werden, die Kirche, heute nicht mehr als solche genutzt, wurde ebenso wie der angrenzende Augustinerkonvent, an eine Immobiliengesellschaft verkauft. Nach ihrem Weggang wurden die Tafeln von den Augustiner Nonnen dem *Seminario Arcivescovile di Ferrara (Collegio Universitario)* überlassen und sind heute in der Eingangshalle des Gebäudekomplexes in der Via Giuseppe Fabbri zu bewundern. Vom 28. März bis 3. Mai 2009 waren sie nach einer sorgfältigen und gründlichen Restaurierung, insbesondere nach der Entfernung der schwarzbraunen Malschicht, von der alle drei Tafeln vollständig bedeckt waren, im *Seminario Vecchio* in den *Sale del Garofalo* ausgestellt.⁵

Zu welchem Zeitpunkt die Terrakotten, denen – wie es scheint – eine gewisse kultische Verehrung zuteilwurde, in den Besitz der Augustiner Nonnen gekommen sind und ob beziehungsweise inwieweit sie deren Odyssee mit ausgestanden haben, ist nicht verifizierbar, ebenso wenig wie die Annahme, dass sie sich bereits über einen längeren Zeitraum in Santa Giustina befunden hätten. Die Identifizierung und Zuschreibung an Michele da Firenze erfolgte durch Laura Cavazzini und Aldo Galli, die auch die Hypothese vertreten, dass der Altar von Belfiore nicht vollständig zerstört wurde, sondern diverse Teile überlebt haben.⁶ Deshalb ist eine ursprüngliche Zugehörigkeit der drei Tafeln zu diesem Werk eher in Betracht zu ziehen, als oben erwähnte Theorie de Pisis', in der er die Anbringung in einer Lünette vertritt. Offensichtlich verleiteten ihn die Formen der Tafeln der Verkündigung, welche eher technisch bedingte Schnittstellen sind, die für den Brennvorgang erforderlich waren, zu dieser Annahme.⁷ Die stilistischen und ikonografischen Analogien sind so offensichtlich, dass die

Autorenschaft Michele außer Zweifel steht. Für den Verkündigungengel können zum Vergleich die entsprechenden Fragmente der Altäre von Adria herangezogen werden (Kat. 16) oder der Altar von Raccano (Kat. 14), insbesondere die überdimensionale Lilie und die besondere Haartracht betreffend. Überzeugende Parallelen gibt es in der Behandlung der Draperie, auch bei der Jungfrau Maria wird man reichlich Vergleichbares finden, obwohl das Bemühen um einen anderen Typus als den der „Madonna mit Kind“ unübersehbar ist. Christus weist große Ähnlichkeit mit dem der Kreuzigung der Cappella Pellegrini und der aus Arezzo auf, evident ist auch die Nähe zu den relevanten Details des „*Altare delle Statuine*“ (Kat. 21) und des Altars von Raccano (Kat. 14). Für Gottvater gibt es ein Pendant im Giebelfeld der Madonnentafel der Yale Art Gallery (Kat. 44), welches trotz der viel kleineren Dimension gut zum Vergleich herangezogen werden kann. Dennoch sind die genannten Parallelen meines Erachtens nicht Grund genug, das Werk zweifelsfrei *nach* der Cappella Pellgrini und dem „*Altare delle Statuine*“ in die 1440er Jahre einzureihen, stilistisch scheint mir eine Zugehörigkeit zum Werkkomplex um 1430 ebenso vertretbar.

Literatur: De Pisis 1916, S. 1-2; Galli 2007, S. 22, Abb. 38, 39, 40; Scardino 2006, S.65; Giovannucci Vigi/Bevilacqua (Hg.) 2009.

¹ Giovannucci Vigi 2009, S. 19.

² Die Wahl dieser Darstellungsform könnte etwas mit dem Bildformat zu tun haben, in welches diese sich besser einfügen lässt.

Vgl. dazu: Brugger/Langos 2011, S. 14. Das Gabelkreuz war bei den Bettelorden, insbesondere bei Franziskanern und Dominikanern eine besonders häufig angewandte Kreuzform. Anm. der Verfasserin.

³ URL: <http://www.ferraranascosta.it/chiesa-di-san-vito/> (Stand 16. September 2016)

⁴ Giovannucci Vigi 2009, S. 17. Die dazugehörige Kirche wurde säkularisiert.

⁵ URL <http://www.seminariodiferrara.com/garofalo/index.html> (Stand 16. September 2016)

Colombo, Conti u. a. 2009, S. 43. Zur „Patina“ ist zu bemerken, dass es sich dabei keineswegs, wie man auf den ersten Blick annehmen würde, um Ruß- oder Schmutzablagerungen handelt, sondern um einen Anstrich. Über die Beweggründe für diese Maßnahme ist nichts bekannt.

⁶ Cavazzini/Galli 2007, S. 22, S. 36, Anm. 82.

⁷ Giovannucci Vigi 2009, S. 16-18.

20. Engel, Fragment (Abb. 215)

Standort: Palazzo ex-Arlotti, Cortile

Maße: 32 cm x 27,5 cm

Material: Terrakotta

Provenienz: Belfiore, Santa Maria degli Angeli (?)

Datierung: 1440

Der Engel in Halbfigur füllt den Rahmen fast vollständig aus, er scheint aus ihm geradezu heraus zu drängen, die Draperie ist schwungvoller als man dies sonst von Michele gewohnt ist, das Gewand mit Zierelementen und der über den rechten Unterarm geworfene Stoff des Umhangs sorgen für Auflockerung. Ganz offensichtlich hat das Stück durch Witterungseinflüsse stark Schaden genommen, die Hände sind nur mehr rudimentär vorhanden, Teile des Gesichts fehlen, die noch vorhandenen Partien verleihen ihm einen eher finsternen Ausdruck. An der linken unteren Ecke des Rahmens ist ein großes Stück herausgebrochen, vergleichsweise vollständig sind noch die beiden kleinen seitlichen Begrenzungspilaster mit Kannelur und Kompositkapitellen. Sowohl der obere als auch der untere Rand ist mit Profilen versehen, oben ist noch eine Zierleiste in Form eines Bands mit Knoten in regelmäßigen Abständen angefügt, das auch unten existiert haben muss, ein Glied davon ist noch auszumachen. Trotz des schlechten Erhaltungszustandes ist gut zu erkennen, dass dieses Teilstück, das an einer Mauer im Hof des Palazzo Arlotti¹ angebracht ist, ohne Zweifel der Werkstatt Michele da Firenzes zuzuordnen ist. Ersichtlich ist aber auch, dass die Durchführung im Vergleich zu den Engeln des „*Altare delle Statuine*“ großzügiger erscheint. Die Wahrscheinlichkeit ist groß, dass es sich um ein Fragment des vielgerühmten Altares der Kirche Santa Maria degli Angeli in Belfiore bei Ferrara, einst Sommerresidenz der Este, handelt.² Vorausgesetzt, dem wäre so, könnten – mit Vorbehalt – Rückschlüsse auf eine differenziertere Ausführung desselben gezogen werden.³

Literatur: Scardino/Torresi (Hg.) 1999, S. 109; Cavazzini/Galli 2007, S. 22.

¹ Der Palazzo in der Via Montebello in Ferrara ist heute Sitz der *Unione Industriali*. Darüber hinaus kann er auf eine lange Reihe von Besitzern zurückblicken. URL: <http://www.ferraranascosta.it/palazzo-grana-calcagnini-grosoli-arlotti/> (Stand 17. August 2016).

² Cavazzani/Galli 2007, S. 21. Vgl. dazu Kat. 52.

³ Cavazzani/Galli 2007, S. 22.

III.2 Modena

21. Altare delle Statuine (Abb. 216)

Standort: Duomo San Geminiano, Cappella di Santa Caterina

Maße: 5,9 m x 4,03 m

Material: Terrakotta, Reste der Kreidegrundierung.

Provenienz: Duomo San Geminiano, ursprünglich Hauptaltar

Datierung: 1440/41

Das Schema des Aufbaus beruht im Prinzip auf einer Einteilung in mehrere horizontale und vertikale Abteilungen und Register, teils versetzt und in unterschiedlicher Breite und Höhe, versehen mit Bildfeldern und Nischen als Träger figuraler Darstellungen und mit architektonischen und ornamentalen Dekorelementen reich verziert. Der Haupt- beziehungsweise Mittelteil der Pala wird zu beiden Seiten durch eine über Eck gestellte, in mehrere Geschoße unterteilte Fiale eingefasst, an die Rankenverzierungen mit eingefügten figuralen Elementen anschließen, die eine Verbindung mit der dahinterliegenden Wand herstellen. Die Basis, eine Art Predella, wird durch eine Reihe von Reliefs mit Szenen aus dem Leben Christi gebildet. In der senkrechten mittleren Hauptachse sind als zentrale Themen die Madonna mit Kind, darüber eine Kreuzigung mit Maria und Johannes und im Giebelfeld des krönenden Wimpergs ein auferstandener Christus mit Siegesfahne dargestellt, bereichert durch zahlreiche kleine von Pilastern und Säulchen gerahmte Zwischengeschoße mit Engelsdarstellungen. Auf der Spitze ist Gottvater im Segensgestus zu sehen.

Diese Mittelzone wird nicht nur durch die Rahmung, sondern auch durch die größeren Dimensionen in Höhe und Breite hervorgehoben. Im Zentrum ist die Muttergottes mit dem Kind dargestellt, mit Abstand die größte der im Altar enthaltenen Statuen und von einer Konche umgeben. Gedrehte Säulen auf abgestuften Pilastern bilden die Abgrenzungen zu den Nachbarkonchen, auf deren phantasievoll verzierten Kapitellen nunmehr betende Engel platziert sind. Sie trägt Mantel und Kleid, welche deutlich voneinander abgesetzt sind, auf dem Haupt eine Krone, darunter einen Schleier, der über der Brust durch eine blumenförmige Spange zusammengehalten wird, von dem nicht eindeutig hervorgeht, ob er Teil des Mantels ist. Die Draperie ist wenig differenziert und fällt in teigig-weichen Schlaufen, die sich auf dem Boden auslaufend

ausbreiten. Die Fußspitzen sind mehr zu erahnen als wirklich sichtbar. Das Haar der Madonna rahmt vor dem Rand des Schleiers in relativ groben, kurzen Strähnen das Gesicht, das einen friedlich lächelnden Ausdruck hat. Als zentrale Figur des unteren Registers bildet sie mit dem Jesuskind auf ihrem Arm eine innige Einheit, den Gläubigen zugewandt und erreichbar für ihre Sorgen und Nöte. Als Mittlerin ist sie auch zu verstehen gegenüber dem im Register über ihr dargestellten göttlichen Geschehen der Kreuzigung und Auferstehung im Giebelfeld. In diesem Sinn wird ihre Person subtil hervorgehoben, während die Bedeutung des Gottessohns den gebührenden Nachdruck in den räumlich übergeordneten Bildern findet.

Zur Rechten der Madonna sind der Heilige Geminiano, daneben Johannes der Täufer wiedergegeben, zur ihrer Linken der Apostel Petrus und Nicolò di Bari. Darüber sind in kleinen Dimensionen die Kirchenväter als Halbfiguren zu sehen, in der nächsthöheren Ebene, etwas unterhalb der Kreuzigung, die vier Evangelisten samt ihren Symbolen, an Schreibpulten sitzend. Engel mit zum Gebet gefalteten Händen füllen die Giebelfelder der Wimperge, ebensolche befinden sich auch auf deren Spitzen. An den seitlichen Fialen befinden sich auf sieben Ebenen, übereinander paarweise angeordnet, Nischen, die jeweils um 90° über Eck gestellt sind. In diesen sind Figuren auszumachen, Apostel, Heilige und Engel, sowie in den obersten inneren Nischen rechts und links Maria und der Erzengel Gabriel als Bestandteile einer Verkündigung. An oberster Stelle sind – analog zu den anderen Bekrönungen – betende Engel in ganzer Figur zu erkennen.

Wie bei so vielen Werken Micheles gab es im Laufe der Zeit auch in Zusammenhang mit dem „*Altare delle statue*“ etliche Irrtümer. So verbreitete Don Pietro Cavedoni, Arciprete Maggiore der Kathedrale von Modena, 1855 in einer Broschüre seine Annahme, der Altar wäre ein Auftragswerk der Familie Castaldi, geschaffen für deren Kapelle im linken Seitenschiff, wo er sich heute noch befindet, irregeleitet durch das über dem Giebel der Kapelle angebrachte Wappen. Richtig hingegen war seine Annahme, dass es sich um das Werk eines toskanischen Meisters der ersten Hälfte des Quattrocento handelt.¹

1896 wurde das Buch „*Notizie storiche ed artistiche del Duomo di Modena*“ von Antonio Dondi publiziert, dessen Recherchen im „*Archivio Capitolare*“ einige Fakten zutage beförderten, vor allem die Tatsache, dass der Altar als Hauptaltar geplant und aufgestellt gewesen war und erst 1482 in den Besitz der Familie Castaldi überging, die

ihn in ihre Familienkapelle transferieren ließ. Dafür entsprachen seine Angaben über den Autor nicht den Tatsachen, denn er hielt Agostino da Firenze, bekannter als Agostino di Duccio, für den verantwortlichen Künstler, 1442 in derselben Kirche nachweisbar durch ein datiertes und signiertes Marmorrelief mit Szenen aus dem Leben des San Geminiano als Altarantependium geschaffen. Ebenso lag er falsch mit der Annahme, die „*Fabbrica del Santo*“ wäre Auftraggeber für den Altar gewesen.² Erst Bode stellte einen Zusammenhang mit den Werken des „Meisters der Pellegrini Kapelle“ her³ und Fiocco sorgte 1932 für Aufklärung die Herkunft und den Namen des Künstlers betreffend, der seither hauptsächlich unter der Bezeichnung „Michele da Firenze“ bekannt ist.⁴ Die Dokumentenlage legte eine zeitliche Einordnung zwischen 1440 und 1443 nahe, als die Entdeckung zweier weiterer Schriftstücke 1988 dies nicht nur bestätigte, sondern den Zeitraum der Arbeiten am „Altare delle statue“ von Ende 1440 bis Herbst 1441 einengte und präzisierte.⁵ Als Auftraggeber und Stifter offenbart sich ein gewisser Ilario Manzoli, ein angesehener und reicher Privatbürger der Stadt, Gewürzhändler und Apotheker, beteiligt an zahlreichen Immobilien- und Geldgeschäften, dennoch ein offensichtlich sehr gläubiger Mann und Anhänger der Ideale der reformierten Orden.⁶ Manzoli, der den Altar von Belfiore anscheinend gesehen hatte, war davon so beeindruckt, dass er Michele dazu verpflichtete, einen ähnlichen Altar für den Dom von Modena zu schaffen, wobei der Vertrag einige Details aufzählt, in denen er dem Vorbild gleichen müsse. Gleichzeitig schien ihm das Material Lehm beziehungsweise Ton als vertretbarer Kompromiss sehr entgegengekommen zu sein, um einerseits dem Armutsideal Rechnung zu tragen, andererseits um ein repräsentatives, dem heiligen Zweck angemessenes Sakralobjekt in Auftrag zu geben. Die Errichtung des Altars scheint mit der eines Tabernakels zur Aufbewahrung der Eucharistie in Zusammenhang zu stehen. Für dieses war eine testamentarisch eigens dafür bestimmte Summe bereitgestellt worden, die aus dem Nachlass eines gewissen Martino Chioldi stammte und die von den Erben an den „Erzpriester“ der Kathedrale, Jacopo da Cadignano, ausgehändigt worden war. Dieser – seinerseits ein einflussreicher Mann und enger Vertrauter des Ilario Manzoli – scheint bei den Entscheidungen betreffend Veränderungen und Erneuerungen im Bereich des Hauptaltars beteiligt gewesen zu sein. Inwieweit er das Programm des Altares mitbestimmte, ist ungewiss, Manzoli jedenfalls sicherte sich vertraglich das Recht, im Randbereich der Pala Veränderungen vornehmen zu dürfen. Auffallend ist – wie

Giovannini entdeckt hat – die Übereinstimmung der auf der Pala dargestellten Heiligen mit den Titeln der Benefizien, die zwischen dem 13. und dem 15. Jahrhundert gestiftet worden waren.⁷

Bereits nach 40 Jahren war das Werk offenbar nicht mehr zeitgemäß und man kann davon ausgehen, dass das Überleben des Werks dem Umstand zu verdanken ist, dass die Familie Castaldi den Altar käuflich erwerben konnte und ihn in deren Privatkapelle transferieren ließ. Bis ins 19. Jahrhundert war die Familie für dessen Erhaltung zuständig, wozu sie gelegentlich auch aufgefordert werden musste, danach gingen die Rechte bezüglich Kapelle samt Altar auf die Kanoniker über.

1854/55 ließ der bereits erwähnte Monsignore Pietro Cavedoni den Altar auf eigene Kosten restaurieren. Dazu gehörte auch die Aufgabe, Teile die in Stuck (Kopf des Jesuskindes) und Gips (rechter Arm Johannes' des Täufers) ersetzt worden waren, von einem Bildhauer in Terrakotta nachbilden zu lassen.⁸ Im Zuge der Arbeiten wurde der Altar in seine Bestandteile zerlegt und dabei konnte eine höchst interessante Beobachtung gemacht werden: bei einigen Figuren kamen Ritzungen zum Vorschein, die den Namen der Heiligen in der zur Entstehungszeit üblichen Schreibweise entsprachen, so zum Beispiel *gemignano, dona, piero* und *giohani*. Diese Beschriftung sollte nach dem Brennvorgang den Zusammenbau der Teile erleichtern.⁹

1914 erfolgte die Generalrestaurierung des Domes, im Zuge derer nicht nur architektonische Veränderungen an der Kapelle vorgenommen wurden, sondern auch die Farbe und Vergoldung am Altar erneuert wurde.¹⁰ 1977 wurden sämtliche Farbschichten bis auf die Kreidegrundierung radikal entfernt. Heute präsentiert sich der Altar in reiner Materialsichtigkeit, ähnlich wie die Tafeln der Cappella Pellegrini, was durchaus reizvoll erscheint, aber nicht dem ursprünglichen Eindruck entspricht.¹¹

Literatur: Cavedoni 1855, S. 1-11; Venturi 1894, S. 53-54; 1908, S. 109-112; Dondi 1896, S. 21, S. 67; Bode 1905, S. 63; 1914, S. 73; Fiocco 1926, S. 77-78, Abb. 1; Fiocco 1932, 556-562; Righi 1979/80, S. 67-75; Giovannini 1988, S. 53-66; Gentilini 1990, S. 31; Piccini 1999, S. 277- 282; Cavazzini/Galli 2007, S. 20, 23, Abb. 36, 37, 45, 46, 47, Anm. 70, 87,88; Galli 2016, S. 28.

¹ Cavedoni 1855, S. 1-11.

² Dondi 1896, zit. n. Giovannini 1988, S. 53- 54.

³ Bode 1914, S. 73.

⁴ Fiocco 1932, 542-563; Giovannini 1988, S. 53 -54.

⁵ Vgl. dazu Giovannini 1988 S. 63-66, Appendice Documentaria. Der exakte Wortlaut ist hier nachzulesen.

⁶ Giovannini 1988, S. 54.

⁷ Ebenda, S. 56-57.

⁸ Ebenda, S. 61-62.

⁹ Ebenda, S. 53.

¹⁰ Zur Bemalung gibt es einen bemerkenswerten Hinweis in: (Piero della Francesca; Artist and man; Oxford) James. R. Banker 2014, S. 20. Im Vertrag vom 6. September 1440, geschlossen zwischen Ilario Manzoli und Michele da Firenze, in dem letzterer sich zur Ausführung des sog. „Altare delle Statuine“ unter Einhaltung bestimmter Bedingungen verpflichtet, wird ein gewisser „magistro Petro Benediti de Burgo“ als Zeuge genannt. Der Autor identifiziert diesen nachvollziehbar mit Piero della Francesca (Petro = Piero, Benediti = di Benedetto = Name des Vaters, de Burgo = Borgo San Sepolcro = Herkunft) und stellt die Hypothese auf, dass er an der Bemalung der Pala aktiv beteiligt war - in der Annahme, Piero della Francesca hätte Michele möglicherweise schon während dessen Aufenthalt in Arezzo in den 1420er beziehungsweise 1430 Jahren kennengelernt. Piero müsste demnach, wenn man sein Geburtsjahr laut Angabe des Autors mit 1412 annimmt, 28 Jahre alt gewesen sein, Michele etwa 55. Banker 2014, S. 5. Dieses Detail ist besonders interessant im Hinblick auf die immer wieder geäußerte Vermutung, der Sohn Marsilio wäre für die Bemalung zuständig gewesen.

¹¹ Giovannini 1988, S. 62. Besonders bedauerlich ist der Verlust der Originalfarbe, sollte tatsächlich Piero della Francesca die Ausführung der Bemalung übernommen haben, wie in Anmerkung 10 dargelegt wurde.

22. Beweinungsgruppe, Christus und sieben Assistenzfiguren

„Il Compianto ritrovato“ (Abb. 217)

Standort: Galleria Estense

Maße: 55 cm x 140 cm x 68 cm

(gesamt 60 cm x 210 cm x 70 cm)

Material: Terrakotta bemalt

Provenienz: Convento San Geminiano

Datierung: 1443-1447/48

Inventarnummer: 17933

Die Auffindung dieser Skulpturengruppe gehört zweifellos zu den Sternstunden der Kunstgeschichte. Von Ereignissen wie diesem gewinnt die Forschung wertvolle Erkenntnisse, gestattet eine hypothetische Reise in die Vergangenheit und stellt insbesondere eine wertvolle Ergänzung und Bereicherung zur Vita und zum Werkkatalog Michele da Firenzes dar, sowie zur Geschichte der plastischen Gruppen vom Typus Beweinung.

Der sensationelle Fund ereignete sich im Juni 2006 bei Bauarbeiten im ehemaligen Kloster San Geminiano im Zentrum von Modena, der in Zukunft die Fakultät der Rechtswissenschaften der Universität beherbergen sollte. Im Westflügel des Gebäudekomplexes, unter dem Fußboden des einstigen Dormitoriums im ersten Stock, im Hohlraum über dem darunterliegenden Gewölbe, lagerten etwa siebzehn Fragmente einer Terrakottaskulpturengruppe (Abb. 218).¹ Es handelt sich um eine „Beweinung“, bei der hinter dem ausgestreckt liegenden Körper Christi sechs Halbfiguren aufgereiht sind, sowie Maria Magdalena, die als 2/3 Figur zu seinen Füßen im Profil zu sehen ist.

Spontan fällt sofort auf, dass die liegende Gestalt Christi in Relation zu den ihn umgebenden Halbfiguren viel zu groß erscheint. Sehr wahrscheinlich hat dies etwas mit den räumlichen Gegebenheiten des originalen Aufstellungsortes zu tun, demnach eine Nische von geringer Höhe und Tiefe, dafür von beträchtlicher Breite. Darüber hinaus kann nicht mit Bestimmtheit gesagt werden, ob die Rekonstruktion der Aufstellung, die zwar sehr schlüssig erscheint, den ursprünglichen Umständen entspricht. Von außerordentlicher Expressivität geprägt ist das Antlitz Jesu mit den gebrochenen Augen, dem geöffneten Mund, der tief eingegrabenen senkrechten Falte an der Nasenwurzel, den hervortretenden Wangenknochen und den hohlen Wangen,

der großzügig-groben Behandlung der Bart- und Kopfhare (Abb. 219). Sehr sorgfältig ausgearbeitetes Flechtwerk zeigt die Dornenkrone, an der die Öffnungen für die einst applizierten Dornen gut zu erkennen sind. Wenig organisch durchmodelliert ist der stark taillierte Oberkörper mit den überdeutlich gezeichneten, kreisrunden Brustwarzen, ebenso die Arme und die auf dem Unterleib übereinanderliegenden schmalen Hände, von denen die obenliegende mit dem Wundmal versehen ist. Im Gegensatz dazu sind die Beine reicher mit anatomischen Details ausgestattet wie den herausmodellierten Kniescheiben und den ausgeprägt geformten Waden, an den rudimentär erhaltenen Füßen – es fehlt jeweils der Vorderfuß samt Zehen – sind ebenfalls die Wundmale sichtbar. In ikonografischer Anspielung auf ihre Geschichte im neuen Testament, ist an der rechten Schmalseite der Skulptur, zu Füßen Christi, Magdalena dargestellt. Das extrem lange, strähnige Haar fällt in geordneten Wellen den Rücken hinab, sorgfältig synchron mit den Falten ihres Gewandes arrangiert, und über die Schultern weiter, entlang der Innenseite der abgewinkelten Arme verlaufend. Die Unterarme ruhen auf der Grabplatte, auf die Christus gebettet ist, mit ihren beiden Händen umfasst sie seinen rechten Knöchel, wobei um ihre linke Hand eine Haarsträhne gewunden ist, gewissermaßen als Zitat der entsprechenden Bibelstelle.² An ihrer Mimik wird besonders deutlich, worum es bei dieser Darstellung geht: das Gesicht ist bis zur Hässlichkeit schmerzverzerrt, jeglicher Anspruch auf Jugend und Schönheit wird hier außer Acht gelassen zugunsten der *Compassio* – das Mitleiden soll mit allen Mitteln herausgefordert werden (Abb. 220). Verstärkt wird der Ausdruck durch die senkrechte, pastos aufgetragene Falte an der Nasenwurzel und die horizontal verlaufenden Stirnfalten, sowie durch die leicht geöffneten Lippen mit den nach hinten gezogenen Mundwinkeln, zwischen denen die obere Zahnreihe sichtbar wird, wodurch mit optischen Mitteln eine akustische Äußerung, nämlich das Wehklagen, suggeriert werden soll. Die vornübergebeugte Haltung mit den hochgezogenen Schultern betont zusätzlich die Trauer. An ihrer rechten Seite, über Eck platziert, ist Nikodemus, mit der Zange und den Nägeln als Attribute eindeutig zu identifizieren, mit Kappe, bärtig und mit ernster Miene. In der Aufreihung hinter dem Körper Christi weiter entlang, von rechts nach links, steht neben Nikodemus die zweite männliche Figur der Gruppe, nämlich Josef von Arimathäa mit dem Salbgefäß in seiner rechten Hand, die andere Hand ruht auf dem linken Fußgelenk Jesu. Er ist ebenfalls bärtig, mit konzentriertem Gesichtsausdruck und in die Ferne gerichtetem Blick wirkt er, wie auch Nikodemus,

vergleichsweise unbeteiligt, wenn man die drastische Mimik der Magdalena daneben betrachtet. An seinem Kopf gab es beträchtliche Fehlstellen vom rechten Auge aufwärts, über die Stirn bis zum Hinterhaupt, die ergänzt wurden.

Es folgen vier trauernde weibliche Figuren in Nonnentracht in unterschiedlicher Haltung und sehr ähnlichen Physiognomien. Die erste hält ihren linken Unterarm vor dem Körper, um den rechten, nach oben angewinkelten Arm und die Hand zu stützen, die an ihrer Wange liegt und mit der sie den leicht schräg geneigten Kopf hält. Der Blick ist nach unten auf den toten Christus gerichtet. Die nächste wendet sich, vom Betrachter aus gesehen, etwas nach links, auch der Blick geht starr in diese Richtung, die Hände sind zum Gebet gefaltet. In der dritten Gestalt ist ohne Zweifel Maria, die Mutter Jesu zu erkennen, sie hat beide Hände auf den Körper Christi gelegt, die Rechte in Brusthöhe, die andere ist so platziert, dass ihr Zeigefinger in Verlängerung der Seitenwunde auf diese weist. Schmerz und Trauer sind ihr ins Gesicht geschrieben, der Mund ist leicht geöffnet, Kopf und Oberkörper sind in angedeuteter Neigung über den toten Sohn gebeugt. Schließlich noch die letzte der Frauen, die in aufrechter Haltung, den Blick in Fassungslosigkeit dem Betrachter zugewandt, ihre rechte Hand unter das Haupt Christi geschoben hat, genaugenommen zwischen sein Haupt und den Nimbus, welche beide auf einem verzierten Kissen ruhen, während die linke auf ihrer Brust liegt, wo sie ihren Mantel zusammenhält.

Darüber, ob der Gruppe ursprünglich, der klassischen Ikonografie der Beweinung entsprechend, auch eine Johannes-Figur angehört hat, kann nur spekuliert werden. Er wäre als Pendant zur Magdalena an der Schmalseite am Kopfende denkbar, es gibt jedoch keinerlei Hinweise, die darauf hindeuten, in welcher Weise er mit der Gruppe in Beziehung gestanden haben könnte.³ Stellt man den Vergleich mit den Tafeln der Cappella Pellegrini an, wird man feststellen, dass die vom Bildaufbau sehr ähnliche Szene der Grablegung ebenfalls ohne Johannes als Protagonisten auskommt. Hier sind die beiden männlichen Figuren zweifelsfrei als Nikodemus und Josef von Arimathäa zu identifizieren, zugegebenermaßen in symmetrischer Aufstellung am Kopf- und Fußende platziert, schließlich geht es in dieser Szene um den logistisch zu bewerkstellenden Akt, einen leblosen Körper anzuheben und in einen Sarkophag hinab zu senken. Hinter dem Sarkophag sind fünf Frauengestalten aufgereiht, ähnlich bekleidet wie die Frauen der Beweinung aus Modena. Auch in der Kreuzigungsszene und der Kreuzabnahme fehlt Johannes, dafür gibt es bei beiden Tafeln in der linken

Bildhälfte eine Gruppe von Frauen, dicht zusammengedrängt und in gewohnter Gewandung. Selbiges gilt im Übrigen auch für die Kreuzigungstafel, die sich im Museo Statale ed'Arte Medievale e Moderna in Arezzo befindet (Kat. 8). Über die zahlreichen, bei der Kreuzigung anwesenden Frauen machen die Evangelisten des Neuen Testaments unterschiedliche Angaben.⁴ Michele wiederholt Gesichtstypen, Bekleidung und Gesten, variiert sie, indem er sie spiegelbildlich anwendet, die Reihenfolge verändert und bisweilen auch Attribute anders verteilt. Die Parallelen sind jedoch so eindeutig, dass die Zuschreibung an Michele da Firenze unmittelbar nach der Auffindung erfolgte und von der Forschung in keiner Weise in Frage gestellt wurde.⁵ Den Mitarbeiterinnen des Opificio delle Pietre Dure (Kürzel: OPD) gelang es, die Originalfarbe unter der dicken Schmutzschicht⁶ und den 5-6 Malschichten weitgehend freizulegen und zu erhalten. So präsentiert sich die Gruppe in warmen, erdigen Farbtönen und sehr natürlich wirkendem Inkarnat. Bei den Gewändern dominiert Rot in Kombination mit dunklem Blau oder Schwarz, bisweilen auch ein heller Eierschalfarbtönen, insbesondere beim Obergewand des Josef von Arimathäa. Reste von Gold sind am Lendenschurz Christi zu erkennen, sowie an seinem Nimbus und Haar, am Bart- und Kopfhaar des Nikodemus und dem Haar der Magdalena.⁷

Ein technisches Detail fällt auf, das Aufmerksamkeit verdient. Die Figuren sind – wie die meisten Micheles – auf der Rückseite ausgehöhlt, bei einer der weiblichen Protagonistinnen ist ein kreisrunder Ausschnitt am Schädeldach abnehmbar, anscheinend um zusätzlich eine Entlüftung zu schaffen. Bemerkenswert ist, dass die Magdalena als Halbfigur rundplastisch angefertigt ist, was zeigt, dass dieses technische Wissen vorhanden war, die Notwendigkeit der Ausführung rundplastischer Skulpturen ansonsten offensichtlich nicht gegeben war.

Es gibt einen weiteren Grund, warum das Werk von besonderer Bedeutung ist: es handelt sich um eine der frühesten, bislang bekannten, plastischen Terrakotta-Beweinungsgruppen in einer geradezu unendlich fortzusetzenden Reihe von Werken gleichen Typs, die in den nächsten Jahrzehnten und Jahrhunderten folgen sollten, in unterschiedlichsten Variationen und expressiven Ausformungen.

Ausgesprochen bemerkenswert ist allerdings der Umstand, dass in Tuffstein eine noch wesentlich ältere Beweinungsgruppe mit einer Datierung um 1320 existiert, die sich nach aufwändiger Restaurierung im Museo Civico Villa Carlotti in Caprino Veronese

befindet und dem sogenannten „*Maestro di Sant’Anastasia*“ zugeschrieben wird (Abb. 221) Ihr letzter Standort war die Kirche „*Santo Sepolcro del Cimitero*“, ein Bau aus dem 18. Jahrhundert, wo sie in einer Nische hinter dem Altar untergebracht war. Vielleicht stammt sie noch aus der Vorgängerkapelle, die dem Komplex der „*Compagnia della Buona Morte*“ angehörte, eine andere Provenienz ist jedoch ebenfalls nicht auszuschließen.⁸ Die Parallelen zwischen den beiden Gruppen verblüffen zwar in manchen Details, hinsichtlich der Komposition beruhen sie aber zum Teil auf der Verstümmelung der Capreser Beweinung, deren Assistenzfiguren laut Untersuchung ursprünglich stehend um den toten Christus wiedergegeben waren. Trotzdem bleiben, neben der geografischen Nähe zu Verona, noch genügend weitere Indizien, um für Michele die Kenntnis dieses Werks anzunehmen.

An dieser Stelle muss der Unterschied zwischen Beweinung und Grablegung genauer dargelegt werden. Letztere ist die Darstellung eines aktiven Geschehens, ersteres eine Darstellung von Emotion zur Animation des Mitleidens, des Affekts, der Betrachter wird Zeuge der Trauer und soll in das Geschehen so eingebunden werden, dass er ebenfalls von Trauer erfasst wird. Die bildliche Darstellung der Grablegung ist älter als die der Beweinung, Michele da Firenze war die plastische Ausführung dieses Themas an der um 1425 datierten „*Arca di Ganesello da Folgaria*“ in der Cappella del Crocifisso in der Kirche Santa Anastasia wohl bekannt, als er um 1436 an den Tafeln der Cappella Pellegrini arbeitete.⁹ Sowohl die Beweinung als auch die Grablegung wurden in der Malerei schon viel früher thematisiert als in der Skulptur, als prominentestes Beispiel sei die von Giotto in der Cappella Scrovegni genannt.

Auffallend beim „*Compianto ritrovato*“ von Modena ist die Tatsache, dass es Magdalena ist, die durch die Art der Darstellung besonders und vorrangig zur *Compassio* einlädt und nicht Maria, die als Mutter nicht nur das Leiden des Sohnes teilt, sondern auch an der Erlösung Anteil hat.¹⁰ Dieser Umstand kann nicht ohne Bedeutung sein. Schon in den mittelalterlichen Passionsspielen kam der Person Magdalenas besondere Bedeutung zu, sie ist prädestiniert als Identifikationsfigur, als reuige Sünderin, die Reinigung durch die Barmherzigkeit Gottes erfahren hat, stellt sie für den Zuschauer beziehungsweise den Betrachter die personifizierte Aufforderung dar, ihr es gleichzutun.¹¹ Hinzu kommt, dass die Szene mit der Sünderin sehr spektakulär und plakativ ist und daher hochgradig geeignet, szenisch dargestellt zu werden. Nicht ohne Grund wird sie in Beweinungsdarstellungen zitiert. Ebenso hat die Begegnung „*noli me*

tangere“ am Ostermorgen, die sie als erste Gottesbekennerin auszeichnet, zahlreiche Künstler fasziniert. Der Vollständigkeit halber muss an dieser Stelle erwähnt werden, dass in der Gestalt der Maria Magdalena mehrere biblische Figuren verschmolzen sind.¹²

Die Gründung der *Confraternita dell'Ospedale e poveri di San Geminiano* geht auf das Trecento zurück, die Errichtung des Krankenhauses erfolgte 1348, als die große Pestepidemie in Italien wütete. 1443/44 übersiedelte es in den Gebäudekomplex, in dem die Beweinungsgruppe gefunden wurde. Ab 1448 erfolgte die Umwidmung zum Frauenkloster, aus dieser Zeit stammt der heute noch erhaltene, zweigeschoßige Arkadenkreuzgang, der Glockenturm wurde im Jahr 1586 erbaut. Nach der Auflösung des Konvents 1798 wurde das Gebäude zu verschiedenen Zwecken benutzt, unter anderem als Bäckerei, als Quartier eines Laientheaters und zuletzt als Bezirksamt.¹³ Heute ist es Universitätsgelände und beherbergt die Fakultät der Rechtswissenschaften der Universität von Modena. Es wird vermutet, dass die Beweinungsgruppe mit Absicht verborgen worden war, um sie vor dem Zugriff der französischen Truppen zu schützen, als das Kloster im Zuge der Besetzung Modenas durch die Franzosen 1796 als Kaserne genutzt wurde. In diesem Fall ist davon auszugehen, dass die Gruppe von ganz besonderer, vielleicht sogar kultischer Bedeutung war für die Nonnen des Klosters und sie keine Mühe scheuten, die Skulpturenteile in Sicherheit zu bringen.

Die andere Möglichkeit besteht darin, dass die Fragmente auf diese Weise „entsorgt“ worden waren, aufgrund ihres schlechten Erhaltungszustandes und des „altmodischen“ Stils. Es ist nicht ungewöhnlich, den Hohlraum über einem Gewölbe mit diversen Abfällen zu füllen, Sägemehl, gehäckseltes Stroh und Ähnliches wurde häufig als Wärmedämmung aufgeschüttet, Beschwerung mit gewichtigeren Teilen diente der Stabilisierung der Gewölbekonstruktion. Die letzte Übermalung, dokumentiert nach der Entdeckung und vor den Restaurierungseingriffen, weist „barocke“ Merkmale auf, wie etwa die pathetische Mimik, brokatartige Stoffgestaltung, sowie die braune Haarfarbe der Magdalena, wodurch der Zeitraum dieses Eingriffs ein wenig eingeschränkt werden kann.¹⁴

Bei der Entdeckung wurden etwa 17 Fragmente geborgen, die Zerstückelungen wurden teils willkürlich für den Brennvorgang vorgenommen, teils entstanden sie zufällig durch Brüche. Die Teile waren allesamt mit einer dicken, eingetrockneten

Schlammschicht überzogen, die die darunterliegenden Farbaufträge gesprengt und abgehoben hatte, insgesamt etwa fünf bis sechs Malschichten, inklusive der Originalfassung.¹⁵ Darüber aufgebraute grobe Verkittungen zeugen von mehrmaligem Standortwechsel, wofür die Gruppe zerlegt und wieder zusammengesetzt, das heißt, „verklebt“ werden musste. Zudem wurde bei den durchgeführten Untersuchungen offenbar, dass sie nicht unter optimalen Bedingungen angefertigt worden war, sowohl das Material, als auch den Brennvorgang betreffend. Darauf liefern die dunkelgraue Farbe und die poröse, bröckelige Konsistenz vor allem im Inneren der Terrakotten Hinweise, zusätzlichen Schaden richtete die hohe Feuchtigkeit am Lagerungsort an.¹⁶ Möglicherweise fand die Arbeit unter Zeitdruck statt und es stand kein geeigneter Brennofen zur Verfügung, verwunderlich im Hinblick auf den „*Altare delle Statuine*“, der keine derartigen technischen Mängel aufweist.

Inwieweit die Persönlichkeiten rund um Entstehung und Auftragsvergabe des „*Altare delle Statuine*“ (Kat. 21) auch an der „Beweinung“ beteiligt waren, zumindest als Vermittler des Auftrags an Michele, ist schwer rekonstruierbar. Dies waren in erster Linie Ilario Manzoli, Geschäftsmann und Stifter des Altares im Dom von Modena und dessen Vertrauter Jacopo da Cadignano, „*Arciprete*“ der Kathedrale, beide Anhänger der Reformideale der Bettelorden und Bruderschaften, die für die szenisch-plastischen Beweinungsgruppen viel übrig hatten. Dazu kommt noch Lodovico dal Forno, als „*massaro*“ der Kathedrale von Modena und „*sindaco*“ der *Confraternita dell’Ospedale e poveri di San Geminiano* 1438-1445 könnte er durchaus das Verbindungsglied zwischen den beiden Institutionen gewesen sein.

Für den Entstehungszeitraum bieten sich mehrere Gelegenheiten an. Dokumentiert ist der Aufenthalt Micheles in Modena für 1440/41, als er am „*Altare delle Statuine*“ arbeitete, 1443 gibt es einen indirekten Hinweis auf Michele über den Sohn Marsilio für einen Auftrag in Reggio Emilia. Erster Anlass für den Auftrag könnte die Übersiedlung des Ospedale San Geminiano in das Gebäude der Auffindung der Gruppe gewesen sein, die allerdings erst 1443/44 stattfand. Der Zustand der Gruppe ist allerdings ein Indiz dafür, dass sie sehr wahrscheinlich mehrere Ortswechsel erleiden musste, was bedeuten würde, dass der Auftrag jedenfalls vom Ospedale ausging, aber nicht zwingend erst bei oder nach der Übersiedlung. Die Übernahme 1448 durch die Augustiner Nonnen wäre der zweite überzeugende Anlass für die Auftragsvergabe, dafür spricht der Auffindungsort – der Eingang ins Dormitorium war bevorzugter

Aufstellungsort für Skulpturengruppen diese Genres – und die überwiegende Anzahl der weiblichen Figuren in Nonnentracht.¹⁷ Andererseits ist dies, wie schon ausgeführt wurde, bei Michele ein gängiges Motiv, wie die Tafeln der Cappella Pellegrini beweisen und sein Aufenthalt in Pesaro im Juni 1448 dokumentiert.¹⁸

Literatur: Piccinini 2009, S. 96-98; Piccinini 2010, S. 5-16; Galli 2016, S. 28-29.

¹ Piccinini, 2010, S. 9.

² Lukas 7, 36-50.

³ Piccinini 2010, S. 9.

⁴ 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.“

⁵ Piccinini 2010, S. 10.

⁶ Afra 2010, S. 17. Es wird von einer eingetrockneten Schmutzschicht von der Art eines angeschwemmten Belags berichtet.

⁷ Galeotti 2010, S. 38.

⁸ Caiani 1967, S. 195-199.

⁹ Piccinini 2010, S. 11.

¹⁰ Barton 2016, S. 106-107.

¹¹ Barton 2016, S. 168-172.

¹² 1. Maria von Magdala, der Jesus sieben Dämonen austrieb (Lk 8,2 und 8,3; Mk 16,9) und die die Auferstehungsbotschaft überbrachte (Joh 20,11-18).

2. Maria von Bethanien, Schwester der Martha (Lk 10,38-42, Joh 11,1-44 und Joh 12,1-8)

3. Die Sünderin, die Jesus die Füße wäscht und salbt (Lk 7,36-50).

¹³ Squadrini 2016.URL: <http://www.sba.unimore.it/site/home/progetti-e-attivita/iniziative/san-geminiano-san-paolo-pieghevole-sba.html> (Stand: 6. August 2017).

¹⁴ Piccinini 2010, S. 9.

¹⁵ Piccinini 2010, S. 9-10.

¹⁶ Afra 2010, S. 17.

¹⁷ Piccinini 2010, S. 10-12.

¹⁸ Berardi 2000, S.51.

III.3 Spilamberto

23. Madonna della Rondine (Abb. 222)

Standort: Chiesa di Sant'Adriano

Maße: 130 cm

Material: Terrakotta mit Farbresten

Provenienz: in situ

Datierung: 1440er Jahre

Die Gottesmutter strahlt Würde und Menschlichkeit aus, auch etwas von stolzer Mütterlichkeit und Weiblichkeit, sie weckt das Vertrauen der Gläubigen und Hilfesuchenden, womit die enorme kultische Verehrung verständlich wird. Ihre Züge sind ebenmäßig, aber nicht allzu idealisiert, man könnte sie einem verfeinerten bäuerlichen Typus zuordnen. Mutter und Kind zeigen die Andeutung eines Lächelns. Die kindlichen Körperformen des Jesusknaben werden durch die Speckfältchen an Hand und Fußgelenken betont, im Verhältnis zum Körper ist der Kopf etwas zu klein geraten. Zwischen der Mutter und dem Kind, das sich an sie schmiegt, ist eine selbstverständliche Vertrautheit zu spüren, verstärkt durch die fein nuancierte Neigung der Köpfe der beiden. Die Falten des Gewandes sind, verglichen mit früheren Werken Micheles, differenzierter und nicht mehr so teigig gestaltet, sie bilden voluminöse, luftige Hohlräume und formen eine lebhafte Silhouette. Die Größenrelationen von Mutter und Kind sind stimmig und in etwa passend zum dargestellten Alter des Kindes.

Offensichtlich ist auch, dass die Madonna mit Kind für die isolierte Aufstellung bestimmt war, also nicht für die Integration in einen Altar. Dies wird durch die Gestaltung des Sockels und die zu etwa zwei Drittel rundplastische Ausarbeitung bewiesen, die Hinterseite (etwa ein Drittel der gesamten Figur) ist aus technischen Gründen, die den Brennvorgang betreffen, ausgehöhlt.

Im Laufe der Jahrhunderte wurde die Madonna mehrfach grob ausgebessert, übermalt, bekleidet, gekrönt und mit Attributen versehen (Abb. 223, vor der Restaurierung), sodass ihr ursprüngliches Aussehen stark verfälscht und eine stilistische Analyse nahezu unmöglich wurde. Immerhin war die Nähe zur Madonna des „*Altare delle Statuine*“ im Dom von Modena noch zu erkennen, wodurch eine ungefähre Datierung um die Mitte des 15. Jahrhunderts möglich war.¹

Aufgrund aner kennenswerter Initiativen und tatkräftigem Einsatz konnte die Madonna sehr spontan und in relativ kurzer Zeit einer Restaurierung unterzogen werden.² Es stellte sich heraus, dass die Skulptur mehrfach gebrochen war und nicht sehr fachgerecht mit 20 Klammern und jeder Menge Gips „zusammengeklebt“ worden war. Insgesamt etwa 45 kg Material wurde entfernt. Verschiedene Veränderungen kamen ans Tageslicht: die Schwalbe, der die Madonna ihren Namen verdankt, erwies sich als kleiner Raubvogel, eventuell als ein Adler, überarbeitet im 19. Jahrhundert, es bleibt die Frage, wie die Madonna vor dieser Änderung genannt wurde.³ Der Hals des Kindes war in Länge und Neigung verändert, er wurde in die ursprüngliche Position gebracht, das heißt, gekürzt und mehr zur Mutter geneigt. Von der Originalfarbe war so gut wie nichts mehr erhalten, weder vom Inkarnat, noch vom Rot des Kleides und dem Weiß-Gold des Mantels. Alle späteren Übermalungen wurden entfernt, sodass sich die Statue am 8. September 1981 anlässlich des Marienfestes der Bevölkerung in neuer Pracht und neuem Aussehen in reiner Materialsichtigkeit präsentierte.⁴ So bedauerlich es sein mag auf den ursprünglichen Farbeindruck verzichten zu müssen, so erlaubt dieser Umstand eine sehr klare Sicht auf die bildhauerische Arbeit. Von allen Madonnen Micheles stellt sie meiner Ansicht nach, in Eleganz, Plastizität und Präsenz, das reifste Werk dieses Genres dar.

Die Publikation von Lidia Righi Guerzoni aus dem Jahr 1985, die auch die Aussagen des Artikels der Autorin aus dem Jahr 1980 über die Madonna della Rondine beinhaltet,⁵ welcher Anstoß für die Restaurierung war, erschien zum 100. Jahrestag der Krönung der Madonna, die damals gleichbedeutend war mit der offiziellen Anerkennung des Kultes von Seiten der Kirche. In Vorbereitung zu jenem Fest Ende des 19. Jahrhunderts wurde der Standort der Madonna, die erste Seitenkapelle auf der rechten Seite in der Kirche Sant'Adriano, umfangreichen Umbauarbeiten unterzogen. Nach Righi-Guerzoni erhielt sie das Aussehen einer kleinen Wallfahrtskapelle (Abb. 224), was dem Lokalaugenschein nach nur bestätigt werden kann und davon zeugt, dass diese Verehrung nicht nur geduldet, sondern sogar gefördert wurde: die Madonna steht auf einem kleinen, in die Terrakotta integrierten, oktogonalen und profilierten Sockel, welcher wiederum auf einem hinzukonstruierten, bemalten, hölzernen Podest ruht, in einer erhöhten, hell erleuchteten apsidialen Nische, die von einem triumphbogenartigen Rahmen umgeben ist. Zu ihren Füßen befindet sich ein Marmoraltar. Nach der Planung von Ing. Antonio Vandelli fertigten Antonio Canepa (Bologna) den Altar,

Eugenio Tacconi (Spilamberto) die Holz-Schnitzereien und Fermo Forti (Carpi) die Malereien an.⁶ Auf den mit Kompositkapitellen versehenen Pilastern des Triumphbogens ist rechts und links je ein Kandelaber angebracht. Ein Gebälk und eine vergoldete Rankenverzierung bilden den oberen Abschluss. Nach der Befreiung der Madonna von allem Ballast der Jahrhunderte treten neben den Einflüssen Ghibertis und Donatellos vor allem die Jacopo della Quercias besonders augenfällig zutage.⁷

Naturgemäß wird die Datierung mit der Tätigkeit Micheles in Modena in Zusammenhang gebracht, die ihrerseits mit seinem Schaffen in Ferrara beziehungsweise Belfiore zusammenhängt, die dokumentarischen Hinweise reichen von März 1440 (Belfiore und Modena) bis 1443 (Reggio Emilia). Wie für die Madonna an der Fassade des Doms von Ferrara schon bewiesen wurde, sind präzise Datierungen schon aufgrund der dürftigen Dokumentenlage kaum möglich (vgl. Kat. 18).

Es ist bekannt, dass 1441 in Spilamberto drei Verwalter eingesetzt wurden, ernannt vom Feudalherren Aldobrandino Rangoni und gebilligt vom Bischof von Nonantola, in dessen Zuständigkeitsbereich auch die Kirche Sant'Adriano fiel. Diese Verwalter waren für die Betreuung der Güter verantwortlich und befugt, Geschäfte zu tätigen und Verträge abzuschließen. Es könnte sein, dass die Initiative für den Auftrag der Madonna della Rondine mit dieser Veränderung in der Administration zusammenhing.⁸ Trotz intensiver Archivforschung waren keine Dokumente auffindbar, die diese Theorie zu beweisen imstande gewesen wären. Die Autorenschaft Michele da Firenzes steht auch ohne dokumentarische Untermauerung außer Frage, die Datierung in die Jahre von 1440-1445 erscheint plausibel.⁹

Seit der Publikation von Lidia Righi-Guerzoni wurde das Œuvre Micheles noch um den bedeutenden Fund der Beweinungsgruppe aus dem ehemaligen Kloster San Geminiano im Zentrum von Modena erweitert (Kat. 22). Für die Klärung der Umstände der Auftragsvergabe und eine genauere Datierung der Madonna della Rondine hat dies bis dato noch keine weiteren Erkenntnisse gebracht.

Literatur: Righi Guerzoni 1979/80, S. 67-75; Righi Guerzoni 1985; 1990; Gentilini 1990, S. 36-37; Galli 1992, S. 25-26, S. 29, Anm. 42; Noe 2004, S. 86.

¹ Righi Guerzoni 1982, S. 69.

² Diese fand nach Erscheinen des Artikels von Lidia Righi Guerzoni im Jahr 1980 statt und war vor den Feierlichkeiten des Marienfestes im September 1981 beendet. Anm. der Verfasserin.

³ Auf dem rechten Handrücken der Madonna sitzt nach wie vor eine Schwalbe, die offensichtlich nach der Restaurierung an dieser Stelle wieder angebracht wurde. Dies konnte ich bei meiner Besichtigung im April 2011 feststellen.

⁴ Righi Guerzoni 1982, S. 69.

⁵ Righi Guerzoni 1980.

⁶ Righi Guerzoni 1985, S. 8.

⁷ Ebenda, S. 10.

⁸ Ebenda, S. 11-12.

⁹ Ebenda, S. 13.

III.4 Reggio Emilia

24. Christusfigur als Teil einer Beweinungsgruppe (Abb. 225-227)

Standort: Chiesa di San Giovanni Evangelista

Maße: 170 cm

Material: Terrakotta, bemalt

Provenienz: aus dem Antiquitätenhandel in Bologna erworben

Datierung: 1440er Jahre

Der überschlanke, fast schwächliche, geschundene Körper liegt ausgestreckt auf einer Grabplatte, die Hände ruhen übereinander auf dem Bauch, die Beine parallel nebeneinander, der Kopf ist zum Betrachter gedreht (Abb. 226). Von eindringlicher Expressivität geprägt ist das Antlitz, an dem das durchgestandene Leiden noch abzulesen ist: die eingefallenen, hohlen Wangen, die tief eingegrabene Nasolabialfalte, die schmale, spitze Nase, die leicht geöffneten Lippen, die gebrochenen Augen (Abb. 227). Die Dornenkrone besteht aus sorgfältig herausgearbeitetem, gedrehtem Flechtwerk, Kopf- und Barthaar zeigen die bei Michele da Firenze gewohnten grobsträhnige Wellen, die Augenbrauen sind in beinahe ornamentaler Weise strukturiert. Während die Arme extrem dünn und organisch kaum durchgestaltet sind, weisen Oberkörper und Beine wesentlich mehr plastisch geformte, anatomische Details auf, beispielsweise die hervortretenden Knie und Knöchel, der Ansatz und Verlauf der Beinmuskulatur ebenso wie die Wölbungen der Brust und die Schlüsselbeine. Eine Besonderheit sind die mit kreisrunden Einkerbungen versehenen Brustwarzen mit der kleinen Erhebung im Zentrum, die als Merkmal der Michele-Werkstatt festgehalten werden können. Die Draperie des überkreuzt um die Hüften geschlungenen Lendentuchs ist im Sinne eines real nachempfundenen Faltenwurfs sparsamer, weniger teigig und insgesamt natürlicher. Die Unterlage ist nicht Teil des Originalbestands, abgesehen von dieser Ergänzung ist die Skulptur stark übermalt.

Als Teil einer Beweinungsgruppe (Abb. 225) hat die liegende Figur Christi erst seit kurzer Zeit einen Platz im Œuvre Michele da Firenzes, bis dato noch kaum erforscht und daher ebenso wenig Gegenstand wissenschaftlicher Publikationen. Sie wurde erst 1952 angekauft, nachdem die Vorgängerstatue das Tragen durch die Stadt während der Prozessionen in der Karwoche, wie sie ab dem 17. Jahrhundert üblich waren, nicht überlebt hatte. Das war auch der Grund, weshalb die Figuren der Gruppe – im 15.

Jahrhundert von der „*Confraternita di San Francesco e dell'Immacolata Concessione*“ in Auftrag gegeben – längere Zeit in zwei Ebenen rund um ein leeres Kreuz gruppiert worden waren. Der Prior der Bruderschaft namens Don Cesare Salani spürte den „*Cristo deposto*“ im Antiquariat „*Pietro Bongiovanni di Sant'Agata Bolognese*“ auf und erwarb ihn als Ergänzung zu den vorhandenen Figuren, die nun in einer neuen Aufstellung wieder zu einer Beweinung angeordnet wurden. Zwar wurde damit wieder ein logischer Zusammenhang hergestellt, nach wie vor unübersehbar ist jedoch die irritierende ikonografische und stilistische Inhomogenität, die darin gipfelt, dass manche Protagonisten zweifach vorhanden sind. Dies hat mit der komplizierten Geschichte der „*Confraternita di San Francesco e dell'Immacolata Concessione*“ und den zahlreichen Ortswechseln zu tun, die die Bruderschaft, ebenso wie die Terrakotta-Gruppe selbst, durchmachen musste, bis sie ihren endgültigen Sitz in der „*Chiesa di San Giovanni Evangelista*“ fand.¹ Über die Figuren der Beweinungsgruppe wurden manche Hypothesen angestellt, unter anderem vertrat der Kanoniker Sacchani die Ansicht, dass Marsilio, Sohn des Michele, der Autor wäre, indem er sich auf jenes Dokument berief, das seinen Namen in Zusammenhang mit einem Auftrag für eine „*Pieta*“ oder ein „*Sepolcro*“ nennt.² Aufgrund der fehlenden stilistischen Vergleichsmöglichkeiten – es existiert kein einziges Werk, das auf Marsilio zurückgeführt werden kann – ist diese Theorie durch nichts belegbar. Da die Figuren mit Sicherheit erst in der zweiten Hälfte des Quattrocento entstanden sind, kommt noch der zeitliche Aspekt als Gegenargument hinzu, darüber hinaus weisen die stilistischen und technischen Unterschiede auf mehrere Hände hin, meines Erachtens auf mindestens drei. Zu unterscheiden sind Maria und Johannes unter dem Kreuz, noch sehr zurückhaltend bezüglich Expressivität von Mimik und Gestik gegenüber der Dreiergruppe mit der besonders artifiziell gestalteten Draperie links davon, bestehend aus der hingsunkenen Gestalt Marias mit Johannes an ihrer rechten und der weiblichen Figur an ihrer linken Seite. Nikodemus und Josef von Arimathäa hingegen fallen durch ihre Blockhaftigkeit auf und noch mehr durch ihre Gesichtszüge, die dem Charakter einer Portraitstudie sehr nahekommen, insbesondere die „Grimasse“ des Josef von Arimathäa. Die „Beweinung“ besteht folglich aus Figuren verschiedenen Ursprungs, starke Übermalungen und Ergänzungen erschweren die Zuordnung in jeder Hinsicht beträchtlich.³

Unübersehbare Ähnlichkeiten zum Christus aus Reggio Emilia brachten hingegen weitere Entdeckungen der letzten Jahre und neue Zuschreibungen an Michele da Firenze ans Tageslicht. Dazu gehört vor allem jener der Beweinungsgruppe, die im Juni 2006 in Modena im ehemaligen Kloster von San Geminiano wiederentdeckt wurde (Kat. 22) und ein in Halbfigur dargestellter Schmerzensmann, entdeckt 2007 von Aldo Galli in der Kirche Santi Erasmo und Agostino von Governolo, der heute im Museo diocesano Francesco Gonzaga in Mantua ausgestellt ist (Kat. 27).⁴ Letzterer offenbart Parallelen zu einer weiteren Darstellung eines Schmerzensmanns in Halbfigur, der sich in Venedig in Privatbesitz befindet, allerdings von einer aufwändigen Rahmung umschlossen ist (Kat. 46). Aus ikonografischer Sicht eignet sich auch die Tafel der Grablegung der Cappella Pellegrini in Sant'Anastasia in Verona als Vergleich, kann aber aufgrund der viel kleineren Dimension nur bedingt dazu herangezogen werden.

Ohne Zweifel stellt der Christus aus Reggio Emilia einen wichtigen Schritt in der Stilentwicklung Michele da Firenzes dar, die in der Kreuzigung von San Benedetto Po gipfelt (Kat. 26).

Wie so häufig bei den Werken Michele da Firenzes, bereitet die Frage der Datierung Schwierigkeiten. Aus meiner Sicht ist ein Zusammenhang mit dem oben genannten Dokument, über das nur indirekt berichtet wird und das sich auf Marsilio bezieht,⁵ dem hier möglicherweise lediglich eine Vermittlerrolle zukam, durchaus plausibel, auch wenn der Weg der Skulptur – für Reggio bestimmt, über den Umweg Bologna wieder dahin gelangt – ziemlich erstaunlich wäre, aber nicht unmöglich. Ausführender Künstler der Christusfigur war mit Sicherheit Michele.

Literatur: zum Christus: Piccinini 2009, S. 115-117. Zur Beweinungsgruppe: Venturi 1901, 1914; Petrobelli 1925; Gnudi 1952, Lugli 1990.

¹ Piccinini 2009, S. 115.

² Berardi 2000, S. 49-50.

³ Piccinini 2009, S. 116-117.

⁴ Galli 2015, S. 9.

⁵ Berardi 2000, S. 49-50.

III.5 Bologna

25. Madonna mit Kind (Abb. 228)

Standort: Museo Davia Bargellini

Maße: 70,5 cm x 48 cm

Material: Stuck, bemalt

Provenienz: Ospedale Maggiore di Bologna (?)

Datierung: vor 1420 (?)

Inventarnummer: 00041636

Die als Halbfigur dargestellte Madonna hält das Kind an ihrer linken Seite, mit der Hand umfasst sie seinen Oberkörper unterhalb der linken Achsel, der rechte Arm fällt, locker gebeugt, nach unten, wo das Kind seinen linken Fuß auf ihrer Hand¹ abstützt. Auf dem Kopf, der leicht zum Kind gewendet ist, trägt sie einen dunkelblauen Schleier und eine Krone, deren Spitzen teilweise fehlen. Das gewellte Haar, auf dem reichlich Farbreste erkennbar sind, umgibt die obere Gesichtshälfte, der Schleier fällt auf die Schultern und geht in den Mantel über, der in weiche Falten und Schlaufen drapiert ist. Darunter ist ein helles, unter der Brust mit einem roten Band gegürtetes Kleid zu sehen. Das Gesicht trägt unverkennbar die Züge der Michele-Madonnen: der kleine, herzförmige Mund mit den vorgewölbten Lippen, das runde Kinn und die gerade Nase. Die Augen sind etwas geschlitzt und atypisch klein. Das Kind ist nackt und sichtlich wohlgenährt, sein rechter ausgestreckter Arm liegt quer am Körper der Mutter oberhalb der Brust, in der linken, in der Hüftgegend an seinen Körper geschmiegt Hand hält es einen kleinen Vogel, der farblich nicht hervorgehoben und daher als solcher kaum zu erkennen ist. Auffallend ist das rote Band, das um den Hals des Jesuskindes geschlungen ist, mit einem Anhänger, bei dem es sich um einen Korallenast handelt, wegen seiner Farbe Symbol für Blut, also Passion und im späten Mittelalter vor allem in südlichen Ländern verbreitet als Schutz vor Unheil und Krankheit.² Das Haar umgibt den Kopf wie eine Haube und ist plastisch kaum strukturiert, Gesicht und Proportionen entsprechen kleinkindlichen Formen. Der Blick ist sowohl bei der Mutter als auch beim Kind, vom Betrachter aus gesehen, nach rechts unten gerichtet.

Die Stuckplastik wurde für ein Werk eines „bescheidenen“ Schülers von Jacopo della Quercia gehalten,³ ebenso für ein Spätwerk Michele da Firenzes,⁴ wie auch für eine

Werkstattkopie eines ähnlichen Stücks, das sich einst in der Sammlung Volpi in Florenz befunden hat.⁵ Über die Provenienz herrscht Uneinigkeit in der Forschung, das Werk wurde aufgrund der Beschreibung eines Stücks, genannt in der Inventarliste der Hinterlassenschaft eines Francesco Cavallina vom 2. August 1924, mit selbigem identifiziert, allerdings gibt es in einem Übergabeprotokoll vom 15. März 1920 bereits eine frühere Erwähnung. Kolportiert wurde eine länger zurückliegende Herkunft aus der „*Opera Pia dei Poveri Vergognosi*“, auch wenn dies dokumentarisch nicht belegbar war.⁶

Es handelt sich bei dieser Madonna mit Kind um eines der wenigen Werke, welches aus einem anderen Material als Ton besteht, nämlich Stuck, und es scheint, dass dieses Modell mehrfach repliziert worden ist, also auf eine Formvorlage zurückgeführt werden kann (vgl. Kat. 50), eine Praxis, die im Quattrocento üblich wurde. Auf Michele da Firenze bezogen ist die vorliegende Madonna jedoch die einzige dieser Art. Stilistisch entspricht sie seiner Bildsprache, ebenso wie der Typus von Mutter und Kind, dennoch ist zu bezweifeln, ob es sich hierbei um den Prototyp handelt, dessen Entstehung auf die Zeit seines Aufenthalts in Florenz zurückgehen könnte, während einzelne Reproduktionen auch später anzusetzen wären.

Literatur: Gentilini 1990, S. 32; Malaguzzi Valeri 1928, S. 15; Chelazzi Dini 1975, S. 288-289; Bentini 1980 pp. 209-210, n. 165; Medica/Grandi 1987 p. 135, n. 65; Tumidei 1995 S. 77; Cerami 2014, S. 56-58, Abb. 2; Noe 2004, S. 86.

¹ Die rechte Hand der Madonna wurde laut Malaguzzi Valeri erneuert. Ebenda, 1928, S. 15.

² Becker 1999, S. 151.

³ Malaguzzi Valeri 1928, S. 15.

⁴ Bentini (1980), S. 209-210.

⁵ Medica 1987, S. 135; Tumidei 1995, S. 77.

⁶ Cerami 2014, S. 56. Laut folgender Internetseite, die von Elisabetta Berselli 2013 erstellt wurde, ist inzwischen eine Herkunft aus dem Ospedale Maggiore di Bologna nachgewiesen. Die jüngere Publikation von Cerami (2014) lässt darüber nichts verlauten. URL: http://bbcc.ibr.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=179697 Bild und Text. (Stand 12. Juni 2017). Anm. der Verfasserin.

IV. LOMBARDEI

IV.1 San Benedetto Po (Polesine; Abb. 229, 230)

26. Kruzifix

Standort: Basilika San Benedetto Po, zweite Seitenkapelle links

Maße: lebensgroß

Material: Terrakotta, bemalt

Provenienz: in situ

Datierung: um 1445

Der Körper Christi ist an ein massives Kreuz genagelt, das mit relativ langen Querarmen und mit einem Suppedaneum versehen ist und zeichnet sich durch einen sehr schlanken Körperbau mit fast mageren, feingliedrigen Extremitäten aus. Auf den ersten Blick wirken die Arme und der Oberkörper zu lang, bei genauerer Messung stellt man fest, dass die Proportionen durchaus stimmig sind. Besonders auffallend aber ist die organische, anatomisch detaillierte plastische Modellierung. Allein die Nahaufnahme der Hände zeigt, wie genau jeder Finger, die Fingernägel, Handlinien, Hautfalten und Wölbungen von Muskeln und Sehnen herausgearbeitet sind. Im Zentrum der Handflächen sind die Nägel eingeschlagen, der Daumen, Ringfinger und kleiner Finger sind gekrümmt, welches den Ausdruck von Qual und Pein verstärkt. Die schräg nach oben ausgestreckten Arme sind von Blutgefäßen durchzogen, deutlich treten am Ellbogen die Knochen hervor, hingegen wird jeder athletische Ansatz vermieden, indem nur eine geringe Ausbildung von Muskeln in Erscheinung tritt. Der Übergang von den Armen zur Brust wird durch eine Hautfalte betont, am Oberkörper sind Schlüsselbeine, Rippen und Rippenbogen unter der Haut gut sichtbar, die Brustwarzen sind – in typischer Michele-Manier – als kleine Erhebungen innerhalb einer kreisrunden Gravur gestaltet. Unter der dezenten Wölbung des, vom Betrachter aus gesehen, linken Brustmuskels, verläuft parallel zum Rippenbogen (das heißt von rechts oben nach links unten) die klaffende Seitenwunde. Die Körpermitte ist tailliert, der Nabel ist auszumachen, am extrem schmalen Becken treten die Hüftknochen hervor. Das sehr tiefsitzende Lendentuch ist vorne übereinander geschlungen, an den Hüften sind Faltenwülste zu erkennen, die Draperie ist sparsam und organisch, der

Stoff läuft nach unten anliegend auf den Oberschenkeln aus. Mit anatomischer Genauigkeit sind auch die durchgestreckten Beine ausgebildet, insbesondere die Knie, die Waden und die Schienbeine, ebenso die Füße mit den langen, knöchigen Zehen samt Nägeln und den extrem hervortretenden Knöcheln. Der rechte Fuß Christi ruht auf dem Suppedaneum, darüber liegt der linke, in den in schrägem Winkel ein kräftiger Nagel mit dreieckigem Kopf hineingetrieben ist.

Auf dem Haupt, das leicht nach links gedreht und nach unten geneigt ist, sitzt die Dornenkrone, in zwei Strängen gedreht und in geordnetem Geflecht, mit langen, spitzen Stacheln gespickt. Die Haare in grober strähniger Struktur fallen auf Nacken und Schulter, an den Schläfen geht das Kopfhaar in den Bart über, der in kurzen Wellen Oberlippe und Kinn bedeckt, wo er sich durch einen angedeuteten Spalt teilt. Die Nase ist gerade und spitz, die Wangen sind hohl, die Nasenflügel und Nasolabialfalten zeichnen sich deutlich ab. Der Mund ist ebenso wie die Augen leicht geöffnet, die obere Zahnreihe wird unterhalb der Oberlippe sichtbar. Eine waagrechte Falte an der Nasenwurzel und zwei senkrechte Falten zwischen den Augenbrauen verleihen dem Gesicht sowohl einen Ausdruck von Konzentration als auch den von Schmerz und Pein. Bei einer Ausstellung 2009 in Modena mit dem Titel „*Emozioni in Terracotta*“ wurde auch der Christus der Beweinungsgruppe von Reggio Emilia ausgestellt, dessen Zuschreibung an Michele da Firenze erst kurze Zeit zurücklag.¹ Hier fiel erstmals die starke Ähnlichkeit zum Kruzifix von San Benedetto Po auf, das sich in der zweiten Kapelle auf der linken Seite der Basilika von Polirone befindet. Bis dahin fand diese Skulptur kaum Beachtung, wurde zwar gelegentlich von den Besuchern bewundernd zur Kenntnis genommen und sehr allgemein klassifiziert als „wunderbares Werk“, das im Umfeld Donatellos anzusiedeln wäre, jedenfalls aber im Quattrocento. Als absoluter Kenner und Spezialist rund um Michele da Firenze und sein Werk wurde Aldo Galli, Professor an der Universität Trient, zur weiteren und genaueren Beurteilung hinzugezogen,² der nicht nur die Ähnlichkeit bestätigte, sondern die Zugehörigkeit des Gekreuzigten von Polirone zum Katalog des Künstlers mit überzeugenden Argumenten unterstützte.³

Die Chronologie der Zuschreibungen von Christusdarstellungen an Michele da Firenze aufgrund der stilistisch eindeutigen Merkmale ist folgende: im Juni 2006 ereignete sich die sensationelle Auffindung der Beweinungsgruppe im Ex-Konvent San Geminiano mit der liegenden Statue Christi (Kat. 22). 2007 entdeckte Aldo Galli in der Pfarrkirche

von Governolo den Schmerzensmann in Halbfigur (Kat. 27), in der Folge wurde der Christus der Beweinungsgruppe in der Kirche San Giovanni Evangelista in Reggio Emilia dem Katalog des Michele hinzugefügt (Kat. 24), der 2009 als Exponat der Ausstellung „*Emozioni in Terracotta*“ den Weg zum Kruzifix von Polirone bahnte, das nach einer behutsamen Restaurierung im Rahmen eines Festaktes in der Basilika San Benedetto Po im September 2015 feierlich enthüllt wurde.

Das Kruzifix von Polirone (heute San Benedetto Po) hatte wohl von Anfang an seinen Platz in der Basilika. Erbaut im 11. Jahrhundert anlässlich der Gründung dieser bedeutenden Benediktinerabtei erscheint es naheliegend, dass der Auftrag mit den spätgotischen Baumaßnahmen in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts etwas zu tun hatte. Nach dem Umbau wurde 1439 der Hauptaltar geweiht, in den folgenden Jahren alle weiteren Altäre der Basilika, also auch der der Kapelle des Heiligen Sebastian, in dem sich das Kruzifix befindet. Damit ist ein Zeitraum erreicht, in dem Michele nachweislich in Ferrara, Modena und Umgebung tätig war. Mit einer zeitlichen Distanz von 4-5 Jahren zum letzten dokumentierten Werk Micheles, dem „*Altare delle Statuine*“ (1440/41), wird der Stilwandel nachvollziehbar und eine Datierung um 1445/46 plausibel. Maßgeblich beteiligt an den Umbauarbeiten des Quattrocento war Guido Gonzaga, der zu dieser Zeit „*Commendatario*“⁴ der Abtei war, ein nicht unbedeutendes Detail, das aussagt, dass Michele nicht nur im Machtbereich der Este tätig war, sondern auch in dem der Gonzaga. Die Basilika erfuhr weitere gravierende Veränderungen etwa 100 Jahre später unter Giulio Romano und im 18. Jahrhundert.

Es wird berichtet, dass das Kruzifix um 1925 während einer Prozession herunterfiel und die Christusfigur zerbrach, worauf sie auf einem Karren unverzüglich von San Benedetto Po nach Quingentole in eine Werkstatt transportiert (ca. 11,5 km), wieder zusammengesetzt und übermalt wurde.⁵

Wie üblich ist auch der Christus in mehreren Teilen gebrannt und anschließend mit Eisenstiften und Gips zusammengefügt worden, eine horizontale Fuge befindet sich beispielsweise in Nabelhöhe. Sichtbar sind lediglich Trennlinien an den Unterarmen, alle anderen Fugen sind überdeckt mit Verkittungen, ausgeführt im vergangenen Jahrhundert. Über das massive Holzkreuz kann nicht mit Bestimmtheit ausgesagt werden, ob es sich um das Original handelt, die Bemalung erfolgte aller Wahrscheinlichkeit nach am Anfang des 20. Jahrhunderts, das gleiche gilt für den angebrachten Titulus mit der Beschriftung „INRI“.⁶

Mittels Stratigrafie wurde festgestellt, dass die Reste von Originalfarbe an der Skulptur zu gering sind, um eine Entfernung der jüngsten Malschicht aus dem frühen 20. Jahrhundert zu rechtfertigen. Abgesehen davon ist sie in einer Weise der Originalfarbigkeit nachempfunden, die – bis auf wenige Ausnahmen – weitgehend dem Zeitgeist des Quattrocento entspricht und nicht im Widerspruch zur Skulptur steht, deren Qualität im Übrigen aufgrund des relativen dünnen Farbauftrages gut ablesbar geblieben ist. Die Abweichungen bestehen in erster Linie in der Haarfarbe, die im Original mehr braun als rötlich gewesen ist, im etwas zu hellen Inkarnat und in der zu drastischen Gestaltung der Blutstropfen, die ursprünglich wohl dezenter ausgefallen war. Im Wesentlichen beschränkten sich die Restaurierungsarbeiten also auf die Reinigung der Oberfläche, die Verkittung von Materialdefiziten, die Fixierung der Malschicht, behutsame Retuschen und zu guter Letzt die Sanierung des Mauergrundes, auf dem das Kruzifix angebracht ist.⁷

Insgesamt gehorcht die Skulptur nicht nur den Vorgaben von Realitätstreue und organischer Gestaltung, sondern erweckt auch den Eindruck, ästhetischen Prinzipien zu folgen. Trotz des Wissens um die erlittenen Grausamkeiten und die vorangegangene Qual ist die Eleganz und die Ästhetik des Körpers, denen sich der Betrachter kaum entziehen kann, unübersehbar.

Literatur: Benatti/Galli/Billoni, 2015; Gentilini 2016, S. 68-69, Abb. S. 63, 65.

¹ Piccinini 2009, S. 115. Die Zuschreibung erfolgte durch die Autorin Francesca Piccinini. Anm. der Verfasserin.

² Benatti 2015, S. 1. Benito Benatti ist Direktor der „Amici della Basilika“ Onlus (ONLUS= Abkürzung für: l'organizzazione non lucrativa di utilità sociale, gleichbedeutend mit: gemeinnützige Organisation) und Mitverfasser der Broschüre „Il Crocifisso di Polirone“, in der alle Ergebnisse zusammengefasst wurden, die bislang über den Christus bekannt waren. Darüber hinaus wurde noch nichts über das Werk publiziert, abgesehen von einer Erwähnung und Abbildungen im Ausstellungskatalog, „*Fece di sculture di legname e colori*“, Bellandi (Hg.) 2016, S. 63-65.

³ Galli 2015, S. 5-11.

⁴ Ein Kommendatarabt war meist Laie und Schutzherr, der das Einkommen eines Klosters bezog und mit bestimmten Aufgaben betraut war, nicht aber mit den interdisziplinären Angelegenheiten des Klosters. Anm. der Verfasserin.

⁵ Die Episode wird vom Restaurator Giuseppe Billoni erzählt. Zitiert wird dabei aus einem Gespräch mit dem Maler und Bildhauer Lanfranco Frigeri, dessen Vater in seiner Werkstatt in Quingentole die Reparatur durchführte. Billoni 2015, S. 12.

⁶ Billoni in: *Il Crocifisso del Polirone* 2015, S. 12.

⁷ Ebenda, S. 13-14.

IV.2 Mantua

27. Schmerzensmann - Vir dolorum, Cristo in Pietà (Abb. 231-233)

Standort: Museo Francesco Gonzaga

Maße: 84 cm (78 cm ohne Kreuznimbus) x 30 cm

Material: Terrakotta, Farbreste

Provenienz: Governolo, Parrocchia SS. Erasmo e Agostino

Datierung: 1438-1440

Inventarnummer: 1216

Dargestellt ist Christus als Schmerzensmann, also in jenem Moment der Auferstehung, da er sich aus dem Grab erhebt, geschunden und gezeichnet vom durchgemachten Leiden, als Aufforderung zur „*Compassio*“. Der Körper ist schwächling, noch in sehr (nördlich-) gotischer Manier stark tailliert, die Hände sind vor dem Körper übereinandergelegt, auf seinem linken Handrücken ist das Wundmal zu sehen, Hautfalten werden durch Ritzungen verdeutlicht. Um seine Hüften ist ein Lendentuch geschlungen, der nackte Oberkörper mit der Seitenwunde ist dezent durchmodelliert, der Rippenbogen ist deutlich zu erkennen, ebenso die Schlüsselbeine, der Nabel und die kreisförmig eingeritzten Brustwarzen, die Hüftknochen sind durch die davorliegenden Unterarme verdeckt. Gegenüber dem Heidelberger Sebastian (Kat. 39), zu dem starke Parallelen festzustellen sind, ist die Organik etwas fortgeschrittener. Steif, unorganisch und asymmetrisch hingegen zeigen sich die Arme, die allerdings durch das Schicksal der Skulptur sehr in Mitleidenschaft gezogen wurden.

Der leicht nach links geneigte und gesenkte Kopf verstärkt die Expressivität der Mimik, die einen Ausdruck konzentrierter Ergebenheit zeigt, dargestellt durch die ausgeprägten Züge, namentlich die hervortretenden Backenknochen und die eingefallenen Wangen, den halbgeöffneten Mund und die gebrochenen Augen (Abb. 233). Der Christus ist bärtig, er trägt eine Dornenkrone, die in geordneten, fast schon ornamental wirkenden Windungen verläuft, an der keine Spuren der Dornen mehr erkennbar sind.¹ Das gelockte Haar bedeckt den Kopf und fällt in Wellen auf die Schultern. Der Sockel, der als Abbrüviatur den Sarkophag symbolisiert, trägt eine Inschrift.

Die Seitenansicht zeigt, wie flach die auf der Rückseite ausgehöhlte Skulptur ist, umso erstaunlicher ist die rundplastische Wirkung von vorne (Abb. 232). Im Laufe des 18. Jahrhunderts mehr oder weniger gänzlich überarbeitet, war sie, nachdem sie in der Nacht vom 26. zum 27. April 2004 aus der Pfarrkirche von Governolo gestohlen worden war, in mehrere Teile zerbrochen. Die Wiederbeschaffung war das Verdienst einer Spezialeinheit der Carabinieri², die sie innerhalb eines Monats wieder aufspürte. Das Ergebnis der unmittelbar danach erfolgten, übereilten und nicht sehr fachgerecht durchgeführten Restaurierung ist heute noch zu sehen, besonders an den Armen, wie schon erwähnt wurde. Vor allem der rechte Arm ist auch von unschönen Übermalungen verunstaltet. Zuletzt stand das Kunstwerk in der Sakristei der Pfarrkirche, bevor es nach Mantua ins *Museo Diocesano Francesco Gonzaga* übersiedelte.³ Über die weiter zurückliegende Provenienz ist nichts dokumentiert, kolportiert wird die Auffindung durch einen alten Pfarrer, der sie auf dem Dachboden des Pfarrhauses entdeckt haben soll. Die kaum zu entziffernde Inschrift gibt vielleicht gerade noch den Namen („*Giovanni de'Vandi*“) und die Herkunft („*Revere*“) des Stifters preis. Wenngleich die Skulptur ohne Rahmung eine stärker berührende Wirkung hat, muss man sich den „*Cristo in Pietà*“ sehr wahrscheinlich in einer ähnlichen „Behausung“ vorstellen wie jene eines weiteren Schmerzensmanns, der sich in Privatbesitz in Venedig befindet (Kat. 46).⁴

Die Hinzufügung zum Katalog Michelele verdankt das Werk Aldo Galli, der 2007 die stilistischen Merkmale zweifelsfrei erkannte und dem Künstler zuordnete.⁵

In der Chronologie der Christusdarstellungen ist der Schmerzensmann in jedem Fall vor der Beweinungsgruppe von Modena (Kat. 22), dem Christus von Reggio Emilia (Kat. 24) und jenem von San Benedetto Po (Kat. 26) zu reihen. Argumente dafür sind die Körper- und Gesichtsmodellierungen, die hier noch weniger ausgereift erscheinen. Aufgrund der geografischen Nähe von Governolo, dem ursprünglichen Standort des Schmerzensmanns, zu San Benedetto Po könnte das Kruzifix ein Folgeauftrag desselben gewesen sein. Die Orte liegen zwischen Verona und Modena, auch wenn die Ortsveränderungen des Künstlers nicht detailliert nachvollziehbar sind, ist von der Tatsache auszugehen, dass er mobil und dadurch an vielen Stätten tätig gewesen ist

Literatur: Donato 2006, S.100, Nr. 73; Cavazzini/Galli 2007, S. 20-21, Abb. 42, Anm. 71-74, S. 35.

¹ Möglicherweise wurden die Löcher, in denen die Dornen aus vergänglicherem Material steckten, bei einer „Ausbesserung“ verschlossen. Beim Schmerzensmann in Privatbesitz in Venedig (Kat. 46) sind diese deutlich zu sehen. Anm. der Verfasserin.

² Cavazzini/Galli 2007, S. 21. Der Name der Spezialeinheit lautet: *Nucleo di tutela del patrimonio artistico dei carabinieri*.

Anlässlich einer Ausstellung von Kunstwerken, die von dieser Einheit sichergestellt wurden, die 2006 in Rom im Castel Sant'Angelo stattfand, wurde auch vorliegender Schmerzensmann präsentiert und im Katalog als Werk eines lombardischen Künstlers des 15. Jahrhunderts veröffentlicht. Vgl. Donato (Hg.) 2006, S. 100, Nr. 73.

³ Diese Transferierung war begründet durch das Erdbeben, das im Mai 2012 auch Governolo erschütterte und an der Pfarrkirche große Schäden verursachte, die Restaurier- und Reparaturarbeiten erforderten, die bis ins Frühjahr 2016 andauerten, weshalb man bemüht war, den *Schmerzensmann* in Sicherheit zu bringen. Dies teilte man mir im *Museo Diocesano Francesco Gonzaga* in Mantua mündlich mit. Anm. der Verfasserin.

⁴ Cavazzini/Galli 2007, S. 20-21.

⁵ Ebenda, S. 20-21.

IV.3 Mailand

28. Zwei Fragmente mit Engelsköpfen und Rankenwerk (Abb. 234, 235)

Standort: Museo Sforzesco, Saal XI.30

Maße: 30 cm x 30 cm x 16 cm

Material: Terrakotta

Provenienz: unbekannt

Datierung: nach 1440 (?)

Inventarnummer: 1630

Standort: Museo Sforzesco, Saal XI.31

Maße: 26,5 cm x 29,5 cm x 11 cm

Material: Terrakotta

Provenienz: unbekannt

Datierung: nach 1440 (?)

Inventarnummer: 1630bis

Diese beiden Fragmente, die zusammen in einer Vitrine ausgestellt sind, zeigen jeweils zwei Engelsköpfe, die – einander zugewandt – rechts und links der ranken- und krabbenverzierten Spitzen zweier Muschelkonchen als Büsten angeordnet sind. Das Dekorationsschema sowie die Gesichtstypen und die Haarstruktur der Engel lassen über die Urheberschaft Michele da Firenzes keine Zweifel aufkommen. Im Katalog von 2010 werden die Stücke einem „*Plasticatore Lombardo (maestro degli angeli cantori?)*“ zugeschrieben,¹ obwohl ein Vergleich mit Details des „*Altare delle Statuine*“ zeigt, dass diese Elemente in nahezu identischer Form hier mehrfach verwendet wurden. Die Stücke, die sich im Mailänder Museum befinden, könnten sowohl Bestandteile des „*Polittico*“ von Belfiore (Kat. 52) gewesen sein, als auch einem der Altäre von Adria angehört haben, wo dasselbe Motiv wiederholt wurde, wie an vier erhaltenen Fragmenten zu erkennen ist (vgl. Kat 16, Abb. 236). Letztlich kann die Existenz weiterer Altäre, für die es keinerlei Zeugnisse gibt, ebenso wenig ausgeschlossen werden, wie eine Zerstreung der Relikte an Orte, die vom ursprünglichen Standort weit entfernt sind. Hypothesen, die beide auch auf den Heiligen Hieronymus von Varese (Kat. 30, Abb. 238) anwendbar sind, der sich in einem Museum befindet, das noch weiter nördlich liegt.

Wie die Fragmente ins Museo Sforzesco gelangt sind, ist ebenso wenig dokumentiert wie eine Tätigkeit Michele's in der nördlichen Lombardei, wenngleich stilistische Einflüsse offenkundig sind.

Literatur: Baroni 1943, S. 64-65; Precerutti Garberi 1974, S. 55, Nr. 34, 60; Samadelli 1996, S. 232; Ericani 1996, S. 416; Fiorio/Vergani 2010, S. 217; Noe 2013, S. 85, Anm. 60, S. 92.

¹ Fiorio/Vergani 2010, S. 217.

29. Tondo mit Grablegung (Abb. 237)

Standort: Museo Sforzesco, Saal XI.26

Maße: Durchmesser 56 cm x 10 cm

Material: Terrakotta

Provenienz: unbekannt

Datierung: vor 1420 (?)

Inventarnummer: 1653

Der Tondo ist an der Basis abgeflacht, wodurch eine kleine Bühne entsteht, auf der sich das Geschehen abspielt. Das Zentrum der Darstellung bildet die Muttergottes, die sich über ihren toten Sohn beugt, die rechte Schulter Mariens ist dem Betrachter zugewandt, der Arm abgewinkelt, die Hand ist auf den Mund gepresst. Mit der linken Hand umfasst sie den rechten Arm Jesu, dessen Oberkörper von einer Engelschar gehalten und etwas aus dem Bild gedreht wird, wie um ihn dem Betrachter zu präsentieren, während die untere Körperhälfte im offenen Sarg versinkt. Dieser ist waagrecht ins Bild gesetzt und perspektivisch so dargestellt, dass ein Innenraum zu erkennen ist. Fünf Engel drängen sich hinter dem Haupt Christi, einer kniet zu seiner Linken im Vordergrund und hält seine Hand. Auf der linken Seite ist ein Engel stehend wiedergegeben, der die Arme vor der Brust kreuzt und aus dem Bild blickt. Ein zweiter, dessen Kopf fehlt, schwebt hinter beziehungsweise über ihm, seine Hand kommt auf der Schulter des vorderen zu liegen, ein weiterer hinter ihm blickt über seine Schulter in den offenen Sarkophag. Schließlich ist auf dieser Seite zur Mitte hin und hinter der Madonna ein vierter Engel wiedergegeben, dessen Flügel, ebenso wie die des rechts daneben, fast senkrecht nach oben gestreckt sind.

Die Engelsfiguren mit den hoch aufgestellten, großen Flügeln sind Reminiszenzen an Ghibertis 1407 angefertigte Reliquiar des Hl. Jakobus (Abb. 45), weshalb Aldo Galli den Tondo gemeinsam mit einigen Andachtsaltären zum Frühwerk Micheles zählt.¹ Er enthält meines Erachtens einige bemerkenswerte Details. Die Komposition an sich ist ebenso ungewöhnlich, wie die ikonografischen Details, von der asymmetrischen, verworrenen Anordnung der Engel, den sehr individuellen Bewegungsmodi, der Drehungen und der Art, wie Christus von den Engeln gleichsam dem Betrachter zugewendet wird. Es besteht große Unruhe in der Darstellung, die Elemente sind sehr artifiziell und variantenreich ins Bild gesetzt und vereinen die Genres der *Mater*

dolorosa und der *Grablegung*. Ebenso ungewöhnlich ist das Format – es ist kein weiteres als Tondo ausgeführtes Relief von Michele erhalten.

Literatur: Venturi, 1908, S. 116, Abb. 62; Steingräber 1957, S. 167; Galli 1992, S. 18, Anm. 28, S. 29; Fiorio/Vergani 2010, S. 217.

¹ Galli 1992, S. 18.

IV.4 Varese

30. Heiliger Hieronymus (Abb. 238)

Standort: Museo di Villa Pogliaghi

Maße: 67 cm x 35 cm

Material: Terrakotta

Provenienz: Teil eines verlorenen Altares (?)

Datierung: um 1440

Inventarnummer: k. A.

Der Heilige in Dreiviertel-Ansicht sitzt, etwas nach vorne gebeugt, in einer Nische, beengt durch ein vor ihm angebrachtes Lesepult, das ihn zwingt, sich aus der Nische herauszudrehen. In Bezug auf die Nische wird jede Einhaltung von Symmetrie vollkommen ignoriert. Sein linkes, angewinkeltes Bein ist dem Betrachter zugewandt, das Knie tritt plastisch deutlich hervor, der nackte Fuß ragt unter der Draperie des Gewandes hervor. Diese ist in auffallend regelmäßige, reiche und geradezu ornamental angeordnete Schwünge gelegt und quillt überbordend aus der Nische auf den Boden, der hier als kleine Bühne vorragt und sich nach hinten räumlich fortsetzt. Ein Draperie-Knäuel ist auch auf der Sitzfläche hinter der Figur zu sehen. Sehr kunstvoll gelockt sind Kopf- und Barthaar, der Gesichtsausdruck ist ernst und konzentriert, der Mund leicht geöffnet. Der Blick ist auf das vor ihm liegende, geöffnete Buch gerichtet, welches er mit beiden Händen hält. Zu seinen Füßen vor dem Pult sitzt, ein wenig unbeholfen dargestellt, ein kleiner Löwe, dessen linke Pfote in Richtung Hieronymus erhoben ist, darauf wartend, dass dieser ihm einen Stachel herauszieht – gemäß der klassischen Ikonografie des Heiligen.¹ Auf dem Pult, halbverdeckt durch das Buch, liegt ein Kardinalshut mit langen, herunterhängenden Kordeln.

Besonders aufwändig gestaltet ist auch die umgebende Architektur mit einer äußeren Umrahmung, die von seitlichen Pilastern, einem Architrav und fantasievoll dekoriertes Bekrönung gebildet wird und einem Innenraum mit reicher Gliederung. Diese besteht aus Pilastern und Halbsäulen mit Kanneluren, Basen und Kapitellen, angeordnet in drei Etagen, sowie aus horizontal verlaufenden Zierfriesen. Durch den konkav gewölbten oberen Abschluss des Architekturgebildes, wird in einer für Michele da Firenze

ungewöhnlichen Art perspektivische Raumtiefe erzeugt. In dem auf diese Weise entstandenen freien Raum zwischen Innenarchitektur und dem Architrav der äußeren Rahmung befindet sich eine Engelsbüste mit ausgebreiteten Flügeln und Armen. Über beziehungsweise hinter dem Kopf des Kirchenvaters befindet sich eine kleine Konche mit Blattmotiv, der begrenzende Bogen ist seinerseits noch mit Pflanzenranken verziert. Das Gebilde auf seinem Kopf scheint ein Fragment des Nimbus' zu sein.

Gut vergleichbar ist der Heilige mit den Evangelisten des „*Altare delle Statuine*“ in Modena, wenngleich diese ihre Nischen nicht so ausfüllen und keine Raumillusion vorherrscht. Es ist unwahrscheinlich, dass dieses Fragment einem der verlorenen Altäre angehört, da die Terrakotta in sich abgeschlossen wirkt, es sei denn, sie wurde für eine Wandnische entsprechend adaptiert.

Eine äußerst kuriose Geschichte der Entdeckung war der Zuführung dieses Werks zum Katalog des Michele vorangegangen. Eine Abbildung davon zierte den Umschlag des Telefonbuchs von Varese (Ausgabe 1999/2000): die Assoziation bestand wohl im Akt des Blätterns in einem Buch, als ob der Heilige nach einer Telefonnummer suchen würde. Auf diese Weise erregte er die Aufmerksamkeit eines Kunsthistorikers.² In der Bildunterschrift wurde der Heilige als „San Marco“ bezeichnet und seine Herkunft angegeben mit „[...] *dal loggiato del Lazzaretto di Milano*“. Tatsächlich befindet sich die Tafel in der „*Casa Museo Lodovico Pogliaghi in Santa Maria del Monte di Varese*“. Sie ist Teil der bunten Sammlung des Bildhauers Lodovico Pogliaghi (1857-1950), die in einem von ihm selbst gestalteten, bizarren Gebäude untergebracht ist.³

Literatur: Cavazzini/Galli 2007, S. 22, Anm. 83-85, S. 36; Bosio 2016, S. 343-344.

¹ Lanzi 2003, S.114.

² Cavazzini/Galli 2007, S. 36, Anm. 83. Es handelte sich dabei um Vito Zani, Kunsthistoriker und Kunstbuchautor, der diese Beobachtung an Prof. Aldo Galli weitergab.

³ Cavazzini/Galli 2007, S. 22.

V. LATIUM

V.1 Rom

31. Andachtsaltar, Madonna mit Kind (Abb. 239)

Standort: Palazzo Venezia, Depot

Maße: 105 cm x 66 cm

Material: Terrakotta, bemalt, Farbreste

Provenienz: Chiesa di Sant'Orsola, ab 1885 Direzione delle Regie Gallerie,
1921 Abtretung an das Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, Rom

Datierung: 1405-1410

Inventarnummer: 3979

Zunächst fällt auf, dass diese Tafel ein von den anderen dieses Genres abweichendes Höhen-Breiten-Verhältnis aufweist, sie ist um rund 30 cm niedriger als die vergleichbaren, welches möglicherweise auf den für sie vorgesehenen Standort zurückzuführen ist. Die Madonna ist in Halbfigur wiedergegeben, das Kind – hier eher kleinkindhaft und zart – sitzt auf ihrem linken Arm, der rechte fällt locker nach unten, wo die Hand wie beiläufig eine Falte des Mantels ergreift. Sie füllt die Breite der Bildtafel zur Gänze aus, insbesondere durch die reichhaltige Draperie ihres Gewandes, die hier förmlich aus dem Bild drängt. Der Rahmen kommt einem Triumphbogen gleich, seitlich bilden gebündelte Säulen, ähnlich wie bei der Madonnentafel des Metropolitan Museums of Art in New York (Kat. 43), den Abschluss und tragen zwei mit Krabben dekorierte Fialen mit Pinienzapfen als Spitze, sowie die mit reichem Rankenschmuck beladene Arkade. Die Mitte wird betont durch eine Engelsbüste und einen weiteren hochragenden Pinienzapfen. Der unmittelbare Hintergrund für die Madonna und das Kind ist ein Ehrentuch, an den Seiten verknotet und in der Mitte hochgezogen. In den auf diese Weise entstandenen, mandelförmigen Feldern zwischen Tuch und Bogen befinden sich zwei Engel in Halbfigur, mit ausgebreiteten Flügeln und überkreuzten Armen vor der Brust.

Die Provenienz dieses Tabernakels scheint lückenlos rekonstruierbar zu sein. Angefertigt für die Kirche Sant'Orsola, wo es in den Quellen noch bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts erwähnt wird, erfolgte 1885 die Übergabe an die „*Direzione delle*

Regie cittadine“, nachdem der gesamte Kirchen- und Klosterkomplex der „*Manifattura Tabacchi*“ überlassen wurde. Im Oktober 1919 wurde von der Direktion des Museo Nazionale di Firenze die Abtretung des Werks an das Museo di Palazzo di Venezia in Rom vorgeschlagen, bereits im Juli 1920 kam es in Rom an und landete im Juni 1921 im Depot der Institution.¹

Die Trennfuge entlang des Bogens und an den Kapitellen spricht für den üblichen Brennvorgang in zwei Teilen. Auf einem alten Foto ist das Tabernakel ohne die beiden Wimperge und ohne die mittlere Spitze zu sehen, ebenso fehlen der Kopf Jesu und die Arme beider Engel.² Wann die Teile wieder angefügt wurden, ist unbekannt, es scheint sich aber um die Originalfragmente zu handeln. Die Farbfassung ist größtenteils nicht mehr vorhanden. Parallelen zu anderen Tafeln sind evident, insbesondere zu der aus Berlin (Kat. 51), für die Aldo Galli eine Datierung zwischen 1404 und 1407 vorgeschlagen hat, und der aus der oben genannten in New York (Kat. 43).³ Eine Entstehung im Anschluss an erstere und *vor* letzterer erscheint schlüssig (vgl. Kapitel IV.6.c).

Literatur: Gentilini 1990, S. 32; Galli 1992, S. 18; Giometti 2011, S. 31-32.

¹ Giometti 2011, S. 32.

Tabak ist Staatsmonopol in Italien. Die „*Manifattura Tabacchi*“ wurde in den Gebäuden des ehemaligen Konvents Sant’Orsola und in der ehemalige Kirche San Pancrazio untergebracht, später mehrfach um- und ausgebaut. Anm. der Verfasserin.

² Soprintendenza Firenze (neg. 13576).

³ Giometti 2011, S. 31-32.

VI. WERKE IN MUSEEN AUSSERHALB VON ITALIEN

VI.1 Berlin

32. Andachtsaltar, thronende Madonna mit Kind, flankiert von zwei Engeln (Abb. 240)

Standort: Bode Museum, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz

Maße: 114 cm x 68 cm x 18 cm, 100,2 kg mit Eisenrahmen

Material: Terrakotta, Reste von Farbe und Kreidegrund

Provenienz: erworben 1958 im Antiquitätenhandel Julius Böhler München, 1928 im Katalog Musee Van Stolk

Datierung: 1410-1415 (?)

Inventarnummer: 1/58

Die Madonnenandachtstafel scheint 1928 im Katalog des Musee Van Stolk auf unter den Objekten, die am 8. und 9. Mai 1928 in Amsterdam ebenda im Grande Salle de Ventes de Frederik Muller zum Verkauf angeboten wurden.¹ 1957 macht Erich Steingraber in einem kurzen Artikel auf die Tafel aufmerksam und fasst die kunsthistorischen Querverbindungen zusammen.² Anlass dafür war das Auftauchen derselben im Münchener Kunsthandel, genauer bei Julius Böhler. 1958 ist sie bereits im Besitz des Berliner Museums. Besonders betont wird der Werkstatt-Aspekt, die Hand des Meisters ist für Steingraber schwer auszumachen. Seine Auswahl von Werken, die ihm persönlich zuzuschreiben sind, ist nicht überzeugend begründet.³

Die dem äußeren Rahmen nach rechteckige Tafel in typischer Michele-Werkstatt-Manier, mit Fialen, Ranken, Krabben und reichem Pflanzendekor, öffnet sich unter einem auf zwei gedrehten Säulen sitzenden, verzierten Spitzbogen in einen tiefer gelegten Raum, eine Art Tabernakel, der die „Behausung“ und Bühne für die thronende Madonna mit dem auf ihrem linken Oberschenkel sitzenden Kind darstellt. Den unmittelbaren Hintergrund der beiden bildet ein falten- und schlaufenreiches Ehrentuch, das von zwei schwebenden Engeln sehr dekorativ ausgebreitet wird. Flankiert werden sie von zwei weiteren, wesentlich kleineren, stehenden Engeln mit hochgeklappten Flügeln – eine Reminiszenz an Ghiberti und sein Jakobus Reliquiar, die

eine Datierung *nach* diesem nahelegen. Dazwischen vervollständigen zwei Cherubim, deren Flügel sich nach oben und unten ausbreiten, den „Engelsrahmen“ um Mutter und Kind. Diese Art der Präsentation, die sich auf unterschiedlichen Realitätsebenen abspielt, ist in dieser Deutlichkeit einzigartig unter den erhaltenen Werken Micheles. Übertreten werden diese Ebenen einmal durch das Kleid der Maria, dessen Falten sich über den Rand des äußeren Rahmens hinaus ausbreiten, die beiden stehenden Engel, die als Verbindung vom äußeren Rahmen zum Innenraum fungieren und durch das dekorative Blatt-Ranken-Gebilde, das als Bekrönung des Spitzbogens den rechteckigen Rahmen überragt. Eine weitere Besonderheit ist das auffällig große Kind, eine Eigenheit, die bei Michele immer wieder vorkommt, die hier nicht ohne Grund noch ins Extreme gesteigert ist. Trotz der kindlichen Formen und Proportionen gibt es mehrere Hinweise der Vorausahnung auf die Passion, darauf deuten die gekreuzten Füße und der sorgenvolle, schräg nach unten auf das Kind gerichtete Blick der Mutter. Auch die Gesten sind nicht eindeutig als spielerisch und zärtlich zu interpretieren. Der rechte Arm Jesu ist nach oben gestreckt, die Hand fasst nach dem Kinn Marias in einer tröstenden Art und Weise, so als wollte er ihren Kopf mehr stützen als liebkosen. Die rechte Hand Marias berührt in ausgesuchter Haltung, nämlich mit zwei ausgestreckten Fingern die Halsfalte des Kindes als würde sie es kitzeln wollen, ihr linker Arm umfasst es, sein Gesichtsausdruck ist weder belustigt noch fröhlich, alles spricht gegen einen unbeschwerten Austausch von Zärtlichkeit zwischen Mutter und Kind – vieles erinnert eher an eine Pieta. Auch die beiden flankierenden Engel mit den überkreuzten Armen vor der Brust blicken mit sorgenvoller und trauernder Miene zum Kind.

Der ursprüngliche Bestimmungsort ist nicht bekannt, nichts weist darauf hin, dass die Tafel Teil eines größeren Ensembles gewesen wäre. Sie könnte ihren Platz sowohl in einem Sakralraum gehabt haben, als auch in privatem Zusammenhang, etwa in der Funktion eines häuslichen Andachtsaltares. Die speziell auf die Passion Bezug nehmende Thematik, die eine Erklärung für die aufwändige räumliche Anordnung sein könnte, hat mit Sicherheit etwas mit dem Originalaufstellungsort zu tun.

Literatur: Steingräber 1957, S. 166-167; Gentilini 1990, S. 33; Galli 1992, S. 18, 20.

¹ Muller (Hg.) Nr. 150, S. 24.

² Steingräber 1957, S. 166-167.

³ Ebenda, S. 167.

33. Heiliger Bischof (Abb. 241)

Standort: Bode Museum, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Depot

Maße: 43,5 cm x 22,5 cm

Material: Terrakotta, Reste von Kreidegrundierung und Farbe

Provenienz: 1887 in Arezzo erworben, 1888 dem Bode Museum gestiftet

Datierung: 1420-1425

Inventarnummer: 46

In gewohnter Rahmung – kannelierte Pilaster mit Blattrankenkapitellen – steht dieser Heilige im Bischofsgewand in einer apsidialen Nische von beachtlicher Tiefe mit Muschelkonche. Er ist bärtig, der Kopf ist leicht nach unten gesenkt, er liest in dem Buch, das er in den Händen hält. Außergewöhnlich ist seine Haltung, indem er in Dreiviertelansicht zur rechten Seite gedreht dargestellt ist. In der Art eines „*rilievo schiacciato*“ versinkt er mit seiner linken Körperseite im Bildgrund und ist nicht frontal in die Nische eingestellt wie in anderen Beispielen, etwa dem Altar aus Raccano (Kat. 14). Ein wenig erinnern die Evangelisten, sitzend und im Halbprofil im mittleren Register des „*Altare delle Statuine*“ noch an diese Modellierweise. Aldo Galli misst dieser kleinen Skulptur große Bedeutung bei, indem er in dieser sehr individuellen Gestaltungsart den Einfluss Donatellos konstatiert.¹ Die Gestalt verleitet in ihrer Haltung geradezu mit einem Gegenüber, einem Pendant, in Dialog zu treten. Damit erhebt sich die Frage des Zusammenhangs, in dem diese Skulptur gestanden haben könnte. Vielleicht war sie Bestandteil eines Altares, oder auch als Schutzheiliger, zusammen mit einem Weiteren an einer Fassade angebracht, eventuell an beiden Seiten eines Portals. Das Fehlen jeglicher Attribute verhindert eine genauere Identifizierung des Heiligen, der dem Museum 1888 von Dr. Toeche-Mittler gestiftet wurde, nachdem er das Stück im Jahr davor in Arezzo erworben hatte.

Schottmüller hält das Fragment für einen Bestandteil einer Predella, in ihrer Zuschreibung unterscheidet sie 1933 nach wie vor zwischen dem „Meister des Altares von Modena“ und dem „[...] primitiveren [...] Meister der Pellegrinikapelle“² ohne Berücksichtigung der 1932 publizierten neuesten Forschungsergebnisse Giuseppe Fioccos.³

Der innovative Ansatz der Tafel deutet auf die unmittelbar vorher erfolgten Eindrücke der florentinischen Kunstszene, während die Tatsache, dass die Tafel in Arezzo erworben wurde, eine Entstehung Anfang der 1420er Jahre ebenda vermuten lässt.

Literatur: Schottmüller 1913, S. 8-9, Abb 14; Fiocco 1925-26, S. 78; Schottmüller 1933, S. 24; Gentilini 1990, S. 36; Galli 1992, S. 23; Galli 2007, S. 207-209, Anm. 32.

¹ Galli 2008, S. 108-109.

² Schottmüller 1933, S. 24.

³ Fiocco 1932, S. 542-563.

34. Madonna auf dem Löwenstuhl, Fragment (Abb. 242, 243)

Standort: Bode Museum, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Depot

Maße: 75 cm hoch

Material: Terrakotta, geringe Farbreste

Provenienz: 1880 in Venedig erworben

Datierung: 1430er Jahre (?)

Inventarnummer: 127

Die Skulptur wurde 1945 nach Kriegsende bei einem Brand im Flakbunker Friedrichshain, dessen Ursache bis heute ungeklärt ist, fast völlig zerstört.¹ Glücklicherweise gehört sie zu den von Frida Schottmüller dokumentierten Kunstwerken, sodass man noch eine Vorstellung davon haben kann, wie sie in unversehrtem Zustand ausgesehen hat (Abb. 243).²

Maria sitzt, ganz leicht nach vorne gebeugt auf einem Stuhl ohne Lehne und ohne Armstützen, rechts und links der Sitzfläche sind Löwenköpfe zu sehen, ein beliebtes Dekorelement bei Faldistorien. Ihr Kleid ist unter der Brust zusammengebunden, sie trägt keine Krone, der Schleier geht nahtlos in den Mantel über, die Draperie ist faltenreich, zwischen den Knien hängt sie in dekorativ parallel verlaufenden Schlaufen durch, auf dem Boden ist sie in zahlreichen Schlingen ausgebreitet. Der Schleier ist auf dem Kopf kunstvoll drapiert, das Haar gewellt, auf der Stirn ist ein schmales Band zu sehen. Die Gesichtszüge sind anmutig modelliert, die vollen Lippen gehören zu den Merkmalen der Madonnen Michele da Firenzes. Das Kind sitzt auf ihrem linken Oberschenkel, sein linkes Bein ist nach hinten angewinkelt, das rechte, auf dem rechten Oberschenkel der Mutter ruhend, aufgestellt. Es ist nackt, ausgesprochen wohlgenährt und pausbäckig, der Blick ist gerade nach vorne gerichtet, in seiner leicht erhobenen rechten Hand hält es einen runden Gegenstand, den es dem Betrachter gleichsam präsentiert. Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich um einen Granatapfel, der gleichermaßen als Symbol für die Passion als auch die Auferstehung gilt und ein häufig eingesetztes Attribut ist.³ Um den Hals liegt eine Perlenkette mit einem Medaillon als Anhänger, der auf den linken Oberarm herabhängt. Es wird von der Mutter an seinem rechten Unterschenkel und unter der linken Achsel festgehalten.

Schottmüller bezeichnet das Kind berechtigterweise als „herkulisch“⁴, die Löwenköpfe betreffend stellt sie einen Zusammenhang mit Venedig her. An der Basis, an der im

Übrigen schon zum Zeitpunkt der Dokumentation Ergänzungen vorhanden waren, hat sich eine eingravierte, mit Sicherheit nicht authentische Inschrift befunden: „*Opus Jacobi Sansovini*“. Die Zuschreibung an Michele da Firenze steht außer Zweifel, wengleich Schottmüller hier noch zwischen dem „Meister der Pellegrinikapelle“ und dem „fortgeschrittenen Meister des Altars von Modena“ unterscheidet, das Werk Letzterem zuschreibend.⁵

Vom Typus her kann eine gewisse Ähnlichkeit zu Donatellos Madonna im Santo (nach 1446, Abb. 244)⁶ nicht abgestritten werden, ob eine wie auch immer geartete Verbindung bestanden hat, ist allein aus zeitlichen Gründen fraglich. In den späten 1440er Jahren von Donatello geschaffen, könnte die Querverbindung auch einen Hinweis auf eine späte Tätigkeit Micheles darstellen, dessen Name bis in die 1450er Jahre in Dokumenten aufscheint. Ein Aufenthalt in Venedig ist allerdings bislang nur aufgrund eines Dokuments aus dem Jahr 1436, das im Zusammenhang mit seinem Aufenthalt in Verona steht, zu vermuten, in dem er als „[...] *pittore di Venezia* [...]“⁷ bezeichnet wird.

In der älteren Forschung herrscht Uneinigkeit in der Zuschreibung, da die Klärung der Identität des Künstlers noch ausstand. Daher wird das Werk von Bode und Fabriczy dem Meister der Pellegrinikapelle gegeben, Venturi schreibt sie dem gleichen „[...] *seguace emiliano di Jacopo della Quercia* [...]“ zu, dem er das Roselli-Grabmal in Arezzo (Kat. 6) und den „*Altare delle statue*“ (Kat. 21) zuschreibt. Durch die Beschriftung und die Herkunft verleitet, reiht Schottmüller die „Madonna auf dem Löwenstuhl“ in die venezianischen Werke des Quattrocento ein.⁸

Literatur: Bode 1885, S. 172; 1887 S. 61; Fabriczy 1909, S. 19; Venturi 1908, S. 122; Schottmüller 1913, S. 9; Schottmüller 1933, S. 113, Abb. S. 114.

¹ URL: <http://www.smb.museum/ausstellungen/detail/das-verschwundene-museum.html> (Stand Oktober 2016).

² Schottmüller 1913, S. 9.

³ Keks 1983, S. 62.

⁴ Schottmüller 1913, S. 9.

⁵ Schottmüller 1933, S. 113.

⁶ Wirtz 1998, S. 82-83.

⁷ Berardi 2000, S. 47.

⁸ Schottmüller 1933, S. 113.

VI.2 London

35. Andachtsaltar, thronende Madonna mit Kind, Johannes dem Täufer und einem Heiligen (Abb. 245)

Standort: Victoria and Albert Museum

Maße: 173 cm x 78,5 cm x 24 cm, 187 kg

Material: Terrakotta, keine Farbreste

Provenienz: 1861 aus der Gigli-Campana Collection angekauft,
frühere Herkunft unbekannt

Datierung: 1440er Jahre

Inventarnummer: 7572-1861

Außer der beachtlichen Dimension erscheint hier die Variante der thronenden Madonna flankiert von zwei Heiligen, wesentlich kleiner im Sinne einer hierarchisch begründeten Bedeutungsperspektive. Die Beiden stehen vor je einem kannelierten Pilaster mit Kompositkapitell, sie bilden den seitlichen Rahmen, darüber ist ein Bogen gespannt, in der flachen Muschelkonche darunter sind der Kopf eines Cherubs und seine ausgebreiteten Flügel zu sehen, die die gesamte Breite der Konche einnehmen. Darüber, im Zentrum des üppigen Blattdekors ist in einem Medaillon Christus als Schmerzensmann, gehalten von einem Engel, dargestellt. Hinter der Madonna eine Wiederholung des Vorhangs, der im vorliegenden Fall fast auch als Schleier gesehen werden könnte, so wie er sich hinter ihrem gekrönten Haupt zu beiden Seiten ausbreitet. Sie trägt, ganz traditionell, ein unter der Brust gegürtetes Kleid und einen Mantel, die Knie sind leicht geöffnet, dazwischen hängen die Falten in geschwungenen Linien, wie die Gewänder aller drei Figuren in einem kunstvoll und dekorativ angeordneten Geflecht insgesamt das untere Drittel des Bildnisses beherrschen. In Kniehöhe sind rechts und links zwei Löwenköpfe zu erkennen, zu weit unten für Armlehnen, eher Verzierungen des niedrigen Sitzmöbels, vielleicht eine Art Falditorium ohne Lehne, auf dem die Madonna thront.

Das Kind sitzt auf dem linken Oberschenkel der Jungfrau, sie umfasst es mit beiden sehr lang und schlank geformten Händen, die auf den Beinen des Knaben ruhen, dessen Füße sich auf dem rechten Knie der Mutter abstützen. Er ist relativ groß geraten,

insbesondere der Oberkörper ist etwas zu lang, die Formen sind jedoch kindlich, wie auch die Geste des Saugens an den eigenen Fingern. Bekleidet ist er mit einem Umhang, um die Hüften und Beine ist ein Tuch geschlungen. Während das Kind den Eindruck unschuldiger Ahnungslosigkeit erweckt, sind die beiden Heiligen mit Buch und Schriftrolle, der Schmerzensmann im Giebel Hinweise auf das kommende Leiden. Ebenso der am Kopf des Kindes vorbeigehende, nach unten gerichtete kummervolle Blick Marias.

Johannes der Täufer ist an seiner Fellbekleidung und der Schriftrolle zweifelsfrei identifizierbar, er entspricht dem bei Michele mehrfach wiederholten Typus, zum Beispiel in der Cappella Pellegrini (Kat. 11), dem „*Altare delle Statuine*“ (Kat. 21) und dem Altar aus Raccano (Kat. 14). Der Heilige auf der rechten Seite ist mit Buch und Stab ausgestattet und kann wohl mit ziemlicher Sicherheit für den Apostel Jakobus d. Ä. gehalten werden.

Pope-Hennessy beschreibt eine Fuge, die vom Pilaster oberhalb des Kopfes von Johannes ausgehend über die Schulter Marias zum Kapitell auf der rechten Seite verläuft. Bei einer Tafel dieser Größenordnung musste die Teilung für den Brennvorgang mittig erfolgen und geschickt verborgen werden. Er berichtet auch von Ausbesserungen im oberen Teil der Kleidung der Madonna, sowie dass der Kopf des Jakobus abgebrochen war und wieder aufgesetzt wurde. Farbreste sind nicht vorhanden.¹

Im Laufe seiner Geschichte hat das Werk die verschiedensten Zuschreibungen erfahren. Von Migliarini Andrea Orcagna zugeordnet, überdies als Marmortafel beschrieben,² hielt Robinson es für eine Schöpfung Jacopo della Quercias und meint in Anspielung auf den schlechten Erhaltungszustand, dass das Relief lange Zeit der Witterung ausgesetzt war, entweder in der Funktion eines Tympanons über einem Eingang oder eingelassen in die Außenmauer eines sakralen Gebäudes. Er merkt auch an, dass sich ein ähnliches im Besitz eines in Florenz lebenden Engländers befindet, welches von der Wand eines Florentiner Klosters stammt.³ Auf einer alten, von Migliarini veröffentlichten Fotografie sind noch Reste der Farbfassung zu erahnen.⁴

Von Bode und Fabriczy wurde die Tafel dem „Meister der Pellegrini Kapelle“ zugeschrieben,⁵ was von Venturi angezweifelt wurde.⁶ Maclagan/Longhurst hielten sie für ein Werk des „Meisters des Altars von Modena“⁷ und Balogh gab sie dem „Meister des Roselli Grabmals“⁸. Diese verwirrenden, aufgespaltenen Zuschreibungen sind, wie

zu Kat. 34 bereits ausgeführt wurde, größtenteils auf die ungeklärte Dokumentenlage und die zu diesem Zeitpunkt noch ausstehende Identifizierung des Künstlers zurückzuführen. Pope Hennessy korrigiert abschließend noch die Aussage von Maclagan und Longhurst,⁹ das Relief hätte einen durch und durch norditalienischen Charakter, er sieht vielmehr eine Mischung von toskanischen und norditalienischen Elementen und neigt dazu, es in die Nähe des Altars von Modena zu datieren (1442).¹⁰ Dem ist nichts entgegenzusetzen, insbesondere, da die näheren Umstände der Provenienz ungeklärt sind.

Literatur: Robinson 1862, S. 6; Eyre/Spottiswoode 1868, S. 19; Bode 1887, S. 60; Venturi 1908, S.106; Fabriczy 1909, S. 14; Balogh, 1940, S. 50, 90, Abb. 27; Pope-Hennessy 1964, S. 65-66; no. 56; Fiocco 1932, S. 562; Maclagan/Longhurst 1932, S. 17; Righi 1979-80, S. 70; Gentilini 1990, S 32; Galli 2016, S. 29.

¹ Pope Hennessy 1964, S. 65-66.

² Migliarini 1839, S. 23, Tavola XXVII.

³ John Charles Robinson 1862, S. 6.

⁴ Migliarini 1839, S. 23, Tav. XXVII.

⁵ Bode 1887, S. 60, Fabriczy 1909, S. 40.

⁶ Venturi 1908, S. 106.

⁷ Maclagan und Longhurst 1932, S. 17.

⁸ Balogh 1940, S. 50.

⁹ Maclagan und Longhurst 1932, S. 17.

¹⁰ Pope-Hennessy 1964, S. 66.

36. Andachtsaltar, Madonna mit Kind und sechs Engeln (Abb. 246)

Standort: Victoria and Albert Museum, Depot

Maße: 171,5 cm x 96,5 cm

Material: Terrakotta, Reste von Kreidegrund

Provenienz: erworben 1866 (Mr. T. A. Trollope)

Datierung: 1410-1415

Inventarnummer: 73: 5-1866

Das Tabernakel ähnelt im architektonischen Aufbau der Berliner Tafel (Kat. 32), das Format ist auch hier ein Rechteck, in dem sich eine apsidiale Nische in die Tiefe öffnet, der obere Abschluss ist ein diskret angedeuteter Spitzbogen, über dem sich in der Fläche ein ausgeprägter zweiter erhebt, dessen Spitze über die Tafel hinausragt. Die seitliche Begrenzung bilden zwei Säulenbündel mit zarten profilierten Basen und filigran dekorierten Kapitellen, auf denen zwei Figurenpaare stehen. Es sind nackte Knaben, von denen die vorderen in entspannter Haltung – mit überkreuzten Beinen, eine Hand in die Hüfte gestützt – eine quer über die mit Kanneluren versehene Kalotte verlaufende Pflanzengirlande festhalten. Im rankengeschmückten Giebelfeld zwischen den beiden Bögen ragt in der Mitte der Kopf eines Putto in den Raum. Die Madonna steht im Zentrum der Nische, sie hält das Kind auf ihrem linken Arm, welches sich mit einer leichten Drehung des Oberkörpers zum Betrachter wendet, während es sich mit seinem rechten Arm an die Brust der Mutter lehnt. Um seine Lenden ist ein Tuch geschlungen, ein Umhang bedeckt seinen linken Arm, die herausragende Hand hält einen Blumenstrauß, drei Blümchen sind zu erkennen. Flankiert werden die beiden von zwei Engeln, deren Flügel senkrecht nach oben weisen, auch hier kann das Vorbild dafür in Ghibertis *Jacobus-Reliquiar* (um 1407) gesehen werden und als Datierungsrichtlinie dienen (vgl. Kapitel IV.6.c).¹ Der rechte blickt, wie Maria und der Jesusknabe auch, aus dem Bild zum Betrachter, beide haben die Arme vor der Brust gekreuzt. Zwei weitere, wesentlich kleinere befinden sich unterhalb der Girlande in der Kalotte, wo sie mit ausgebreiteten Armen einen Vorhang hinter der Madonna und dem Kind hochhalten. Je ein schwebender Engel ist in den Ecken der Tafel rechts und links dargestellt. Die Draperie der Gewänder und des Vorhangs ist, den Gesetzen der

schönen Linie gehorchend, kunstvoll, bisweilen ornamental in Falten, Kurven und Schlaufen angeordnet, die Dynamik, Bewegung und Gegenbewegung erzeugen.

Auch diese Tafel wurde in zwei Teilen gebrannt, die Fuge scheint entlang der Falten des Vorhangs zu verlaufen. Spärliche Reste des Kreidegrunds sind noch vorhanden. Der Kopf des vorderen rechten Engels war abgebrochen und wurde wieder angebracht. 1861 fand in Florenz eine Ausstellung in der Casa Guastalla statt, „*Oggetti d'arte del Medio-Evo e dell'epoca del Risorgimento dell'arte [sic]*“, bei der dieses Relief mit einer Zuschreibung an Andrea Orcagna präsentiert wurde, das damals im Besitz von T. A. Trollope war. Zwei Berichte von J. C. Robinson beleuchten die Vorgeschichte. Der erste vom 9. April 1866 lautet:

„Mister Gagliardi has been requested by Mr. Trollope to take back with him to Florence the large terra-cotta rilievo (by Jacopo della Quercia?) which has been for two or three years on sale at Messrs. Colnaghi ... I had, six or seven years ago, an unsuccessful negotiation with Mr. Trollope for it, when I was in Florence.“²

Der zweite vom 16. April 1866 lautet:

„I have desired Mr. Gagliardi to get the terra-cotta out of Messrs. Colnaghi's hands Beyond all question it is a work of exceptional importance. It was originally placed on the altar of a chapel, formally that of a hospital for Pilgrims, and letterly that of the Palazzo Canigiani in the Via de'Bardi, Florence. There is in this instance the additional fact of the possession by the Museum of a work of the same master, of somewhat similar design, but this, also itself a valuable work of art, is greatly inferior to the present specimen.“³

Bei dem Relief, auf welches Robinson anspielt, handelt es sich um den bereits beschriebenen Andachtsaltar „Thronende Madonna mit Kind, Johannes dem Täufer und einem Heiligen“ (Kat. 35). Das genannte „Pilgerhospital“ war die Männerabteilung des im Jahre 1283 gegründeten „*Spedale di Santa Lucia*“, das von der *Compagnia di Santa Lucia* betreut wurde und zu jenem Zeitpunkt schon lange nicht mehr existierte. Ursprünglich lag dieses zwischen der Kirche Santa Lucia dei Magnoli und einem Palast, welcher der Familie Bardi gehörte. Nachdem die Compagnia den Bereich des „*Spedale*“ am 16. Februar 1427 an Ilarione de'Bardi verkauft hatte, zog sie in ein neues Gebäude nahe der Porta San Friano. Der Umbau des Hofes des Palazzo Bardi, des späteren Palazzo Canigiani, könnte zeitlich mit dem Kauf des Spedale in Verbindung stehen. Als der

Bankrott der Familie des Ilarione diese im Jahre 1465 zum Verkauf des Hauptpalastes an Giovanni Canigiani zwang, fielen die Gebäude des ehemaligen Krankenhauses an einen anderen Zweig der Familie Canigiani. Für Pope-Hennessy legt die Chronologie der Ereignisse nahe, dass das Relief von Ilarione de'Bardi in Auftrag gegeben worden war. Ebenso besteht für ihn kein Zweifel an der Autorenschaft von Michele da Firenze, Analogien zu anderen Madonnentafeln sind evident. Sehr deutlich treten für ihn in der Tafel auch norditalienische Erfahrungen in Erscheinung, die eine Datierung in die Nähe der Cappella Pellegrini rechtfertigen würden, wenn nicht eine gesicherte Provenienz aus Florenz bestünde.⁴

Für eine frühere Datierung sprechen nicht nur obengenanntes Zitat aus dem Reliquiar des Jakobus, sondern auch die Verwendung der ganzfigurigen Engel und der gebündelten Pfeiler als seitliche Begrenzung, Elemente, die in den späteren Altären Micheles nicht mehr vorkommen.

Die Zuschreibungsfrage wurde um die Jahrhundertwende von der Forschung ähnlich widersprüchlich diskutiert wie Kat. 35.

Literatur: Pope-Hennessy 1964, S. 66-68, Nr. 57, Abb. 69, S. 45; Bode 1887, S. 63-64; Fabriczy 1909, S. 14, Anm. 1; Venturi 1908, S. 112; Maclagan/Longhurst 1932, S. 17; Balogh 1940, S. 50, Abb. 31, S. 91; Steingraber 1957, S. 166-167, Gentilini 1990, S. 32; Galli 1992, S. 20, Abb. 3, S. 14; Galli 1998, S. 99.

¹ Galli 1998, S. 99.

² Robinson zit. n. Pope-Hennessy 1964, S. 67.

³ Robinson zit. n. Pope-Hennessy 1964, S. 67.

⁴ Pope-Hennessy 1964, S. 67.

37. Andachtsaltar, Madonna mit Kind (Abb. 247)

Standort: Victoria and Albert Museum, Depot

Maße: 64 cm x 31 cm, 49 kg

Material: Terrakotta, Reste von Farbe und Vergoldung

Provenienz: Stiftung von Dr. W. L. Hildburgh, F. S. A.

Datierung: 1430er Jahre

Inventarnummer: A. 1:1,2 – 1931

Die Rahmung ist mit den zwei seitlichen gedrehten Säulen und einem byzantinisch anmutenden Dreipass-Spitzbogen mit Rankendekor als obere Begrenzung vergleichsweise sehr viel weniger aufwendig ausgeführt als die meisten anderen. Die Madonna – stehend, mit dem Kind auf ihrem linken Arm – füllt die Bildfläche angemessen aus und ist dem Rahmen angepasst. Drei Engel, verteilt in die Dreipass-Öffnung, halten den hinter Madonna und Kind ausgebreiteten Vorhang. Maria trägt Kleid, Mantel und Schleier, unter dem die welligen Haarsträhnen hervorkommen und ist mit einem plastisch ausgeführten Heiligenschein versehen. Das Kind ist relativ klein und zart, von der Körpermitte abwärts in ein Tuch gehüllt, der Oberkörper ist nur mit einem Umhang bekleidet, der am Hals mit einem Band zusammengebunden ist. In seiner linken Hand hält es einen rundlichen Gegenstand von der Größe eines Apfels, mit der rechten überreicht es der Mutter etwas, das sie mit einer ausgesuchten Geste der rechten Hand mit Zeigefinger und Daumen ergreift. Das Kind ist ganz auf dieses Geschehen konzentriert, während der Blick der Mutter abwärts ins Leere gerichtet ist. Die Draperie weist in Motiv und Behandlung sämtliche Eigenheiten Micheles auf: teigig-weiche Falten und Schlaufen, in dekorativen Schwüngen und Kurven drapiert.

Reste der Bemalung sind noch vorhanden: Blau am Mantel, Rot am Kleid und am Vorhang, Gold am Nimbus, an beiden Gesichtern ist noch die Farbe des Inkarnats zu erkennen.¹ Die Füße des Kindes fehlen, ebenso zwei (oder drei?) Fingerspitzen der rechten Hand Marias. Die Tafel wurde von Dr. W. L. Hildburgh (1876-1955) gestiftet, einem amerikanischen Kunstsammler, der seit 1912 in London lebte und dem Victoria and Albert Museum im Lauf der Jahre über 5000 Objekte überließ.²

Als Fiocco 1932 seinen Artikel veröffentlichte, in dem er die Identität des Meisters der Pellegrini Kapelle mit Michele da Firenze aufdeckte, publizierte er auch eine Fotografie der vorliegenden Tafel mit der Zuschreibung an den Künstler.³ In der Form der Nische erkannte Pope Hennessy Parallelen zur Cappella Pellegrini, in der es Heiligenfiguren in ähnlichen „Behausungen“ gibt, in Maria ist eine Nähe zur „*Madonna delle Lacrime*“ in Arezzo zu erkennen, ebenso zur Madonna in der Tafel des Metropolitan Museum of Art in New York.⁴ Für die Einschätzung des Entstehungszeitraumes ist erstgenannte Affinität das überzeugendste Argument für die Datierung in die 1430er Jahre.

Die Terrakotta stammt ohne Zweifel aus der Werkstatt Michele da Firences, ist aber – abgesehen von der bescheidenen Rahmung – auch großzügiger gearbeitet und stärker auf die zentrale Figur fokussiert. Bedauerlicherweise ist über die originale Herkunft nichts bekannt, beziehungsweise über den originalen Zusammenhang. Die Kante am oberen Rand ist so geartet, dass man sie durchaus für eine der Trennfugen halten könnte, wie sie aus der Teilung für den Brennvorgang entstehen. Dies würde bedeuten, dass die Tafel aus einem größeren Zusammenhang entnommen wurde oder der Restbestand aus einem solchen ist.

Literatur: Fiocco 1932, S. 561-562; Maclagan/Longhurst 1932, S. 16-17; Pope-Hennessy 1964, S. 68.

¹ Pope-Hennessy 1964, S. 68. Ob es sich dabei um die Originalbemalung handelt, wird nicht näher ausgeführt.

² URL: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/w/dr-walter-leo-hildburgh/> (Stand 30. April 2017).

³ Fiocco 1932, S. 562, Abb. S. 561.

⁴ Pope-Hennessy 1964, S. 68.

VI.3 Heidelberg

38. Heiliger Jakobus der Ältere (Abb. 248, 250)

Standort: Kurpfälzisches Museum, Depot

Maße: 82,5 cm

Material: Terrakotta, minimale Reste von Farbe und Kreidegrundierung

Provenienz: 1925 gestiftet von Milly L. und August Wolff
aus der Sammlung Wolff, frühere Herkunft unbekannt

Datierung: 1430er-1440er Jahre

Inventarnummer: PS 80 (Altes Inv.: S.W. 2)

39. Heiliger Sebastian (Abb. 249, 251)

Standort: Kurpfälzisches Museum, Depot

Maße: 83 cm

Material: Terrakotta, minimale Reste von Farbe und Kreidegrundierung

Provenienz: 1925 gestiftet von Milly L. und August Wolff
aus der Sammlung Wolff, frühere Herkunft unbekannt.

Datierung: 1430er-1440er Jahre

Inventarnummer: PS 81 (Altes Inv.: S.W. 3).

Abgesehen von der Tatsache, dass eine der beiden Figuren in faltenreichem Gewand, die andere nur mit einem Lententuch bekleidet dargestellt ist, zeigen die beiden auch sehr gravierende stilistische Unterschiede.

Die Identifizierung mit Jakobus dem Älteren besteht zu Recht, vieles spricht dafür: der Typus des älteren bärtigen Mannes mit vollem, verfilzten Haar, bekleidet mit Mantel und Hut, ein Buch unter dem Arm – damit ist er schon mit etlichen typischen Attributen ausgestattet, insbesondere der breitrempige Hut lässt kaum Alternativen zu.¹ Was fehlt, ist der Pilgerstab, die Möglichkeit, dass dieser aus einem vergänglicheren Material, wie beispielsweise aus Holz, bestanden hat und daher verlorenging, ist unwahrscheinlich, da die Haltung seiner rechten Hand dem nicht entspricht. Ein weiteres eindeutiges Erkennungszeichen wäre die Muschel, die sich auf der Krempe des Hutes befinden haben könnte, der aber an dieser Stelle eine Bruchkante

beziehungsweise Fehlstelle aufweist. Diese könnte allerdings auch mit der Bemalung hinzugefügt worden sein. Nicht eindeutig identifizierbare Heilige kommen auch in der Cappella Pellegrini oder dem „*Altare delle statuine*“ vor, sind aber nicht unbedingt als Eigenheit Micheles zu werten. Ursprünglich hatten seine Figuren, Szenen und Details mit Sicherheit einen bestimmten Bezug, sei es zu biblischen Aussagen, sei es zur speziellen Situation des Auftrags.

Das Gewand zeigt die typische Draperie-Behandlung des Künstlers und seiner Werkstatt: zahlreiche Falten und Wülste in teigiger Ausformung, die sich auch am Boden reichlich ausbreiten, wo zwei Schuhspitzen zu sehen sind. Seine linke Hand umfasst den Buchrücken und rafft mit den Fingerspitzen gleichzeitig einen Zipfel des Mantels in die Höhe, wodurch darunter ein Konvolut von abgestuften Falten entsteht. Die Hände sind eher feingliedrig, aber nicht differenziert ausgearbeitet im Sinne einer anatomischen Nachbildung.

Das Bemerkenswerteste aber ist das hagere Gesicht mit seiner höchst expressiven, grob ausgearbeiteten Gestaltung. Der geöffnete Mund, die ausgehöhlten Nasenlöcher, die tiefliegenden Augen und die eingravierten, markanten Stirnfalten tragen wesentlich zu dieser Expressivität bei. Der ganze Kopf wirkt so, als wäre er in sehr großzügiger Manier aus Lehmbrocken zusammengefügt worden, wodurch nicht nur eine berührend-eindringliche, sondern auch eine fortschrittlich-moderne Wirkung entsteht, die so gar nicht zur traditionell-spätgotischen Draperie passen will.

Von Michele ist keine weitere Darstellung eines Jakobus des Älteren bekannt, es steht also kein Vergleichswerk von ihm zur Verfügung. Auch der Pilger, dargestellt im Wappen der Familie Pellegrini, von keinem Geringeren als Pisanello an der Außenwand der Cappella Pellegrini als Fresko ausgeführt,² hat wenig Ähnlichkeit mit dem Heidelberger Jakobus. Trotzdem ist die Möglichkeit in Betracht zu ziehen, dass dieser aus aktuellem Bezug ein Bestandteil des zerstörten Altares genannter Kapelle gewesen ist und aufgrund glücklicher Zufälle überlebt hat.

Das Gegenstück zum Jakobus im Heidelberger Museum, der Heilige Sebastian, ist hingegen eindeutig identifizierbar. Der jugendliche, bis auf ein Lententuch unbedeckte Heilige, gefesselt an Oberarmen und Fußgelenken, mit zahlreichen Wundmalen, zurückgeblieben von den Pfeilen, die ihn durchbohrten (welche nicht mehr erhalten sind), bietet ikonografisch die klassischen Charakteristika. Nicht nur das unterscheidet ihn vom Heiligen Jakobus. Zunächst fällt der ungleiche Farbton des

Materials auf: gelblich bei Sebastian, rötlich bei Jakobus, was lediglich ein Hinweis auf die verschiedenartige Qualität des Lehms ist und nicht unbedingt als Indiz für eine unterschiedliche Herkunft der beiden Werke selbst gelten muss. Darüber hinaus divergieren die Hintergrundplatten der beiden Figuren: annähernd rechteckig, mit geringfügigen Verbreiterungen in Ellbogenhöhe bei Jakobus, etwas schmaler und mit zwei bogenförmigen Aussparungen an der oberen Kante bei Sebastian. Ein weiterer Unterschied findet sich an den Basen: flach und massiv die eine (Jakobus), ein wenig dünner und mit integriertem Sockel die andere (Sebastian), letztere wurde zur Stabilisierung, das heißt zur besseren Standfestigkeit, zusätzlich mit einem hölzernen Sockel verstärkt. Besonders auffallend ist die absolut konträre Gestaltung und Oberflächenbehandlung der Physiognomien.

Der Körper des Sebastian ist schwächlig, fast androgyn, stark tailliert, hat schmale Schultern und Hüften, um die das tiefsitzende und überkreuzte Lententuch geschlungen ist. Die Schlüsselbeine und Hüftknochen sind zart angedeutet, die Brustwarzen in der typischen Art Micheles kreisförmig eingraviert mit dezent erhabenem Mittelpunkt. Die angewinkelten Arme mit den zum Gebet gefalteten, übergroß und fast klobig wirkenden Händen, weisen so gut wie keine organisch-plastische Ausarbeitung auf. Hingegen zeigen die Beine wesentlich mehr anatomische Details auf: die Muskeln der Oberschenkel zeichnen sich diskret ab, Kniescheiben und Schienbeine, sowie Waden sind deutlich auszumachen. Die Füße sind lang und schmal, ebenso die Zehen, die Fußknöchel sind nicht herausgearbeitet. Während die Fesseln an den Oberarmen als gedrehte und einmal überkreuzte Seile gut sichtbar und mit Genauigkeit dargestellt sind, sind oberhalb der Knöchelgegend nur Abdrücke beziehungsweise Scheuerspuren derselben zu sehen. Das ausgefranste Ende einer Schnur liegt am Boden, verdeckt durch den rechten Fuß, mit dem der Heilige darauf steht, dahinter die Basis einer schmalen Säule, die den Stamm symbolisiert, an den er gefesselt worden war. Über seinem Kopf ist ein Stück eines Profils zu sehen, das wohl eher das obere Ende der Säule als einen Teil der Rahmung darstellt. Alles in allem zeigt der Oberkörper des Heiligen mit seiner pastösen Oberflächenbehandlung große Ähnlichkeit zum Schmerzensmann aus Governolo (Kat. 27), heute im Museum in Mantua. Auf dem zarten Hals sitzt ein Kopf mit welligen Haaren, die in dicken Strähnen nach hinten angeordnet sind und mit einem Gesicht, dessen Einzelteile in markanter Weise herausgearbeitet sind: eine kräftige Nase mit geradem Rücken und

ausgehöhlten Nasenlöchern, der Mund nicht allzu breit, leicht geöffnet mit schön geformten Lippen. Am auffallendsten aber sind die Augen: extrem tiefliegend, schlitz- und bogenförmig, mit stark ausgeprägten Augenwinkeln und gewölbten Brauen. Über der Nasenwurzel befindet sich eine bis in die Stirn reichende senkrechte Falte, die aussieht, als wäre sie mit der Fingerkuppe in das noch formbare, weiche Material gedrückt worden, ebenso wie die beiden Kerben, die von den inneren Augenwinkeln zum Ansatz der Augenbrauen gehen. Die Ohren sind frei, nur am oberen Rand etwas von einer Haarsträhne überschritten. Die Ohrmuscheln sind kaum modelliert, das rechte Ohr des Sebastian weist eine tiefe Öffnung zum Gehörgang auf, die auf der linken Seite fehlt, dafür scheint eine kleine Öffnung knapp über seinem linken Ohr vorhanden zu sein. Es ist zu vermuten, dass diese Öffnungen – Mund, Nase, Ohren – bis in den Hohlraum im Inneren der Figur reichen und so auch die Funktion einer Druckentlastung während des Brennvorganges erfüllen. Der Kopf ist von einem Heiligenschein in Form einer Scheibe hinterlegt, von der rechts oben ein Stück fehlt, ebenso weist die Terrakotta-Platte, die den Hintergrund der Figur bildet, rechts oben eine Fehlstelle und eine Bruchkante auf.

Die beiden Reliefs kamen 1925 als Stiftung ins Kurpfälzische Museum, damals noch „Städtische Kunst- und Alterthümersammlung [sic]“. Als Stifter sind dokumentiert: Milly L. und August Wolff, letzterer hatte eine umfangreiche Sammlung, die 1931 zur Versteigerung kam. Die beiden Heiligen in Terrakotta scheinen in seiner Sammlung sowohl die Epoche, die künstlerische Herkunft und das Material betreffend – Einzelstücke gewesen zu sein, es findet sich nichts Vergleichbares in der Versteigerungsliste.³

1984 hat Giuseppe Marchini in einem kurzen Artikel auf die beiden Stücke hingewiesen und sie völlig zu Recht Michele da Firenze zugeschrieben, den er darin als einfachen, volkstümlichen Bildhauer bezeichnet, dem aber durchaus mehr Aufmerksamkeit gebühren würde.⁴

Dass die Heiligen einem größeren Ensemble angehörten, ist offensichtlich, die Schnittstellen sind sehr wahrscheinlich die für den Brennvorgang vorgenommenen Stückelungen, die eingravierten Nummern beziehungsweise Buchstaben deuten auf ein größeres, mehrteiliges Ensemble hin. Marchini verweist auf die zerstörten Altäre von Adria, zu denen die beiden Teile einmal gehört haben könnten, erwähnt aber weder den verlorenen Altar von Belfiore noch den der Cappella Pellegrini.⁵ Darüber

hinaus besteht noch die Möglichkeit, dass es weitere Altäre gegeben hat, die weder erhalten noch dokumentiert sind. Demnach erstreckt sich der mögliche Entstehungszeitraum von 1433-1438 bis in die 1440er Jahre.

Trotz aller Unterschiede besteht kein Zweifel, dass die beiden Stücke *einer* Werkstatt – nämlich der des Michele da Firenze – und ein und demselben Kontext entstammen. Offensichtlich ist, dass hier entweder verschiedene Hände am Werk waren oder ein sehr vielseitiger, wandelfähiger und stilpluralistischer Meister oder – beides.

Literatur: Poensgen 1967, S. 38, Abb. 23, S. 146 Nr. 22; Marchini 1984, S. 128-129, Abb. 122, 123; Gentilini 1990, S. 36; Galli 2007, S. 36, Anm. 82.

¹ Lanzi 2003, S. 62-64, Abb. S. 225.

² Marini (Hg.) 1996, S. 237.

³ URL: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/helbing1931_11_05 (Stand 20. Februar 2017). Dem Katalog kann man entnehmen, dass die Sammlung „Altes Kunstgewerbe, Möbel, Textilien, Bronzen, Skulpturen, Kleinplastik, Alte Gemälde, Graphik“ enthielt. Anm. der Verfasserin.

⁴ Marchini 1984, S. 128-129.

⁵ Marchini 1984, S. 128.

VI.4 Budapest

40. Marientod mit Aposteln (Abb. 252)

Standort: Szépművészeti Múzeum (Museum der bildenden Künste), Depot

Maße: 222 cm x 148 cm x 39 cm, 500 kg

Material: Terrakotta mit Farbfassung

Provenienz: 1894 in Florenz angekauft aus der Sammlung der Marchesi Albergotti (Arezzo)

Datierung: 1420-1425

Inventarnummer: 1126

Im Vordergrund liegt die Madonna mit gefalteten Händen auf dem Totenbett, ihr Kopf, von einem Schleier bedeckt, samt Heiligenschein, ruht auf einem Kissen mit eingraviertem Muster und Quaste an einer Ecke. Die Draperie ihres Gewandes verschmilzt mit den langgezogenen, leicht kurvigen Falten der Unterlage zu einer Form. Das Terrain, von Balogh als „Felsboden“ bezeichnet,¹ hinter dem die Apostel, flankiert von zwei Engeln, aufgereiht stehen, ist als Wolkengebilde zu interpretieren, in dem sie bis zu den Knien versinken entsprechend der Legenda Aurea des Jacobus de Voragine. Darin wird geschildert, dass Maria, nachdem ein Engel ihr den nahen Tod verkündete, den Wunsch äußerte, alle Apostel mögen bei ihrer „Entschlafung“ anwesend sein. Die Apostel, zu diesem Zeitpunkt in alle Welt verstreut, wurden daraufhin – von *Wolken getragen* – an ihr Sterbebett gebracht. Selbst Christus kam herab, um ihre Seele in den Himmel zu tragen.² Demnach ist er in der Mitte dargestellt, über ihm schwebt, von zwei Engeln getragen, in einer Mandorla mit Strahlenkranz, die Madonna thronend und in Kleinformat als symbolische Darstellung ihrer Himmelfahrt. Sie hält einen Gürtel in Händen, eine Anspielung auf den Apostel Thomas, der nicht rechtzeitig eintraf, sondern erst drei Tage später. Diese Episode hat ihre Begründung darin, dass Thomas auf diese Weise drei Tage nach der „Entschlafung“ Marias, als er ihr Grab aufsucht, Zeuge ihrer leiblichen Aufnahme in den Himmel wird, währenddessen sie ihm ihren Gürtel überreicht, der später zu einer begehrten Reliquie wurde.³ Um Individualität bemüht, wurden die Apostel verschieden groß mit unterschiedlichem Aussehen, aber ohne Attribute dargestellt. Es befinden sich insgesamt, abgesehen von der Madonna, fünfzehn stehende Figuren auf der Tafel, alle

mit Heiligenschein. Interessant ist die fünfte Figur von links, die im Profil dargestellt ist und an der eine bemerkenswerte „Verhässlichung“ festzustellen ist, eine Ikonografie, mit der üblicherweise Judas bedacht wird.⁴ Vielleicht hat Michele hier Judas und Matthias, der nach Ausscheiden des Verräters seinen Platz einnimmt,⁵ zu einer Person vereinigt, jedenfalls ist auch sie mit einem Heiligenschein versehen! Links befindet sich ein Engel, durch die Flügel als solcher gekennzeichnet, der ein Weihrauchgefäß hält, in das er offensichtlich gerade hineinbläst, um die Glut zu entfachen.⁶ Das Pendant, ein weiterer Engel auf der rechten Seite, umfasst mit beiden Händen ein Salbgefäß.

Die Tafel beeindruckt nicht so sehr durch ihre Originalität, sondern durch ihre Monumentalität und ihren naiven Charakter. Es wurden Ergänzungen in Stuck und Gips vorgenommen, insbesondere an der Rückwand und der Bodenformation, die Nasenspitze der Madonna fehlt. Das Relief ist, wie gut zu erkennen ist, in drei relativ großen Teilen gebrannt und verfügt über beachtliche Reste von roter, blauer und weißer Farbe, sowie Vergoldung. Laut Balogh kam an einer kleinen Stelle der originale Farbton des Hintergrundes zum Vorschein, nach diesem Muster wurde der Hintergrund übermalt. Er liefert keinen Hinweis, inwieweit das für die restlichen Teile des Reliefs auch gilt,⁷ eindeutiger hingegen sind die Angaben von Aggházy, die eine Übermalung *nur* für den Hintergrund angibt,⁸ die Farbgebung erscheint meines Erachtens jedenfalls so, als ob sie der originalen sehr nahe käme. Im Übrigen bestreitet Balogh energisch jeden Zusammenhang mit dem „Pellegrini-Meister“, mit dem Argument, dieser hätte einen *völlig anderen* Stil, weist aber auf die Nähe zum Roselli-Grabmal hin.⁹ Hingegen hatte schon Bode 1889 auf die Parallelen der *Dormitio* zur *Fußwaschung* der Cappella Pellegrini hingewiesen.¹⁰ Beide Tafeln zeichnet eine gewisse Monotonie in der gleichförmigen Anordnung der Apostel aus, in ähnlicher Weise ist auch das *Letzte Abendmahl* der Cappella Pellegrini gestaltet (Kat. 11).

Die eigenartige Form der Tafel weist darauf hin, dass sie an bestimmte architektonische Vorgaben angepasst werden musste, aufgrund des Themas und der Monumentalität ist sie eher einem sakralen Bereich zuzuordnen, etwa einer Marienkirche oder einem Frauenkonvent. Sie wurde zwar 1894 in Florenz durch die Vermittlung des Emilio Costantini angekauft, hat ihren Ursprung aber in Arezzo, wo sie sich in der Sammlung der Marchesi Giovanni e Agostino Albergotti befand,¹¹ weshalb ihre Entstehung mit größter Wahrscheinlichkeit in den Jahren zwischen 1420 und

1425 liegt. Merkwürdigerweise nennt Fiocco in einem seiner Artikel beharrlich das Kaiser Friedrich Museum in Berlin als Aufbewahrungsort für den „Marientod“,¹² wo es definitiv nie gewesen ist.¹³

Literatur: Bode 1889 S. 129; Ybl 1930, S. 80; Fiocco 1953, S. 149-151, Abb. 3, Anm. 8; Balogh 1940, S. 49-50, Abb. 24; Pope-Hennessy 1955, S. 216; Aggházy 1965, Nr. 9; Balogh 1975, S. 56-57; Gentilini 1990, S. 36; Galli 2008, S. 207, Abb. 236, Anm. 30 und 31; Galli 2016, S. 29, Anm. 30.

¹ Balogh 1975, S. 56-57.

² Voragine zit. n. Benz 1979, S. 584-585.

³ Jöckle 2003, S. 298. Einflüsse aus der Ostkirche spielen hierbei eine Rolle. Thomas wird zudem ein zweites Mal zum „Ungläubigen“, der Gürtel dient als Beweis für das Wunder der Aufnahme Mariens in den Himmel, an das er, der Legende nach, zunächst nicht glaubt. Anm. der Verfasserin.

⁴ In der byzantinischen Bildtradition steht die Darstellung im Profil für das „zweite Gesicht“, also den Verrat. Anm. der Verfasserin.

⁵ Jöckle 2003, S. 329.

⁶ Dieses Detail ist sehr typisch für Michele da Firenze und seinen narrativen Stil, der in den Szenen der Cappella Pellegrini naturgemäß besonders deutlich zutage tritt. Anm. der Verfasserin.

⁷ Balogh 1975, S. 56.

⁸ Maria Aggházy 1965, Katalog Nr. 9.

⁹ Balogh 1975, S. 56-57. Ein Argument, das heute absurd erscheint, aber eigentlich schon 1975 nicht mehr tragbar war; die neuere Forschung stellt die Zugehörigkeit zum Œuvre Michele da Firenzes keinesfalls mehr in Frage. Überhaupt erweckt der Kommentar Baloghs den Eindruck einer ungenauen Recherche und oberflächlichen Beurteilung. Anm. der Verfasserin.

¹⁰ Bode 1889, S. 129.

¹¹ Galli 2008, S. 207.

¹² Fiocco 1953, S. 149-151. Nach 1945 hieß das Gebäude inoffiziell „Museum am Kupfergraben“, es wurde erst 1956 vom Kulturminister der DDR offiziell und feierlich in „Bode Museum“ umbenannt.

¹³ Das versicherte mir auch Manga Pattantyús, Kuratorin der Skulpturensammlung im Szépművészeti Múzeum in Budapest bei meinem Besuch im Oktober 2009. Anm. der Verfasserin.

VI.5 Paris

41. Andachtsaltar, Madonna mit Kind (Abb. 253)

Standort: Louvre

Maße: 123,5 cm Material: Terrakotta gebrannt, bemalt und vergoldet

Provenienz: vom Louvre aus Privatbesitz angekauft am 2. Juli 2015,
vor 1939 im Besitz von Carel Welker, London

Datierung: um 1430 (?)

Inventarnummer: k. A.

Vor einem roten Ehrentuch (oder Vorhang), das rechts und links oben verknotet ist und in der Mitte von einem Cherub mit ausgebreiteten Flügeln gehalten wird, ist die Madonna frontal in 2/3 Ansicht zu sehen, das Kind sitzt auf ihrem linken Arm, die rechte Hand umfasst den Rücken des Kindes unter dem Schulterblatt. Es ist nackt in sitzender Haltung wiedergegeben, hebt den Kopf zur Mutter und greift mit der Rechten den Kragen an ihrem Gewand. Diese neigt den Kopf in Richtung Kind, ihr Blick geht aber am Kind vorbei ins Leere. Die Draperie von Kleid, Mantel, Schleier sowie Vorhang ist in gewohnter Weise weich und teigig in Falten gelegt. Der untere Rand ist mit Blattranken verziert, rechts und links bilden zwei kannelierte Pilaster mit Kompositkapitellen den Rahmen, der nach oben durch ein kompliziert geschichtetes, sich mehrfach in verschiedenen Größen und Anordnungen wiederholendes Dreipassmotiv vervollständigt wird. Ergänzt wird der Rahmendekor noch durch Krabben, Cherubim und zwei aufrecht auf den Kapitellen stehende Serafim.

Das Pflanzenrankenmotiv am unteren Bildrand und der Cherub mit den ausgebreiteten Flügeln, welche gleichzeitig Halterung für das Ehrentuch sind, erinnern an die Bargello-Tafel (Kat. 2), die zweifach übereinander angeordnete Dreipassform im Giebfeld kann sowohl als Wiederholung als auch Vorwegnahme des Rahmens des Roselli-Grabmals in Arezzo (Kat. 6) gesehen werden. Andererseits fühlt man sich auch an die Vielfalt der Formen der Nischen und Giebel der Heiligenfiguren und des Stifters in der Cappella Pellegrini (Kat. 11) erinnert. Laut der Expertise von Southbys 2013 wird die Andachtstafel auf 1430 datiert,¹ allerdings ohne begründende Angaben. Wie mittlerweile bekannt ist, hat Michele in den Jahren um 1430 in Ferrara gelebt, es gibt weder überzeugende Argumente, die für eine Entstehung in diesem Zeitraum

sprechen, noch welche dagegen. Nach dem Ankauf veröffentlichte der Louvre eine Mitteilung, wonach die Provenienz der Tafel mit „[...] *dans la Florence des années 1420* [...]“² angegeben wird. Für diese Datierung sprechen die sparsam strukturierten seitlichen Pilaster, die als unmittelbare Antwort auf Donatellos Ludwignische verstanden werden könnten.

Die Tafel befand sich anscheinend permanent in Privatbesitz, bis sie im Juli 2013 bei Sotheby's angeboten und im Juli 2015 vom Louvre angekauft wurde. Abgesehen von einer Erwähnung in einem Artikel Aldo Gallis³ war die Terrakotta bis dato noch nie Gegenstand einer Publikation.⁴ Die polychrome Fassung wurde von Prof. Hans Mackowsky als original und gut erhalten beurteilt, wie auf der Rückseite einer Fotografie mit dem Datum 19. VIII. 1929 vermerkt ist.⁵ Dem Objekt wurde bei der Versteigerung ein Thermolumineszenz-Analyse-Report des Oxford Authentication Ltd. vom 30. Juli 2012 beigelegt, der besagt, dass der Brennvorgang 400-700 Jahre zurückliegt. Die Terrakotta, die inzwischen einer Restaurierung unterzogen worden ist, bei der die größtenteils noch vorhandene Originalfarbe freigelegt wurde, wird als Bereicherung der Sammlung toskanischer Skulpturen der Renaissance des Louvre bezeichnet.⁶

Mit mehr als 1,20 m Höhe ist für den Andachtsaltar eine Verwendung im Privatbereich ebenso vorstellbar wie in sakralem Zusammenhang, beispielsweise als Stiftung in der Seitenkapelle einer Kirche.

Literatur: Galli 2016, S. 29, S. 31, Anm. 3; Bormand 2015, S. 16.

¹ URL: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/european-sculpture-works-of-art-medieval-to-modern/lot.55.html> (Stand: 10. September 2016).

² URL: <http://www.louvre.fr/autour-d-une-nouvelle-acquisition-de-michele-da-firenze-les-reliefs-en-terre-cuite-florence-au-debut> (Stand: 12. September 2016).

³ Galli 2016, S. 31, Anm. 3.

⁴ Sämtliche Informationen wurden der relevanten Internetseite von Sotheby's entnommen, die unter Mitarbeit von Peta Motture, ehemals Chefkuratorin im Victoria and Albert Museum, erstellt wurde: URL: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/european-sculpture-works-of-art-medieval-to-modern/lot.55.html> (Stand: 17. Juli 2016).

⁵ Prof. Hans Mackowsky (1871.1938) war deutscher Kunsthistoriker und Mitarbeiter der Staatlichen Museen zu Berlin. Anm. der Verfasserin. Vgl. dazu:

URL: http://www.digiporta.net/pdf/GNM/Mackowsky_423987960.pdf (Stand 15. Juli 2017).

⁶ Bormand 2015, S. 16.

42. Saint Michel (Abb. 254)

Standort: Musée Jacquemart-André

Maße: 54 cm

Material: Terrakotta gebrannt, bemalt und vergoldet

Provenienz: unbekannt

Datierung: um 1440

Inventarnummer: 2008 (Cat.787. Ecole lombarde, XVe S.)

Abgesehen von der viel kleineren Dimension – der Erzengel des Musée Jacquemart-André ist etwa halb so groß wie jener in der Cappella Pellegrini (Kat. 11; Abb. 255) – sind die Parallelen unübersehbar, insbesondere die Rüstung betreffend. Aber auch Unterschiede sind zu beobachten. Der Heilige Michael aus Paris ist nicht so beengt in seiner Behausung, die Flügel sind breiter und kleiden die obere Hälfte der Nische aus. Der Kopf ist fast ins Profil gedreht, sein rechter Arm ist nach oben angewinkelt, die Hand geschlossen, sehr wahrscheinlich hat er in dieser ein Schwert gehalten, das verloren gegangen ist. Der linke Arm, bei dem der Unterarm fehlt, war nach unten angewinkelt und könnte, analog zum Michael der Pellegrini-Kapelle, als weiteres Attribut eine Weltkugel¹ in seiner linken Hand gehalten haben. Sehr deutlich sind Stand- und Spielbein zu unterscheiden, im Gegensatz zum Erzengel von Verona, bei dem das Gewicht gleichmäßig auf beide Beine verteilt ist. Die teuflische Drachengestalt, die mit Füßen getreten wird, scheint für beide Reliefs der gleichen Vorlage entnommen worden zu sein, bei der es sich um eine ähnliche Zeichnung wie die des Skizzenbuchs der Uffizien gehandelt haben könnte.² Das Fragment des Museums in Paris weist zahlreiche Fehlstellen auf, am rechten Rand ist eine gezackte Bruchkante zu sehen, während der linke und der obere Rand gerade sind, offenbar Schnittkanten der Teilung für den Brennvorgang. Am unteren Rand ist ein Fries mit floralem Dekor zu erkennen. Über die Provenienz ist ebenso wenig bekannt, wie darüber, auf welche Weise das Stück ins Museum gelangte. Eine Zugehörigkeit zu einem der verlorenen Altäre (Adria, Kat. 16, oder Belfiore, Kat. 52) und eine Datierung um 1440 sind in Betracht zu ziehen.

Literatur: Moureyre-Gavoty 1975, Nr. 17; Gentilini 1990, S. 36.

¹ Jöckle 2003, S. 334.

² Augustin 2008, S. 78.

VI.6 New York

43. Andachtsaltar, Madonna mit Kind (Abb. 256)

Standort: Metropolitan Museum of Art, Depot

Maße: 132,7 cm x 66 cm

Material: Terrakotta

Provenienz: angekauft 1916 aus dem Antiquitätenhandel Elia Volpi, Florenz, im selben Jahr verkauft an American Art Galleries, New York, von diesen ans Metropolitan Museum of Art weiterverkauft (1916)¹

Datierung: 1410-1415

Inventarnummer: 16.154.9

Die Haltung der Madonna mit dem Kind auf ihrem linken Arm, diesmal vollständig nackt und mit sehr kindlichen Proportionen, einen runden Gegenstand in der Hand haltend, halb stehend, halb sitzend, entspricht dem gewohnten Bildschema. Ihre linke Hand umfasst das linke Knie des Kindes, die rechte seinen rechten Fuß, beide Hände sind etwas überdimensioniert. Auch die Bekleidung Marias ist die klassische und bei Michele übliche: unter der Brust gegürtetes Kleid, Mantel und Schleier, in dem Fall keine Krone. Sind Physiognomie, Frisur und Haargestaltung schon etwas andersartig, so kann man die Draperie als noch gesteigert artifiziell bezeichnen, besonders die kunstvoll gelegten Falten des Tuchs auf ihrem Kopf, der Faltenreichtum an Schultern und Ärmeln, die nicht enden wollenden Schlaufen des Gewandes, die sich auf dem Boden ausbreiten. Wiederholt wird wieder das Vorhangmotiv und die sich über den Köpfen von Mutter und Kind öffnende Konche in ausgeprägter Muschelform. Allerdings wird die horizontale Ebene überspielt, indem das Ehrentuch, in geschwungenen Kurven herabfallend, an den beiden Enden von zwei Putten so hochgezogen wird, dass es die Konche überschneidet. Komplizierter ist auch die seitliche Begrenzung gestaltet: drei kannelierte Säulen werden zu einer Art Bündelpfeiler zusammengefasst mit entsprechend abgesetzten Basen und Blattkapitellen, die gleichzeitig die Standflächen für die beiden Putten bilden, hinter denen – wiederum verunklärt – die mit Krabben am oberen Rand versehene Spitzbogenbekrönung aufliegt. Das Giebelfeld ist mit Ranken verziert, in der Mitte ragt ein kleiner Engels- beziehungsweise Kinderkopf aus der Fläche in den Raum.

Die Basis ist von angemessener Stärke und weist einige Schäden auf, außer einem einfachen Profil scheint sie mit keinem weiteren Dekor ausgestattet gewesen zu sein. Die muschelförmige Nische ist bereits ein neuzeitliches Element, die Putten, die das Ehrentuch halten, treten nun plastisch heraus, indem sie auf den Kapitellen der Halbsäulen stehen, die hier immer noch - in spätgotischer Tradition - von Dienstbündeln umgeben sind, weshalb diese Tafel mit einer Datierung um 1410-1415 zu den Frühwerken zu zählen ist (vgl. Kapitel IV.6.c).

Sehr interessant ist der Zusammenhang, in dem der „*tabernacolo*“ auf einer alten Fotografie zu sehen ist, nämlich in einer Mauernische mit Aussparungen am oberen Rand für die ausladenden Krabben und verschließbar mit zwei hölzernen Flügeltüren. „*Maestro della Cappella Pellegrini (terra cotta)*“ ist am unteren Rand der Fotografie in antiquierter Handschrift zu lesen.² Möglicherweise wurde die Aufnahme vom Antiquitätenhändler Volpi gemacht, Fakt ist, dass der Madonnenaltar im Palazzo Davanzati in dieser rekonstruierten Aufstellung zu sehen war, wie eine historische Aufnahme zeigt (Abb. 257).

Literatur: Valentiner 1909, S. 207-208; Galli 1992, S.18; Ferrazza 1994, S. 171, S. 175, Abb. 161, S. 272; S. 68; Galli 2016, S. 32, Anm. 10.

¹ Die Informationen wurden entnommen: URL:

<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/193331> (Stand 10. Juli 2017).

² URL:

http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=it&decorator=layout_resp&apply=true&ipo_scheda=F&id=130964&titolo=Brogi+-+Michele+da+Firenze+-+sec.+XV+-+Madonna+con+Bambino+-+insieme (Stand 17. Juli 2016).

VI.7 New Haven

44. Andachtsaltar, Madonna mit Kind (Abb. 258)

Standort: Yale University Art Gallery

Maße: 137,2 cm x 65,4 cm

Material: Terrakotta, Reste von Farbe und Vergoldung

Provenienz: 1964 angekauft von der Arcade Gallery, London

Datierung: ca. 1435-1445

Inventarnummer: 1964.43

Die Madonna in Kleid und Mantel ist in ganzer Figur stehend wiedergegeben, mit ihrer linken Hand hält sie das Kind unter der Achsel, die rechte ergreift und stützt seinen linken Fuß, hinter dem der rechte verborgen ist. Maria trägt hier eine Krone, Jesus ist mit Kreuznimbus versehen. Das Vorhangmotiv (Ehrentuch) findet hier, ausgebreitet hinter Mutter und Kind, wieder Verwendung, unverändert ist auch die Draperie-Gestaltung, der Stoff wölbt sich in dicken, schlauchartigen Wülsten, besonders an den Ärmeln und am Kragen. Der Oberkörper des Kindes ist nackt, es fasst mit der linken Hand nach der Falte eines Tuchs, das um seine Lenden und Beine geschlungen ist und - offensichtlich über den Rücken geführt - die rechte Schulter und den Arm bedeckt, während die Hand, über der Brust der Mutter ruhend, sichtbar wird. Trotz dieser intimen Geste erscheint das Jesuskind hier in Haltung (sitzend), Proportionen und Bekleidung eher als kleiner Erwachsener mit Hinweis auf die Passion (Jesus als Schmerzensmann).

Der untere Rand der Tafel ist schmal und schmucklos, die seitliche Rahmung wird durch zwei Pilaster gebildet, denen je zwei gedrehte Säulen mit kunstvoll verzierten Kapitellen vorgelegt sind. Diese Elemente fungieren als Basis für den weiteren Aufbau, nämlich einerseits die muschelartige, flache Konche, die sich über dem Kopf der Madonna öffnet und deren Struktur sich aus radial angeordneten Ähren zusammensetzt, andererseits eine durch zwei weitere, kleine Pilaster aufgestockte, als Dreieckgiebel gestaltete Bekrönung. Im Giebelfeld ist Gottvater dargestellt, als Halbfigur mit Segensgestus und von zwei Engeln getragen. Der äußere Rand ist alternierend mit Krabben und kleinen Engelsköpfen verziert.

Die Tafel, angefertigt aus Lehm mit hohem Eisenanteil, wurde in zwei Teilen gebrannt, die Trennfuge ist sehr deutlich zu erkennen. Das Relief wurde 2015 sorgfältig analysiert und konserviert, bevor es ausgestellt wurde. Auf weißem Kreidegrund wurden vorwiegend rote, blaue und gelbe Farbtöne aufgebracht, sowie Blattgold. Die Originalfassung war mit bis zu 20 Farbschichten übermalt, diverse Ausbesserungen mit Gips wurden festgestellt. Da die Tafel insgesamt in ziemlich schlechtem Zustand war, wird angenommen, dass das Kunstwerk über lange Zeit schädlichen Einflüssen und klimatisch ungünstigen Bedingungen ausgesetzt war. Zudem wurde ein äußerst seltenes Mineralsalz entdeckt, das unter anderem für den Substanzverlust verantwortlich gemacht wurde.¹

Im Juli 1964 wurde der Madonnenaltar von der Arcade Gallery in London angekauft, davor befand er sich in der Galleria Barsanti in Rom, über die frühere Provenienz ist nichts bekannt, ebenso wenig über den ursprünglichen Verwendungszweck. Die Maße sprechen für die Möglichkeit einer Aufstellung sowohl in privatem, als auch in sakralem Zusammenhang. Aldo Galli hat aufgrund motivischer Übereinstimmungen mit der Cappella Pellgrini (Kat. 11), dem „*Altare delle statuine*“ (Kat. 21) und dem Altar von Raccano (Kat. 14) eine Datierung zwischen 1435 und 1445 vorgeschlagen. Vom Typus her besteht auffallende Ähnlichkeit zur Madonna des letztgenannten Altares (Abb. 203), wenngleich sie in der vorliegenden Tafel schlanker und gestreckter ist.²

Literatur: Bezur u. a. 2015, S. 83-93; Galli 2016, S. 22-33.

¹ Bezur u. a. 2015, S. 83-93.

² Galli 2016, S. 23-24.

VII. WERKE IN PRIVATBESITZ

45. San Leonardo (Abb. 259, 260)

Standort: Turin

Maße: 114 cm x 43 cm x 31 cm

Material: Terrakotta mit Farbresten

Provenienz: Kunsthandel, Turin

Datierung: um 1438 (?)

In mehrfacher Hinsicht ist diese Figur außergewöhnlich: sie ist die einzige erhaltene rundplastische Skulptur aus der Werkstatt Michele da Firenzes und wurde in einem Stück gebrannt.¹ Dies setzt ein beachtliches technisches Wissen voraus und weist in die zukünftige Entwicklung der Terrakottaskulptur.² Zudem strahlt sie eine dynamische Spannung aus, die auf die leichte Rückwärtsneigung des Oberkörpers zurückzuführen ist (Abb. 260). Ikonografisch entspricht der Leonardo mit Buch und Fesselwerkzeug, dem Gewand mit den weiten Ärmeln der traditionellen Darstellungsweise.³ Ungewöhnlich sind auch die detailliert ausgeführten Verzierungen des Untergewandes mit den gedrehten Kordeln und Quasten, der Haarkranz und die ausgeprägte Tonsur. Das Gesicht ist lang und schmal, das Kinn ein wenig fliehend, Augen und Nase dominieren, die Lippen sind vorgewölbt. Zum Vergleich bietet sich der Heilige Stephanus, Fragment des zerstörten Altares von Adria an, der später im Museo Bocchi landete und seit der Eröffnung des Museo della Cattedrale di Adria im Herbst 2015 als Bestandteil einer Altarrekonstruktion zu sehen ist (Kat. 16, Abb. 261). Die Rüschen des Kragens und die Art des erhabenen, rechteckigen Einsatzes auf der Brust mit dem Rankendekor, ebenso wie der üppige Haarkranz und die Tonsur sind eindeutige Parallelen, jedoch beim Heiligen Leonhard ungleich sorgfältiger, gekonnter und souveräner ausgeführt.

Der Sockel und die untere Faltenpartie sind Rekonstruktionen, kleinere, unbedeutende Schäden gab es, verteilt auf der gesamten Figur, an mehreren Stellen. Die Plastik war nicht nur vollständig von einer dicken Malschicht überzogen, sondern auch durch mehrere Ausbesserungen mit Gips und Stuck verunstaltet. Nach ihrer Restaurierung, bei der alle unsachgemäß ausgeführten Hinzufügungen entfernt und durch

fachgerechte Stabilisierungsmaßnahmen ersetzt wurden, kamen spärliche Reste der Originalbemalung zum Vorschein. Der Sockel wurde belassen, die Statue präsentiert sich trotz dieser Eingriffe sehr homogen, mit Eleganz und Würde und mit einem sehr individuell verfeinerten Gesichtstypus. Man kann Gentilinis Beschreibung nur unterstreichen, wonach die fließende Form und die sensualistische Bearbeitung mit dem Material Lehm in optimaler Weise harmonieren und mit Fug und Recht von einem reifen Werk sprechen, das sich stilistisch entschieden von der Massenproduktion abhebt und in mehrfacher Hinsicht eine fortschrittliche Entwicklung beweist.⁴

Die Art der Fesseln, bestehend aus zwei Metallstangen mit Ringen an den unteren Enden und einem Verbindungsring am oberen Ende, den der Heilige in seiner rechten Hand hält, sowie das Buch unter seinem linken Arm sind Attribute, die in gleicher Weise den Heiligen Leonhard in der Cappella Pellegrini auszeichnen, zu sehen an der linken Wand am Pilaster ganz oben im dritten Register, über den Figuren Johannes des Täufers und der des Erzengels Michael (Kat. 11).

Gentilini vermutet aufgrund der Schäden im unteren Teil eine Aufstellung im Außenbereich, etwa in einer Nische an einer Fassade, wofür auch die gegenüber der Vorderseite weniger differenziert ausgearbeitete Rückseite der Statue spricht.⁵ Die genannten Besonderheiten weisen jedoch darauf hin, dass es sich um einen bedeutenden Auftrag gehandelt haben muss.

1996 hat Giuliana Ericani einige Indizien ausgeforscht, die für die Kirche des Klosters *San Leonardo in Monte Domnico* oder *Dominico* in Verona als ursprünglichen Aufstellungsort des San Leonardo sprechen. Dieser Standort wurde der *Congregazione dei Canonici Lateranensi* am 14. Juli 1407 durch ein päpstliches Breve bewilligt. Das Wappen des Ordens enthält dieselbe spezielle Art der Fessel, die als Attribut des Heiligen dargestellt ist. Auch seine Bekleidung entspricht der Ordenstracht der Kanoniker, verifizierbar durch eine exakte, schriftlich dokumentierte Beschreibung. Aufgrund der Zusammenhänge datiert sie das Werk in die Jahre unmittelbar nach der Vollendung der Cappella Pellgrini und vor den Beginn der Arbeiten am Altar von Belfiore 1440,⁶ während Gentilini sich auf keine Datierung festlegt.

Es bereitet einerseits Schwierigkeiten, die Skulptur mit ihrer technisch herausragenden Machart und ihrem stilistisch außergewöhnlichen Erscheinungsbild zwischen Cappella Pellegrini und „*Altare delle Statuine*“ einzureihen. Andererseits könnte der San Leonardo in der auffälligen Rückwärtsneigung des Oberkörpers einen

weiteren Hinweis auf eine Auseinandersetzung mit der Kunst Giovanni Pisanos verkörpern, wie sie bereits für die Madonna im Bargello (Kat. 1) unterstellt wurde.

Literatur: Gentilini 1990, S. 25, Abb. S. 26, 27; Ericani 1996, S. 346-347, S. 418, Abb. S. 419; Stemp 2004, S. 352, cat.113; Noe 2004, S. 79-80, Abb. 8.

¹ Gentilini 1990, S. 25.

² Üblicherweise wurden die Statuen in Scheiben geschnitten, ausgehöhlt, gebrannt und anschließend wieder zusammengesetzt. Vgl. dazu Kapitel IV.4. Anm. der Verfasserin.

³ Jöckle 2003, S. 280.

⁴ Gentilini 1990, S. 25.

⁵ Ebenda. Zur Veranschaulichung weist er auf die Zeichnung Poccettis der alten Fassade des Doms von Florenz Santa Maria del Fiore von 1587 hin, insbesondere auf jene Figur die zwischen einem Paar gedrehter Säulen am zweiten Pilaster von rechts aufgestellt ist, wenngleich der San Leonardo für einen derartigen Standort meines Erachtens zu klein ist. Die Zeichnung wurde publiziert in: Fiocco 1932, S. 547.

⁶ Ericani 1996, S. 418. Vgl. dazu: Marini 1996, S. 345, Abbildung des Wappens.

46. Schmerzensmann (Abb. 262)

Standort: Venedig
Maße: unbekannt
Material: Terrakotta
Datierung: 1430er Jahre

Die Provenienz des Werks lässt sich bis ins Jahr 1906 zurückverfolgen, als es in Mailand bei einer Auktion, immerhin schon als Werk des „Meisters der Cappella Pellegrini“, angeboten wurde. Danach schien es bei einer Auktion in Rom auf.¹

Abgesehen von der Kopfhaltung Christi ist die Darstellung sehr ähnlich zum Schmerzensmann von Governolo (Kat. 27; Abb. 231-233). Insgesamt scheint die Oberflächenbehandlung etwas undifferenzierter zu sein, organische Detailausführungen sind nicht erkennbar, weshalb er *vor* diesem zu datieren ist. Dem Sarkophag wurde hier mehr Räumlichkeit verliehen, außer dem Wundmal auf dem Handrücken und der Seitenwunde sind auf dem glatten Hintergrund noch Lanze und Essigschwamm als Symbole des Leidens dargestellt. Der Rahmen besteht seitlich aus Pilastern, die mit zwei senkrechten Kanneluren und Kompositkapitellen versehen sind. Über dem Haupt Christi öffnet sich eine Konche mit fächerförmig angeordneten Blattverzierungen, daran angefügt ist ein mehrfach profilierter Bogen, Pflanzenranken-Verzierungen mit krabbenartigen Verdickungen umschließen den Rahmen oben und an den Seiten. Eine kräftige Basis mit Profil und einer Reihe kleiner eingravierter Vierpässe bilden den unteren Abschluss. Das Werk scheint in relativ gutem Erhaltungszustand zu sein, Fehlstellen und Farbreste sind nicht erkennbar.² Die Figur in ihrem Rahmen bietet stilistisch keine Überraschungen, sie ist gemessen am Œuvre Michele da Firenzes in der vertrauten Bildsprache wiedergegeben und erweckt in dieser Form den Eindruck von Homogenität.

Literatur: Cavazzini/Galli 2007, S. 21, Anm. 75, S. 35.

¹ Cavazzini/Galli 2007, S. 35, Anm. 75.

² Dieses Werk ist mir nur von einer Schwarzweißfotografie bekannt, die mir freundlicherweise von Prof. Aldo Galli überlassen wurde. Daher kann keine genauere Beurteilung erfolgen, der Vollständigkeit halber darf es aber in vorliegendem Katalog nicht fehlen. Anm. der Verfasserin.

47. Madonna in Halbfigur mit Kind, fragmentiert (Abb. 263)

Standort: unbekannt

Maße: unbekannt

Material: Terrakotta

Provenienz: Collezione Elia Volpi

Datierung: 1440er Jahre (?)

Die Madonna präsentiert sich, das Kind in ihrem linken Arm, in halber Figur auf einem Sockel. Fraglich ist, ob sie primär als solche konzipiert war, oder ob es sich ursprünglich um eine Ganzfigur gehandelt hat, deren unterer Teil verloren gegangen ist oder zerstört wurde.¹

Sie trägt Schleier und Krone, das wellige Haar ist in der Mitte geteilt, sie hält den Kopf gerade, die Augen sind offen, der Blick nach vorne gerichtet, die Lippen ganz leicht geöffnet. Die gesamte Gestalt wirkt schlanker und eleganter im Vergleich zu den anderen Madonnen Michele da Firenzes, die Draperie ist nicht so voluminös und fällt lockerer, der Gesichtstypus zeigt große Ähnlichkeit, ist jedoch reifer, ähnlich der „*Madonna della Rondine*“. Auch kann man unter dem Gewand deutlich mehr Körperlichkeit erahnen, die Schlüsselbeine sind am Ausschnitt des Kleides zu sehen, welches unter der Brust gegürtet ist und am Körper anliegt. Die Hände sind extrem lang und schlank, mit ihrer linken hält sie das Kind an seinem Bein fest, der rechte Arm ist nahe am Körper nach oben angewinkelt, wo Jesus mit seiner rechten Hand ihren Mittelfinger umklammert. Seine Sitzhaltung gleicht mehr einem Thronen, er ist nackt bis auf einen kleinen Umhang, der am Hals mit einem Band mit Quasten an den Enden zusammengebunden ist. In seiner Linken hält er einen nicht identifizierbaren Gegenstand. Auf alten Fotografien, aufgenommen als sich die Madonna noch in der Sammlung Volpi befand, ist sie noch mit Farbfassung zu sehen, der fehlende Kopf des Kindes war durch eine Ergänzung im Stil Antonio Rossellinos ersetzt, beides wurde später entfernt.²

Literatur: Cavazzini/Galli 2007, S. 18, S. 34, Anm. 61, Abb. 34, S. 67.

¹ Vergleicht man die Trennfugen der Teilung für den Brennvorgang bei der Madonna des Domes von Ferrara (Kat. 18), wird man feststellen, dass eine davon an einer ähnlichen Stelle verläuft, nämlich unterhalb der Füße des Kindes und der Gewandschlaufen der Ärmel des Mantels von Maria, sowie entlang der querverlaufenden Draperie. Anm. der Verfasserin.

² Cavazzini/Galli 2007, S. 18 und Anm. 61, S. 34.

48. Madonna mit Kind, Fragment (Abb. 264)

Standort: Verona

Maße: unbekannt

Material: Terrakotta

Provenienz: unbekannt

Datierung: 1430-1440 (?)

Der fragmentierte Ausschnitt zeigt die Madonna als Halbfigur mit dem Kind auf ihrem linken Arm, mit der rechten Hand stützt sie den linken Fuß des Kindes. Erhalten ist auch noch der unmittelbare Hintergrund, ein ausgebreitetes Ehrentuch. Das Kleid ist unter der Brust gebunden, die Draperie bildet senkrechte Falten, der Mantel mit weiten Ärmeln, den sie darüber trägt, ist am Kragen umgeschlagen und in großzügigen Schlaufen angeordnet. Auf dem Haupt, über dem Schleier, der in den Umhang übergeht, sitzt eine gezackte Krone. Das Haar ist wellig in dicken Strähnen geformt, die vollen Lippen sind leicht geöffnet, die Augen durch kräftige Umrandung herausmodelliert, die Nase ist zart. Das Kind hat die Füße überkreuzt, in der Hand hält es einen kleinen Blumenstrauß. Bekleidet ist es mit einem Umhang, der über Arme und Beine geschlungen ist, um den Hals liegt eine Kette mit einem Medaillon, der Oberkörper ist nackt. Dem kindlichen Typus Micheles entsprechend ist es von rundlichem Körperbau, die Haare sind in Strähnen nach vorne gelegt, die Augen sind in gleicher Weise konturiert wie bei der Mutter.

Im Vergleich mit dem Altar von Raccano (Kat. 14, Abb. 203) bietet dieser ein ähnliches, für den Brennvorgang geschnittenes Teilstück mit der Madonna, was zu der Annahme verleitet, dass auch das vorliegende Fragment aus einem vergleichbaren Zusammenhang stammt. Über den Verbleib des Reliefs ist nichts bekannt, es wurde 1932 von Fiocco als Bestandteil einer privaten Veroneser Sammlung und Beispiel für die Beliebtheit und Verbreitung der Werke des Meisters im nördlichen Italien publiziert.¹

Literatur: Fiocco 1932, S. 562, Abb. S. 560; Galli 2016, S. 31.

¹ Fiocco 1932, S. 562, Abb. S. 560.

49. Madonna mit Kind (Abb. 265)

Standort: Edinburgh

Maße: 66 cm

Material: Terrakotta, Farbreste

Provenienz: unbekannt

Datierung: um 1427 (?)

Die Gruppe zeigt im Großen und Ganzen, von der Behandlung der Draperie bis zu den Physiognomien von Mutter und Kind, die typischen Merkmale der Michele-Werkstatt. Das Kind sitzt auf dem linken Arm der Mutter, während sich die Füße auf ihrer rechten Hand abstützen. Seine Armhaltung ist hier in einer neuen Variante wiedergegeben, es hält die Arme verschränkt, wobei es in etwas unbeholfener Weise die Rechte gegen den eigenen Körper stemmt, mit der Linken seinen rechten Oberarm umfasst. Bekleidet ist es nur mit einem kleinen Umhang, der mit einem Bändchen um den Hals verknötet ist. Der Körper ist kindlich proportioniert und wohlgenährt.

Die Madonna trägt keine Krone auf dem Kopf, sondern einen Schleier, der nahtlos in einen Mantel mit weiten Ärmeln übergeht. Sehr auffallend ist die unverhältnismäßige Größe ihres Kopfes und der Hände, sowie die Tatsache, dass die Füße und Zehen nicht nur teilweise sichtbar, sondern mit Sandalen bekleidet und sorgfältig modelliert sind. Geradezu schwächling wirkt im Gegensatz dazu der Oberkörper in faltenreichem Gewand, das unter der Brust mit einem Band zusammengefasst wird. Diese Eigenheiten lassen vermuten, dass die Statue für einen erhöhten Standort vorgesehen war, an dem sie von unten aus zu betrachten war. Es erscheint allerdings wenig sinnvoll, eine Statue mit der geringen Größe von 66 cm auf „Fernwirkung“ auszurichten, ihre Aufstellung kann jedenfalls nicht als besonders hoch oben angenommen werden, allenfalls noch für einen kleinen und schmalen Raum, in dem sich der Betrachter etwa in Augenhöhe mit den Füßen der Madonna befand. Für viel wahrscheinlicher aber halte ich die Annahme, es könnte sich um einen Bozzetto handeln, für einen Auftrag ähnlich dem von Ferrara, wo die Madonna mit dem Kind hoch oben auf der Galerie der Westfassade des Doms zu bewundern ist (Kat. 18), eine Aufgabe also, deren Bedeutung auch die detaillierte Ausarbeitung eines Bozzettos rechtfertigen würde. Ebenso wie der Blick der Mutter geht der des Kindes in die Ferne, wiewohl in unterschiedliche Richtung. Auch das könnte für eine geplant

e Aufstellung des auszuführenden Werks im Freien sprechen. Die Gruppe zeigt gegenüber der Ferrara-Madonna mehr Dynamik und Differenziertheit. Soweit der schlechte Erhaltungszustand der Madonna aus Santa Maria a Monte (Kat. 5; Abb. 135) einen Vergleich zulässt, besteht meines Erachtens zu ihr, vor allem in der Haltung, die größte Ähnlichkeit. Es ist nicht ersichtlich, ob die Figur rundplastisch ausgeführt ist, der Sockel, der die Hypothese der isolierten Aufstellung unterstützt, scheint originaler Bestandteil der Skulptur zu sein, ebenso wie die noch vorhandenen roten, blauen und schwarzen Farbreste auf ihr.

Die Madonna wurde bei der Ausstellung „*A Poet in Paradise; Lord Lindsay and Christian Art*“ vom 25. August bis 19. November 2000 in der National Gallery of Scotland gezeigt, zu der ein gleichnamiger Katalog publiziert wurde.¹ Auf der Rückseite der Figur sind die beiden Buchstaben „IQ“ eingraviert, was dazu geführt hat, dass sie lange Zeit Jacopo della Quercia zugeschrieben wurde. Dies änderte sich erst 1996, als Prof. Martin Kemp in einem Brief an den Eigentümer der Skulptur den Namen Michele da Firenze ins Spiel brachte.²

Literatur: Barker/Brigstocke/Clifford 2000, S. 116, Kat. 39.

¹ Barker/Brigstocke/Clifford 2000, S. 116.

² Barker/Brigstocke/Clifford 2000, S. 116, Anm. 1. Martin Kemp ist emeritierter Professor für Kunstgeschichte, Autor zahlreicher Publikationen und lehrte zuletzt an der University of Oxford. URL: <http://www.martinkemp.com/cv.html> (Stand: 15.Juli 2017)

50. Madonna mit Kind, Repliken nach einem Modell

Standorte: unbekannt (Privatbesitz)

Maße: ca. 67,5 cm x 49,2 cm

Material: Exemplare in Terrakotta und in Stuck

Provenienz: u. a. Sothebys

Datierung: Prototyp vor 1420? Repliken 1440er Jahre?

Die Madonna mit Kind dieses Typs wurde in Kat. 25 bereits beschrieben, es ist dies das einzige Werk Michele da Firenzes, das nach einem Modell mehrmals in Terrakotta und Stuck angefertigt wurde. Wie viele Exemplare tatsächlich existieren, ist nicht nachvollziehbar, da sich die meisten in Privatbesitz befinden und nur gelegentlich eines auf dem Antiquitätenmarkt auftaucht. So wurde ein und dieselbe Ausfertigung in Stuck mit den Maßen 67,5 cm x 49,2 cm im Dezember 2010 und Juli 2011 bei Sotheby's angeboten (Abb. 160),¹ in der Größe nur geringfügig abweichend vom Stück der Bologneser Sammlung (*Musei Civici d'Arte Antica: Museo d'Arte Industriale "Davia Bargellini"*, 70,5 cm x 48 cm). Unterschiede zeigen sich an der Basis, die beim Auktionsstück breiter ist, wodurch die gesamte Komposition in Dreieck-Form erscheint und dadurch harmonischer wirkt. Auch die Farbigkeit ist kräftiger, insbesondere der kleine Vogel, den das Jesuskind in seiner linken Hand hält, hebt sich durch die dunkle Bemalung deutlicher ab.² Ein weiteres Beispiel, das ausgeprägte stilistische Züge der Michele-Werkstatt trägt, publizierte Ludwig Goldscheider 1949 (Abb. 161), als Eigentümerin wird „Miss Heather Price, Johannesburg“ angegeben. Der Autor verweist mit Recht auf die Parallelen der Darstellung zu einem Glasfenster des Doms von Florenz, das von Ghiberti entworfen wurde (Abb. 162).³ Trotz der extrem schlechten Schwarz-Weiß-Aufnahme ist an der Krone der Madonna und an der Kette mit Korallenweig, die um den Hals des Kindes liegt, erkennbar, dass es sich nicht um die gleiche Ausführung handelt wie die, die bei Sotheby's zur Versteigerung kam. Außer den bereits genannten Repliken sollen sich noch zwei weitere in Terrakotta in Privatsammlungen befinden.⁴

Literatur: Goldscheider 1949, S. 148; Gentilini 1990, S. 32; Galli 2016, Anm. 11, S. 32; Noe 2004, S. 86; Cerami 2014, S. 57-58.

¹ URL: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2011/old-master-sculpture-works-of-art-l11231/lot.39.html> (Stand 11. Juli 2017). Die Zuschreibung erfolgte durch Prof. Francesco Caglioti (Universität Neapel), der das Werk um 1404 datierte, was allerdings nicht begründet wird. Anm. der Verfasserin.

² Vgl. dazu: Cerami 2014, S. 57-58. Es geht nicht hervor, inwieweit es sich um die Originalfassung handelt.

³ Goldscheider 1949, S. 148, Abb. 32.

⁴ Gentilini 1990, S. 32. Es sind dies: Collezione M. Brunella in Mailand und Collezione E. Volpi in Florenz. Sotheby's informiert über ein Exemplar, das 1927 bei einer Elia Volpi Auktion in New York verkauft wurde, in Stuck mit einem Rahmen der *della Robbia*-Werkstatt aus glasierter Terrakotta. Ob es sich dabei um das von Gentilini genannte Werk handelt, ist unklar. Anm. der Verfasserin. Vgl. dazu: URL: Fußnote 1.

VIII. VERLUSTE

51. Andachtsaltar Madonna mit Kind (Abb. 269)

Standort: ehem. Berlin, Kaiser Friedrich Museum,
Auslagerungsort nach dem 7. 4. 1945: Leit-Turm im Friedrichshain. Kiste Nr. 170
KFM, durch Brand zerstört¹
Maße: 125 cm x 67 cm
Material: Terrakotta gebrannt, geringe Farbreste
Provenienz: 1877 oder 1879 in Florenz erworben
Datierung: 1404-1407
Inventarnummer: 128

Die Madonna ist als Halbfigur in einer Nische wiedergegeben, in ihrem linken Arm hält sie das Kind, dessen Beine sie mit beiden Händen umfasst. In der Konche der Nische schweben zwei Engel, die ein Tuch hinter Madonna und Kind ausbreiten. Die Draperie beherrscht den größten Teil der Tafel innerhalb des Rahmens, der Vorhang und das Gewand der Muttergottes sind in dichte, bewegte Falten gelegt, ganz nach dem Prinzip der schönen Linie. Gerahmt wird die Nische von zwei kräftigen, gebündelten Säulen mit abgestuften Basen und korinthischen Kapitellen, auf die zwei weitere, niedrigere Säulen gesetzt sind, welche über den Apsis-Bogen hinausragen und mit Fialen-artigen Spitzen bekrönt sind. Der pyramidenförmige Giebel im Zwischenraum ist mit üppigem Pflanzenrankenschmuck und Cherubim beziehungsweise Engelsköpfen, die aus der Bildfläche herausragen, gefüllt. Das Verhältnis von Bild und Rahmung erscheint etwas unproportioniert, insbesondere der Giebel nimmt einen dominanten Raum ein.

Schottmüller stellt Parallelen zum Altar von Modena (Kat. 21) und zu zwei Madonnentafeln im Victoria and Albert Museum (Kat. 35 und Kat. 36) fest und meint, der Meister hätte sich wohl auch in Florenz aufgehalten und dort die Tonplastik beeinflusst. Bild und Rahmen sind aus einem Stück, die rechte Fiale ist teilweise ergänzt.² Im Katalog von 1933 wird zusätzlich auf die Nähe zu den beiden Madonnendarstellungen im Bargello hingewiesen (Kat. 1 und Kat. 2).³

Aldo Galli zählt diese Tafel zu den Frühwerken des Künstlers Michele da Firenze und seiner Werkstatt und datiert sie in den Zeitraum von 1404 bis 1407. Erkennbar ist dies an bestimmten altertümlichen Architekturelementen, wie zum Beispiel den gebündelten Säulen, die später von kannelierten Pilastern ersetzt werden, oder den

ganzfigurigen Engeln, deren Platz im Laufe der Produktion Michele Cherubim oder Serafim einnehmen.⁴ In der fließend-schwingenden Draperie und in besonderer Weise in den herausragenden Köpfchen der Bekrönung der Tafel, die als Zitate der Nord-Türe des Baptisteriums von San Giovanni in Florenz gelten können, ist noch die signifikante Nähe zu Ghiberti festzustellen.⁵

Literatur: Bode 1885, S. 171; Venturi 1908, S. 112; Schottmüller 1913, S. 9. Nr. 16, Abb. S. 10; Wulff 1922, S. 94; Schottmüller 1933, S. 23-24, Nr. 128, Abb. S. 22; Galli 1992, S. 18-20, Abb. 1, S. 13; Lambacher 2006, S. 139, Nr. 128.

¹ Einer inoffiziellen, noch nicht publizierten Meldung zufolge, befindet sich die Tafel in stark beschädigtem Zustand in Moskau. Eine Veröffentlichung steht kurz bevor, konnte aber in vorliegender Arbeit nicht mehr berücksichtigt werden. Diese Information erhielt ich von Dr. Neville Rowley, Mitarbeiter des Bode Museums in Berlin. Anm. der Verfasserin.

² Schottmüller 1913, S. 9. Nr. 16, Abb. S. 10.

³ Schottmüller 1933, S. 23-24, Nr. 128, Abb. S. 22.

⁴ Galli 1992, S. 19, Abb.1, S. 13.

⁵ Galli 1992, S. 20.

52. Altar

Standort: ehem. Belfiore bei Ferrara, Chiesa di Santa Maria degli Angeli

Maße: unbekannt

Material: Terrakotta bemalt

Provenienz: ehem. in situ

Datierung: 1440

Weder die Kirche Santa Maria degli Angeli in Belfiore bei Ferrara noch der von Michele für diese Kirche geschaffene Altar sind erhalten. Es existieren jedoch noch Dokumente, die sich auf diesen Altar beziehen. Einerseits jenes vom 3. März 1440, das Niccolò III. d'Este als Auftraggeber nennt und eine Teilzahlung an Michele für die Ausführung bestätigt, andererseits der Vertrag für die Errichtung der „Ancona“, vorgesehen als Hauptaltar für den Dom von Modena vom 6. September 1440 (Kat. 21).¹ Dieser Vertrag ist in vieler Hinsicht aussagekräftig. Zunächst wird darin verlangt, einen Altar auszuführen, der dem von Belfiore gleicht, des Weiteren wird auf eine Menge Details eingegangen, die sich auf das Aussehen des verlorenen Werks beziehen: Figuren, Nischen und Rahmungen, bemalt in Gold, Blau, Weiß und anderen Farben. Damit wird aber auch deutlich, dass Michele seine Aufgabe nicht nur zur Zufriedenheit der Auftraggeber erfüllt hat, sondern den vorherrschenden Zeitgeschmack getroffen und die Erwartungen erfüllt hat, und zwar so gut, dass man ihm die Durchführung eines derart prestigeträchtigen Objektes wie den Hauptaltar des Domes von Modena anvertraute. Es sagt auch aus, dass in der Emilia beziehungsweise am Hof der Este die progressiven künstlerischen Ideen, die in Florenz umgesetzt wurden, hier noch keinen Nährboden hatten oder, anders ausgedrückt, alles in viel kleineren Schritten vor sich ging. Der Altar von Belfiore muss also, ebenso wie der „*Altare delle Statuine*“, noch sehr in der Tradition der Gotik gestanden haben, abgesehen von den dezenteren Elementen der frühen Renaissance, die Michele nördlich des Apennins einfließen ließ, so diskret, dass es für die Konsumenten seiner Kunst eine verständliche Sprache blieb und ihren ästhetischen Ansprüchen entgegenkam.

Über das Schicksal des Altares in Belfiore ist bekannt, dass am 10. Juli 1604 während eines heftigen Gewitters ein Blitzschlag den Turm traf, dieser daraufhin einstürzte und dabei das Dach durchschlug. Die Dominikanermönche, die gerade in der Kirche Psalmen sangen, kamen mit dem Schrecken davon, mussten jedoch mitansehen, wie

der Altar durch die herabfallenden Bauteile zu Bruch ging.² Es kann als sicher angesehen werden, dass manche Fragmente gerettet wurden und in den Besitz verschiedener Personen und Institutionen gelangt sind beziehungsweise im Laufe der Zeit auch verstreut an entfernten Orte zu finden sind (wie zum Beispiel Kat. 19, 20, 38 und 39).

Das dritte Dokument aus der Zeit stammt vom November desselben Jahres und besagt, dass Michele – bereits in Modena – mit der Arbeit begonnen hatte und sie innerhalb eines Jahres fertigzustellen hätte. Aus der Information, die hier mitgeliefert wird, geht hervor, dass für die Herstellung eines Werkes dieser Größenordnung ein Zeitraum von 12 Monaten einzuplanen war. Schließlich musste die Einrichtung einer Werkstatt für Entwürfe und Vorarbeiten, Modellierung und Brennen, Nacharbeiten, Zusammenbau und Bemalung mitbedacht werden. Von der Forschung werden etliche Werke in die 1440er Jahre datiert, es ist nicht auszuschließen, dass neben diesem Hauptauftrag auch kleinere Aufträge übernommen wurden und dass vor Ort Gehilfen für die Ausführung rekrutiert wurden.

Literatur: Guarini 1621, S. 153; Venturi 1884, S. 619; Giovannini 1988, S. 54, 63; Novelli 1991, S. 170; Franceschini 1993, Doc. 448; Samadelli 1996, S. 232; Cavazzini/Galli 2008, S. 20.

¹ Gentilini 1990, S. 31-32. Vgl. dazu auch Berardi 2000, S. 48-49.

² Guarini 1621, S. 153.

BIBLIOGRAPHIE

Afra 2010

Shirin Afra, Andreina Andreoni, Francesca Kumar, Laura Speranza, Filippo Tattini. Intorno al restauro del Compianto di Michele da Firenze, in: Franco Cosimo Panini (Hg.), *Il compianto ritrovato. Il restauro del Compianto sul cristo morto di Michele da Firenze*, Modena 2010.

Aliberti Gaudioso 1996

Filippa M. Aliberti Gaudioso (Hg.), *Pisanello. I luoghi del Gotico Internazionale nel Veneto*, Milano 1996.

Aronberg Lavin 1990

Marilyn Aronberg Lavin, *The Place of Narrative. Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600*, Chicago and London 1990.

Augustin 2008

Christine Augustin, *Michele da Firenze und die Ausstattung der Cappella Pellegrini von Sant'Anastasia in Verona*. Diplomarbeit, Universität Wien 2008.

Avery 1981

Charles Avery, *Fingerprint of the artists. European Terra-Cotta Sculpture from the Arthur M. Sackler Collections*. Harvard 1981.

Balogh 1940

Joan Balogh, *Studien in der alten Skulpturensammlung des Museums der Bildenden Künste*, in: *Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei IX.*, Budapest 1940, S. 45-136.

Balogh 1975

Katalog der ausländischen Bildwerke des Museums der Bildenden Künste in Budapest. IV.-XVIII. Jahrhundert, I. Textband, Budapest 1975.

Banker 2014

James. R. Banker, *Piero della Francesca. Artist and man*, Oxford 2014.

Banzato 1996

Davide Banzato, *Falconiere a cavallo*, in: Filippa M. Aliberti Gaudioso (Hg.), *Pisanello. I luoghi del gotico internazionale nel Veneto*. Milano 1996, S. 156.

Barker/Brigstocke/Clifford 2000

Nicolas Barker, Hugh Brigstocke, Timothy Clifford, *„A Poet in Paradise“*. Lord Lindsay and Christian Art, Edinburgh 2000.

Baron 1992

Hans Baron, Bürgersinn und Humanismus im Florenz der Renaissance, Berlin 1992.

Baroni 1943

Constantino Baroni, Di alcune sculture gotiche veneziane al castello Sforzesco di Milano, in: Emporium, XLIX, Bergamo 1943, S. 55-65.

Barotti 1770

C. Barotti, Pitture e Scolture che si trovano nelle chiese, luoghi pubblici, e Sobborghi della Città di Ferrara, Ferrara 1770, ristampa anastatica, Bologna 1977.

Barton 2016

Ulrich Barton, Eleos und compassio. Mitleid im antiken und mittelalterlichen Theater. Paderborn 2016.

Baruffaldi sec. XVIII

Girolamo Baruffaldi in: Carlo Brisighella, Descrizione delle pitture e sculture della città di ferrara, con Aggiunte e note di G. Baruffaldi, sec. XVIII; prima edizione a stampa a cura di M. A. Novelli, Ferrara 1991.

Baum 1999

Wilhelm Baum, Die Feudalkirche im Mittelalter, in: Erwin Möde (Hg.), 2000 Jahre Christentum und europäische Kultur, Graz-Wien-Köln 1999.

Becker 1999

Udo Becker, Lexikon der Symbole, Freiburg/Basel/Wien 1999.

Bellandi (Hg.) 2016

Alfredo Bellandi u. a. (Hg.), Fece di sculture di legname e colori. Scultura del Quattrocento in legno dipinto a Firenze. Ausstellungskatalog, Firenze, Milano 2016.

Bellinazzo 1914

Don Bellino Bellinazzo, Gavello antica e nuova. L'Abazzia di S. Maria. La Parrocchia di S. Pietro Martire, Rovigo 1914.

Bellosi 1975

Luciano Bellosi, Ipotesi sull'origine delle terrecotte quattrocentesche, in: Giulietta Chelazzi Dini (Hg.), Jacopo della Quercia fra gotico e Rinascimento. Atti del Convegno di studi, Firenze 1977, S. 163-179.

Bellosi 1983

Luciano Bellosi u. a., La Basilika di San Petronio in Bologna, Vol. 1, Bologna/Milano 1983.

Bellosi 1989

Luciano Bellosi, La Rinascita della scultura in terracotta nel Quattrocento, in: Grazia Agostini/Luisa Ciammitti (Hg.), Niccolò dell'Arca, Bologna 1990, S. 3-24.

Bellosi 1989 a

Luciano Bellosi, Donatello e il recupero della scultura in terracotta, in: Donatello-Studien, München 1989, S. 130-145.

Bellosi 1990

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, London 1992, p. 657-660.

Bellosi/Gentilini 1996

Luciano Bellosi/Giancarlo Gentilini, Una nuova Madonna in terracotta del giovane Donatello, in: Bruckmanns Pantheon, München 1996.

Bellosi 2002

Luciano Bellosi, Da Brunelleschi a Masaccio: le origini del Rinascimento, in: Masaccio e le origini del Rinascimento, Milano 2002, S. 15-51.

Belting 2000

Hans Belting, Das Bild und sein Publikum im Mittelalter, Berlin 2000.

Benatti 2015

Benito Benatti, Una impensabile scoperta, in: Il crocifisso del Polirone, San Benedetto Po, 2015.

Benesch 1964

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

Bentini 1980

Jadranka Bentini, L'Opera pia dei Vergognosi di Bologna, in: Arte e pietà, i patrimoni culturali delle Opere Pie, Bologna 1980, S. 209-211.

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 Firenze: una congiuntura Pesaro-Castiglione Olona, Pesaro, 2000.

Bergdolt 1994

Klaus Bergdolt, Der Schwarze Tod in Europa. München 1994.

Beuys 1992

Barbara Beuys, Florenz - Stadtwelt – Weltstadt. Urbanes Leben von 1200 bis 1500, Hamburg 1992.

Bevilacqua 2009

Fabio Bevilacqua, Un restauro, in: Berenice Giovannucci Vigi e Fabio Bevilacqua (Hg.), Una annunciazione e una Trinita, Ferrara 2009, S. 69-82.

Bezur 2015

Anikò Bezur u. a., Discovery of challacolloite, an uncommon chloride, on a fifteenth-century polychrome terracotta relief by Michele da Firenze, in: Applied Physics A, Okt. 2015, Vol. 121, Issue 1, Berlin/Heidelberg/New York 2015, S. 83-93.

Biadego 1909

Giuseppe Biadego, Verona, in: «Italia Artistica» Bergamo 1909. S. 56-58.

Bialostocki 1972

Jan Bialostocki, Propyläen Kunstgeschichte, Band 7, Spätmittelalter und beginnende Neuzeit, Berlin 1972.

Bibel 1985

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

Biermann 1904

Georg Biermann, Verona, Leipzig 1904.

Billoni 2015

Giuseppe Billoni, Stato di conservazione prima del restauro, in: Il Crocifisso di Polirone, San Benedetto Po 2015, S. 12-14.

Birke 1991

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

Bocca 1649

A. Bocca, Annali adriesi (1649), ed. a cura di A. Lodo (Hg.), Rovigo 1649.

Bocchi 1807

Francesco Girolamo Bocchi, Dissertazione sopra una vecchia Pala ad uso di altare ch'esisteva nella cattedrale di Adria, Adria 1807.

Bode 1885

Wilhelm Bode, Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen, VI. Heft. Berlin 1885, S. 170-185.

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.

Bode/Tschudi 1888

Wilhelm Bode, Hugo von Tschudi, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche. Berlin 1888.

Bode 1889

Wilhelm Bode, Luca della Robbia e i suoi precursori a Firenze, in: Archivio storico dell'arte, II, 1889, 3-4, pp. 127-133; URL: http://digi.ub.uniheidelberg.de/diglit/archivio_storico_arte1889/0161 (Stand 2. März 2017).

Bode 1891

Wilhelm Bode, Die italienische Plastik, 1. Auflage, Berlin 1891.

Bode 1905

Wilhelm Bode, Die italienische Plastik, 4. Auflage, Berlin 1905.

Bode 1914

Wilhelm Bode, Lorenzo Ghiberti als führender Meister unter den Florentiner Tonbildnern der ersten Hälfte des Quattrocento, in: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Band 35, Berlin 1914, S. 71- 89.

Bode 1921

Wilhelm Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance, Berlin 1921.

Bode 1922

Wilhelm Bode, Die italienische Plastik, 6. Auflage, Berlin 1922.

Bode 1930

Wilhelm Bode, Mein Leben. 2 Bde., Berlin 1930.

URL: <http://www.zeno.org/nid/20003846245> (Stand: 10. Oktober 2016).

Bonsanti 1986

Giorgio Bonsanti, Scultura fiorentina del primo Rinascimento, in: Donatello e i suoi, catalogo della mostra di Firenze, Milano-Firenze 1986.

Bonsanti (Hg.) 2009

Giorgio Bonsanti/Francesca Piccinini (Hg.), Emozioni in terracotta, Guido Mazzoni, Antonio Begarelli. Sculture del Rinascimento Emiliano, Modena 2009.

Bonsanti 2009

Giorgio Bonsanti, Figure di terra fra passione e immaginazione, in: Giorgio Bonsanti, Francesca Piccinini (Hg.), Emozioni in terracotta. Guido Mazzoni, Antonio Begarelli. Sculture del Rinascimento Emiliano [Mostra a Modena, Foro Boario, 21 marzo - 7 giugno 2009]. Modena 2009, S. 27-54.

Bormand 2015

Marc Bormand, Une Vierge et l'Enfant attribuée à Michele da Firenze, in: Grande Galerie, Le Journal du Louvre, juin-juillet-août 2015, n° 32, S. 16.

Borngasser 1987

Barbara Borngasser, Die Apsisdekoration der alten Kathedrale zu Salamanca und die Gebrüder Delli aus Florenz, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, XXXI, 1987, 2/3, S. 237, Anm. 78, Abb. 35, Florenz 1987.

Borsi 2003

Stefano Borsi, Masolino, Firenze-Milano 2003.

Bosio 2016

Paola Bosio, Terrecotte del Rinascimento nelle raccolte Pogliaghi. Artisti e opere, in: Storia e storiografia dell'arte del Rinascimento a Milano e in Lombardia, Milano 2016, S. 337-354.

Boskovits 1973

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

Bosl 1982

Karl Bosl, Gesellschaftsgeschichte Italiens im Mittelalter, Stuttgart 1982.

Boucher (Hg.) 2001

Bruce Boucher, Earth and fire. Italian terracotta sculpture from Donatello to Canova, New Haven 2001.

Braggion (Hg.) 1986

Pia e Gino Braggion (Hg.), Gli oratori nella diocesi di Adria, 3 Bd., Conselve 1985/86.

Brisighella sec. XVIII/1991

Carlo Brisighella, Descrizione delle pitture e sculture della città di Ferrara, con Aggiunte e note di G. Baruffaldi, sec. XVIII; prima edizione a stampa a cura di M. A. Novelli, Ferrara 1991.

Brugger/Langos (Hg.) 2011

René Brugger/Kristin Langos, Radikalität: Antike und Mittelalter. Religiöse, politische und künstlerische Radikalismen in Geschichte und Gegenwart, Band 1, Würzburg 2011.

Burckhardt 1982

Jacob Burckhardt/Horst Günther(Hg.), Die Kultur der Renaissance in Italien. Frankfurt am Main und Leipzig, 1982.

Brockhaus Kunst 2001

Der Brockhaus Kunst. Künstler, Epochen, Sachbegriffe, Leipzig-Mannheim 2001.

Burke 1984

Peter Burke, Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung, Berlin 1984.

Caglioti 2008

Francesco Caglioti, Il Crocifisso ligneo di Donatello per i Servi di Padova, in: Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna, 130-131, Firenze 2008, S. 50-106.

Caiani 1967

Anna Caiani, Una Deposizione sul sepolcro a Caprino Veronese, in: Arte Veneta, Venezia 1967, S. 195-199.

Camporesi 1994

Piero Camporesi, Bauern, Priester, Possenreisser. Volkskultur und Kultur der Eliten im Mittelalter und in der frühen Neuzeit, Aus dem Ital. von Karl F. Hauber Frankfurt/Main-New York 1994.

Caleffi 2010

Oriana Caleffi, La Basilika Abbaziale di Gregorio Cortese e Giulio Romano, San Benedetto Po 2010.

Capretti 2003

Elena Capretti, Brunelleschi, Firenze-Milano 2003.

Cassanelli 1998

Roberto Cassanelli, Künstler in der Werkstatt, in: Roberto Cassanelli (Hg.), Künstlerwerkstätten der Renaissance. Zürich und Düsseldorf 1998, S. 7-30.

Castelnuovo-Tedesco 2010

Lisbeth Castelnuovo-Tedesco and Jack Souldanian, Italian medieval sculpture in the Metropolitan Museum of Art and the Cloisters, New York 2010.

Cavazzini 2002

Laura Cavazzini in: Luciano Bellosi (Hg.), Masaccio e le origini del Rinascimento, Milano 2002.

Cavazzini/Galli 2007

Laura Cavazzini und Aldo Galli, Scultori a Ferrara al tempo di Nicolò III, in: Giancarlo Gentilini e Lucio Scardino (Hg.), Crocevia estense. Contributi per la storia della Scultura a Ferrarabnel XV secolo, Ferrara 2007, S. 7-88.

Cavazzini 2013

Laura Cavazzini, Donatello. Madonna with Child, in: The Springtime of the Renaissance. Sculpture and the Arts in Florence 1400-60, Firenze 2013, Katalog VI.2, S. 380.

Cavedoni 1855

Pietro Cavedoni, Catalogo delle sante immagini d'un altare del Duomo di Modena detto l'altare delle Statuine, Modena 1855.

Cerami 2014

Domenico Cerami, Gruppi plastici raffiguranti la Madonna col Bambino. Influssi e lasciti della tradizione rinascimentale toscana tra Le Mogne e Bologna, in: Strenna storica bolognese, LXIV (2014), Bologna 2014, S. 49-60.

Chelazzi Dini 1975

Giulietta Chelazzi Dini, Jacopo della Quercia nell'arte del suo tempo Siena, Palazzo Pubblico, in: Prospettiva 1, 1975, 62-64, Firenze 1975.

Cipolla 1914

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

Cittadella 1868

Luigi Napoleone Cittadella, Notizie relative a Ferrara (1964), 2 vol., Ferrara 1868, ristampa anastatica, Bologna 1969.

Clérin 2000

Phillippe Clérin, Das große Buch des Modellierens und Bildhauens, Stuttgart (u. a.) 2000.

Cole 1996

Alison Cole, Renaissance von Mailand bis Neapel. Die Kunst an den Höfen Italiens. Köln 1996.

Colombo u.a. 2009

Chiara Colomba, Claudia Conti, Marco Realini, Tommaso Poli, Lo studio dei materiali e delle tecniche, in: Una Annunciazione e una Trinità. Frammenti in terracotta di Michele da Firenze, Ferrara 2009.

Costa/Tattini 2000

E. Costa/S. Tatini, Die Basilika des Heiligen Petronius. Bologna 2000.

Cuppini 1969

Maria Teresa Cuppini, L'Arte gotica a Verona nei secoli XIV e XV, in: Verona e il suo territorio, III, 2, Verona 1969, S. 211-383.

Da Persico 1920

Giovanni Battista Da Persico, Descrizione di Verona e della sua provincia, Verona 1920.

Dalla Rosa 1803

Severio Dalla Rosa, Catastico delle pitture e delle sculture esistenti nelle chiese e luoghi pubblici situati in Verona, Biblioteca civica di Verona, Verona 1803-1804.

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.

Deguer 1977

André Deguer, Ikonen, Ramerding 1977.

De Lardi 1851

Francesco Nobile De Lardi, Indicazioni storico-archeologico-artistiche utili ad un forestiero in Adria città del regno lombardoveneto, Venezia 1851.

Delius 1963

Walter Delius, Geschichte der Marienverehrung, München 1963.

De Pisis

Filippo Tibertelli De Pisis, Tra il vecchio e il nuovo. Terre cotte, stucchi e marmi dei secoli XV e XVI in Ferrara. La Lunetta nel retro-coro di S. Giustiana: L'Annunciazione con la Trinità, in: Gazzetta ferrarese, 20 gennaio 1916, pp. 1-2.

Dezzi Bardeschi 2008

Marco Dezzi Bardeschi, Carla Di Francesco, Giovanni Carbonara, in: Terza mostra internazionale del restauro monumentale. Dal restauro alla conservazione, Roma 2008.

Dini 1993

Vittorio Dini, Contesto simbolico e processi di aggregazione intorno alla SS. Annunziata, in: Giovanni Cherubini, Silvano Pieri (Hg.), La Chiesa della SS. Annunziata di Arezzo nel 500° della sua costruzione, Arezzo 1990 S. 59-70.

Donato 2006

Laura Donato (Hg.), La croce: simbolo di fede e arte per l'umanità. Testimonianze artistiche dalle chiese e dalle basiliche del Fondo edifici di culto del Ministero dell'Interno, catalogo della mostra, Roma 2006.

Dondi 1896

Antonio Dondi, Notizie storiche ed artistiche del Duomo di Modena, Modena 1896.

Dragoni 1759

Domenico Agostino Dragoni, 1759, S. 20-48.

URL:<https://books.google.de/books?id=wodCmgEACAAJ&hl=de&pg=PP5#v=onepage&q&f=false> (Stand: 1. August 2017).

Ericani 1996

Giuliana Ericani, La scultura a Verona al tempo di Pisanello, in: Paola Marini (Hg.), Pisanello, Milano 1996, S.331-350, S. 418.

Euler 1968

Walter Euler, Giotto-Fresken. Die Scrovegnikapelle in Padua, Bern (u. a.) 1968.

Euler-Künsemüller 1980

Sabine Euler-Künsemüller, *Bildgestalt und Erzählung. Zum frühen Reliefwerk Lorenzo Ghibertis*, Frankfurt am Main 1980.

Eyr/Spottiswoode 1868

Inventory of Art Objects Acquired in the Year 1861 in: *Inventory of the Objects in the Art Division of the Museum at South Kensington, Arranged According to the Dates of their Acquisition*. Vol I. London 1868, p. 19.

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.

Fainelli 1910

Vittorio Fainelli, *Per la storia dell'Arte a Verona. Regesti dagli Atti dei Rettori veneti fino al dominio di Massimiliano*, in: *L'Arte*, XIII. S. 219-222.

Ferrazza 1994

Roberta Ferrazza, *Palazzo Davanzati e le collezioni di Elia Volpi*, Firenze 1994.

Ferretti 1997

Massimo Ferretti, *Nota su Michele da Firenze (e Nanni di Bartolo)* in: *Scritti per l'Istituto Germanico di storia dell'Arte di Firenze*, Firenze 1997, S. 103-110. 1997.

Fiocco 1926

Giuseppe Fiocco, *L'arte ferrarese nel Polesine*. III., Il "Maestro dell'Altare delle Statuine" ad Adria, in: V. «Cronache d'Arte», Fasc. III, 1925-1926, S. 77-80.

Fiocco 1932

Giuseppe Fiocco, *Michele da Firenze*, in: *Dedalo*, XII (1932), pp. 542-563.

Fiocco 1953

Giuseppe Fiocco, *Un altare di Michele da Firenze*, in: *Rivista d'arte*, 3. Ser. 27.1951/52, p. [145-151]: Ill.; 8. Firenze 1953, S. 145-151.

Fiorio/Vergani (Hg.) 2010

Maria Teresa Fiorio/ Graziano Alfredo Vergani (Hg.), *La Scultura al Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco a Milano*, Milano 2010.

Franceschini 1993

Adriano Franceschini, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale; testimonianze archivistiche*. Vol. I, Ferrara 1993.

Fornasari 1999

Liletta Fornasari (Testo), Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna, Arezzo. Pittura e scultura; guida alla visita del museo ed alle opere esposte, Montepulciano 1999.

Fuhrmann 2010

Horst Fuhrmann, Überall ist Mittelalter. Von der Gegenwart einer vergangenen Zeit, München 2010.

Fumi Cambi Gado 1993

Francesca Fumi Cambi Gado, Stemmi del Museo Nazionale del Bargello, Firenze 1993.

Gabrielli 1993

Alberino Gabrielli, Comunità e chiese nella diocesi di Adria, Roma 1993.

Galeotti 2010

Monica Galeotti, Le analisi scientifiche, in: Il Compianto ritrovato, Modena 2010.

Galli 1992

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

Galli 1996

Aldo Galli, in: Mater Christi - altissime testimonianze del culto della Vergine nel territorio aretino, Arezzo 1996.

Galli 1998

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

Galli 2008

Aldo Galli, Arte in terra, ad Arezzo (1420 - 1450) in: Arte in terra d'Arezzo, Firenze 2008, S. 199-218.

Galli 2009

Aldo Galli, Introduzione alla scultura di Castiglione Olona, in: Alberto Bertoni, Rosangela Cervini (Hg.), Lo specchio di Castiglione Olona. Il Palazzo del Cardinale Branda e il suo contesto, Varese 2009, p. 55-73.

Galli 2012

Aldo Galli, Ghiberti, Firenze-Milano 2012.

Galli 2015

Aldo Galli, Michele da Firenze. Il Crocifisso, in: Il crocifisso di Polirone, San Benedetto Po 2015, S. 5-11.

Galli 2016

Aldo Galli, The Yale University Art Gallery's Virgin and Child and Michele da Firenze's Career. Yale University Art Gallery Bulletin 2016, pp. 22-33.

Gentilini 1980

Giancarlo Gentilini, Nella Rinascita delle Antichità, in: Antonio Paolucci, La Civiltà del Cotto; arte della terracotta nell'area fiorentina dal XV al XX secolo, 2. La scultura in terracotta. Provincia di Firenze ... Impruneta 1980, S. 67-99.

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, a cura di G. Romano, Torino 1990, S. 24-37.

Gentilini 1992

Giancarlo Gentilini, Sulle prime tavole d'altare in terracotta dipinta e invetriata, in: Arte Cristiana, 753, nov.-dic. LXXX, S. 439-450.

Gentilini 2016

Giancarlo Gentilini, La tradizione del legno e la rinascita della terracotta: un confronto sotto la pelle della scultura dipinta, in: Fece di scultura di legname e colori. Scultura del Quattrocento in legno dipinto a Firenze, Firenze- Milano 2016, S. 68-69, Abb. S. 63, 65.

Giardini 2000

Caterina Giardini, Santa Anastasia. Stori e guida della chiesa di Sant'Anastasia in Verona, Verona 2000.

Giometti 2011

Cristiano Giometti, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, Vol. 4, Sculture in Terracotta, Roma 2011.

Giovannini 1988

Carlo Giovannini, L'altare delle statuine, in: Orianna Baracchi Giovanardi (Hg.), Il duomo e la torre di Modena, Modena 1988.

Giovannucci Vigi/Bevilacqua (Hg.) 2009

Berenice Giovannucci Vigi/Fabio Bevilacqua (Hg.), Una Annunciazione e una Trinità. Frammenti in terracotta di Michele da Firenze, Ferrara 2009.

Gleba 2011

Gudrun Gleba, Klöster und Orden im Mittelalter. Geschichte Kompakt, Darmstadt 2011.

Gleba 2004

Gudrun Gleba, Klosterleben im Mittelalter, Darmstadt 2004.

Gnudi 1952

Cesare Gnudi, L'arte di Guido Mazzoni in: Bollettino di storia dell'arte, 2. 1952, 98-112. Salerno 1952.

Goez 2010

Elke Goez, Geschichte Italiens im Mittelalter, Darmstadt 2010.

Goldoni 2011

Claudio Maria Goldoni, Atlante estense - Mille anni nella storia d'Europa - Gli Estensi a Ferrara, Modena, Reggio, Garfagnana e Massa Carrara, Modena 2011.

Goldscheider 1949

Ludwig Goldscheider, Ghiberti, London 1949.

Gombrich 1985

Ernst H. Gombrich, Die Kunst der Renaissance I. Norm und Form, Stuttgart 1966/1985.

Gombrich 1987

Ernst H. Gombrich, Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee, Köln 1987.

Grandi (Hg.) 1999

Renzo Grandi (Hg.), Museo Civico d'arte industriale e Galleria Davia Bargellini, Bologna 1999.

Guarini 1621

Marc Antonio Guarini, Compendio historico dell'origine, accrescimento, e prerogative delle chiese, e luoghi piu della città e diocesi di Ferrara e delle memorie di que' personaggi di pregio che in esse son sepelliti ... Ferrara, 1621, S. 17.

URL: <http://dlib.biblhertz.it/E-FER101-2210-a#page/1/mode/2up> (Stand: 31. Juli 2017).

Guasti (Hg.) 1857

Guasti, Cesare (Hg.) 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. Firenze, 1857.

Günther 1992

Horst Günther, Vorwort zu: Bürgersinn und Humanismus im Florenz der Renaissance, Wagenbach, Berlin 1992.

Heißler/Blastenbrei 1990

Sabine Heißler/Peter Blastenbrei, Frauen der italienischen Renaissance. Heilige-Kriegerinnen-Opfer, Pfaffenweiler 1990.

Held/Schneider 2006

Jutta Held/ Norbert Schneider, Sozialgeschichte der Malerei, Köln 1993/1998/2006.

Helwig 1787

Josef Helwig, Zeitrechnung zu Erörterung der Daten in Urkunden für Deutschland, Wien 1787. URL:

<https://books.google.at/books?id=X4pKAAAACAAJ&lpg=PA64&ots=x6nz95mHJc&dq=zeitrechnung%20%20Florenz&hl=de&pg=PP9#v=onepage&q=zeitrechnung%20%20Florenz&f=false> (Stand 17. Juli 2017).

Hirsch 2010

Martin Hirsch, Die spätgotische Tonplastik in Altbayern und den angrenzenden Regionen (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte; 83), Petersberg 2010.

Hohenfeld 2014

Kai Hohenfeld, Die Madonnenskulpturen des Giovanni Pisano. Stilkritik, Kulturtransfer und Materialimitation, Weimar 2014.

Imbach 2008

Josef Imbach, Marienverehrung zwischen Glaube und Aberglaube, Düsseldorf 2008.

Istituto per i Beni Artistici (Hg.) 1980

Arte e Pietà. I patrimoni culturali delle opere pie, Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali dell'Emilia Romagna, Ausstellungskatalog, Bologna 1980.

Jenni 1976

Ulrike Jenni, Das Skizzenbuch der internationalen Gotik in den Uffizien. Der Übergang vom Musterbuch zum Skizzenbuch, Band 1 Faksimile, 2 Textband, Wien 1976.

Jöckle 2003

Clemens Jöckle, Das große Heiligenlexikon, Köln 2003.

Jungnitz 1886

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

Kalusok 1996

Michaela Kalusok, Tabernakel und Statue. Die Figurennische in der italienischen Kunst des Mittelalters und der Renaissance, Münster 1996.

Kalff 2014

Sabine Kalff, Politische Medizin der frühen Neuzeit; Die Figur des Arztes in Italien und England im frühen 17. Jahrhundert, Berlin 2014, S. 275-276.

King 1998

Margaret L. King, Frauen in der Renaissance, München 1998.

Kloten 1987

Ilka Kloten, Il Polittico Bolognini nel suo ambiente, in: Rosalba D'Amico (Hg.), Il tramonto del Medioevo a Bologna. Il Cantiere di San Petronio, Bologna 1987, S. 261-278.

Krahn 1992

Volker Krahn, Wilhelm von Bode und die italienische Skulptur. Forschen, Sammeln, Präsentieren, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 34. Band, pp. 105-119, Berlin 1992, URL: <http://www.jstor.org/stable/4125895> (Stand 25. Februar 2017).

Krautheimer 1956

Richard Krautheimer, Lorenzo Ghiberti, Princeton 1956.

Kunstabrickhaus,

Der Kunstbrockhaus in 10 Bänden, Zürich 1987.

Küng 2009

Hans Küng, Die Frau im Christentum, München 2009.

Lány 1930

Jenő Lány, Quercia-Studien, In: Jahrbuch für Kunstwissenschaft 192/3, Leipzig 1930, S. 25-63.

Lanzi 2003

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

Lechner 1984

Gregor Martin Lechner, Marienverehrung und bildende Kunst, in: Wolfgang Beinert, Heinrich Petri (Hg.), Handbuch der Marienkunde, Regensburg 1984.

Lexikon der Kunst, Harald Olbrich u. a. (Hg.), Dtv Neubearbeitung, München 1996.

Lissok 2002

Michael Lissok, Von Maßwerk und Bogenfries, in: Ingrid Ehlers, Gerlinde Thalheim (Hg.), Die Sprache der Steine, Rostock 2002, S. 42-91.

Lorgus/Dudko 2001

Andrej Lorgus/Michail Dudko, Orthodoxes Glaubensbuch: eine Einführung in das Glauben- und Gebetsleben der Russischen Orthodoxen Kirche, Würzburg 2001.
URL: http://orthpedia.de/index.php/Mari%C3%A4_Entschlafung (Stand 2. August 2017).

Lugli 1990

Adalgisa Lugli, Guido Mazzoni e la rinascita della terracotta nel Quattrocento, Torino 1990.

Maclagan/Longhurst 1932

Eric Maclagan/Margaret H. Longhurst, Catalogue of Italian Sculpture (Text), London 1932.

Maetzke 1974

Anna Maria Maetzke, Dipinti, sculture e arti minori, in: Arte nell'Aretino. Recupero e restauri dal 1968 al 1974, Firenze 1974, S. 61-67.

Maetzke 1987

Anna Maria Maetzke (Hg.), Il Museo statale d'arte medievale e moderna in Arezzo, Firenze 1987.

Maetzke 1996

Anna Maria Maetzke (Hg.), Mater Christi - altissime testimonianze del culto della Vergine nel territorio aretino. Arezzo 1996.

Maffei 1732

Scipione Maffei, Verona Illustrata, Verona 1732.

Malafarina (Hg.) 2003

Gianfranco Malafarina (Hg.), Il Duomo di Modena, Modena 2003.

Malaguzzi Valeri 1928

Francesco Malaguzzi Valeri, Il Museo d'arte Industriale e la Galleria Davia Bargellini, Reggio Emilia 1928, S. 15.

Manganotti 1882

Giuseppe Manganotti, Dei restauri nel tempio monumentale di Santa Anastasia dall'anno 1878 al 1881 essendo fabbricieri Jacopo Biadego, Gabriele Rigotti e Giuseppe Giordani, Verona 1882.

Mannini 1980

Maria Pia Mannini, Targhe devozionali per l'arredo viario, in: La civiltà del cotto, Firenze 1980, S. 227-242.

Mariacher 1950

Giovanni Mariacher, Contributo su Michele da Firenze, in: Roberto Longhi (Hg.), Proporzioni. Studi di storia dell'arte, III, Firenze 1950, S. 69-72, tavole LVIII-LXIV, fig. 1-11.

Marchini 1977

Giuseppe Marchini, Su Michele da Firenze, in: Giulietta Chelazzi Dini (Hg.), Jacopo della Quercia fra Gotico e Rinascimento, Firenze, 1977, S. 201-202.

Marchini 1984

Giuseppe Marchini, Per Michele da Firenze, in: Scritti di storia dell'arte in onore Federico Zeri, 1, Milano 1984, S. 128-129.

Marini 1996

Paola Marini (Hg.), Ausstellungskatalog. Pisanello, Milano, 1996.

Markham Schulz 2011

Anne Markham Schulz, Woodcarving and Woodcarvers in Venice 1350-1550, Firenze 2011.

Maron 2001

Gottfried Maron, Ignatius von Loyola. Mystik-Theologie-Kirche, Darmstadt 2001.

Martelli/Nibbi 1989

Matteo Martelli/Filippo Nibbi, Arezzo. Historischer Stadtführer, übersetzt von Perdita Gschwandtner und Stefanie Risse, Arezzo 1989.

Martini 1978

Laura Martini, La rinascita della terracotta, in: Ausstellungskatalog, Lorenzo Ghiberti: materia e ragionamenti, Firenze 1978.

Marton 1991

Paolo Marton, Klaus Zimmermanns, Verona, München 1991.

Masini (Hg.) 1995

Celide Masini, Gli splendori della vergogna. La collezione dei dipinti dell'Opera pia dei Poveri vergognosi, Bologna 1995.

Mazzetti 1987

Adriano Mazzetti, Cinque chiese una comunità, Rovigo 1987.

Medica 1987

Massimo Medica, Museo Civici d'Arte Industriale e Galleria Davia Bargellini, Casalecchio di Reno 1987.

Meiss 1999

Millard Meiss, Malerei in Florenz und Siena nach der schwarzen Pest : Kunst, Religion und Gesellschaft in der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts. Aus dem Amerikanischen von Sabine Russ, Amsterdam (u.a.) 1999.

Melchers 1965

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

Menegazzi 1964

Luigi Menegazzi, Il Museo Civico di Treviso. Dipinti e sculture dal XII al XIX secolo, Venezia 1964.

Mensching 1995

Günther Mensching, Thomas von Aquin, Frankfurt/Main-New York 1995.

Messerer 1959

Wilhelm Messerer, Das Relief im Mittelalter, Berlin 1959.

Meuthen 1996

Erich Meuthen, Das 15. Jahrhundert; 3. überarbeitete und erweiterte Aufl., München 1996.

Meyers 1886

Meyers Konversationslexikon 3.Band, 4. Auflage, Leipzig 1886.

Middeldorf 1938

Rezension von: Frida Schottmüller, Bildwerke des Kaiser Friedrich Museums. Die Italienischen und Spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barock. I, Berlin 1933, in: Rivista d'Arte, XX, 1938, pp. 94-104.

Middeldorf 1974

Ulrich Middeldorf, Due Madonne ferraresi in America, in: Musei Ferraresi. Bolletino annuale 4, Ferrara 1974, S.130-133.

Migliarini 1861

Arcangelo Michele Migliarini, in: Marco Guastalla, Catalogo [da Marco Guastalla] della esposizione di oggetti d'arte del medio evo e dell'epoca del risorgimento dell'arte fatta in Firenze in casa Guastalla, Firenze 1861.

Milanesi 1878

Gaetano Milanesi, in: G. Vasari, Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architettori (1568) II, Firenze 1878.

Moench 1996

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

Moureyre-Gavoty 1975

Francoise de la Moureyre-Gavoty, Sculptue Italienne. Inventair des Collections Publiques Francaises 19, Institut de France, Paris – Musée Jacquemart-André, Paris 1975.

Mozer 2014

Tassilo Mozer, Gartenkunst und Künstlergärten. Ein Führer durch Umbrien, Latium und die Toskana, Berlin 2014.

Muller 1928

Frederik Muller & Cie (Hg.), Musée van Stolk <Den Haag> _ [Hrsg.]
Musée van Stolk, fondé à la Haye en 1902: 300 sculptures et tableaux Xe - XVIe siècles, objets de vitrine, art textile, etc ; la vente aux enchères publiques aura lieu à Amsterdam dans la Grande Salle de Ventes de Frederik Muller & Cie., les 8 et 9 mai 1928 Amsterdam, 1928. URL: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/muller1928_05_08/0009 (Stand: 18. März 2017).

Müller 1962

Theodor Müller, Plastik, in: Europäische Kunst um 1400, Ausstellungskatalog, Kunsthistorisches Museum Wien 1962, S. 300-310.

Napione/Galli 2008

Ettore Napione/ Aldo Galli, L'altare in terracotta della cappella Pellgrini: frammenti di Michele da Firenze, Verona illustrata, 21., Verona 2008, S. 43-67.

Neri Lusanna 1986

Enrica Neri Lusanna (Hg.): Il Museo Bardini a Firenze, Vol. secondo: Le sculture. Electa Milano 1986.

Neri Lusanna 1989

Enrica Neri Lusanna (Hg.), Museo Bardini. Le sculture medievali e rinascimentali. Firenze, Centro Di 1989.

Noè 2013

Enrico Noè, La Scultura di transizione a Verona e nel Polesine. Michele da Firenze e il Maestro del monumento Fava, in: Adriana Augusti(Hg.), Da Donatello a Sansovino: l'altra scultura del Rinascimento a Venezia e nel Veneto. Roma, 2013, S. 73-92.

Noè 2004

Enrico Noè, Catalogo delle sculture della biblioteca comunale di Adria, delle chiese di Adria e delle chiese delle frazioni di Adria, in: Associazione Pro Loco Adria, Settembre adriese. Numero unico 2004, Adria 2004.

Novelli 1991

Maria Angela Novelli (Hg.) in: Carlo Brisighella, Descrizione delle pitture e sculture della città di Ferrara, Ferrara 1991.

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.

Opitz 2012

Christian Nikolaus Opitz, Zum Begriff der Kreuzigung „im Gedräng“, Concilium medii aevi 15, Wien. 2012, S. 63-76. URL: <https://cma.gbv.de/dr,cma,015,2012,a,02.pdf>. (Stand 30. April 2017).

Origo 1985

Iris Origo, „Im Namen Gottes und des Geschäfts“. Lebensbild eines toskanischen Kaufmanns der Frührenaissance. München 1985.

Origo 1989

Iris Origo, Der Heilige der Toskana. Leben und Zeit des Bernardino von Siena. Originalausgabe London 1963, deutsche Übersetzung München 1989.

Os 1969

Hendrik Willem van Os, Marias Demut und Verherrlichung in der sienesischen Malerei 1300-1450, aus dem Holländischen übertragen von I. Gerson-Nehrkorn, Groningen 1969.

Osten 1948

Gert von der Osten, Beweinung Christi (und Erbärmdebild), in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. II, München 1948, Sp. 457-478.

Paccagnini 1972

Giovanni Paccagnini, Pisanello e il ciclo cavalleresco di Mantova, Milano 1972. Panini (Ed).

Pacciani 1993

Riccardo Pacciani, La costruzione della chiesa della SS. Annunziata in Arezzo, 1491-1590, in: La chiesa della SS. Annunziata di Arezzo nel 500° della sua costruzione, Arezzo 1993, S. 79 -117.

Pallucchini 1946

Rodolfo Pallucchini, I Capolavori dei Musei Veneti, catalogo della mostra, Venezia 1945.

Panofsky 1930

Erwin Panofsky, Das erste Blatt aus dem „Libro“ Giorgio Vasaris, in: Staedel Jb. VI, 1930, S. 31, Anm. 5., München (u. a.) 1930.

Paolozzi Strozzi 2014

Beatrice Paolozzi Strozzi, Museo Nazionale di Bargello – official guide, Florenz 2014.

Paolucci (Hg.) 1980 (2009)

Antonio Paolucci (Hg.), Le ragioni di una mostra, in: La civiltà del cotto. Arte della terracotta nell'area Fiorentina dal XV al XX secolo. Impruneta, 1980, Firenze 2009, S. 11-13.

Pardi (Hg.) 1928-1937

Giuseppe Pardi (Hg.), Diario ferrarese dall'anno 1409 sino al 1502, in: Rerum Italicarum Scriptores XXIV, 7, Bologna 1928-1937.

Pasqui-Viviani 1925

Ubaldo Pasqui/Ugo Viviani, Guida illustrata storica, artistica e commerciale di Arezzo e dintorni, Arezzo 1925.

Passavant 1987

Günter Passavant, Zu einigen toskanischen Terrakotta-Madonnen der Frührenaissance, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, XXXI. Band, Heft 2/3, Firenze 1987, S. 196-236.

Pellegrini 1663 (ca.)

Giovanni Maria Pellegrini, La Religione Domenicana in Verona, Biblioteca Civica Verona, ms. 933, Verona 1663 (ca.).

Pellegrini 1949-1950

Ottavio Pellegrini, Su di un particolare delle terrecotte di S. Anastasia in Verona, in: Studi Storici Veronesi II, Verona 1949-1950, S. 209-214.

Penny 1995

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

Penny 1998

Nicholas Penny, Der Renaissance-Maler und seine Werkstatt in Italien, in: Roberto Cassanelli (Hg.), Künstlerwerkstätten der Renaissance, deutsche Ausgabe, Zürich; Düsseldorf 1998, S. 31-54.

Perrig 1987

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

Peruffi 1809

Giuseppe Peruffi, Notizie spettanti la Chiesa Parrocchiale Matrice di S. Anastasia, Verona, Verona 1809.

Petrobelli 1954

Elena Petrobelli, Michele da Firenze ad Adria, in: Rivista d'Arte, XXIX, Firenze 1954, S. 127-132.

Pfefferkorn 1990

Rudolf Pfefferkorn, Norddeutsche Backsteingotik, 2. Auflage, Hamburg 1990.

Piccinini 1986

Francesca Piccinini, Uno scultore quercesco-donatelliano ad Adria, in: Ricerche di storia dell'arte 30.1986, Rom 1986, S. 99-103.

Piccinini 1999

Francesca Piccinini, ohne Titel, in: Chiara Frugoni (Hg.), Il Duomo di Modena, Modena 1999, S. 277-282.

Piccinini 2009

Francesca Piccinini, Una mostra diffusa: riflessioni sulla sua realizzazione, novità e assenze, in: Giorgio Bonsanti e Francesca Piccinini (Hg.), Emozioni in terracotta. Guido Mazzoni/Antonio Begarelli. Sculture del Rinascimento emiliano, Modena 2009, S. 15-26.

Piccinini 2010

Francesca Piccinini, Importante novità per il Quattrocento modenese, in: Il Compianto ritrovato. Il restauro del Compianto sul Cristo morto di Michele da Firenze, Modena 2010, S. 9-16.

Pieri 1993

Silvano Pieri, La Compagnia della SS. Annunziata, in: La Chiesa della SS. Annunziata di Arezzo nel 500° della sua costruzione, Arezzo 1993. S. 23-58.

Pieri 1991

La SS. Annunziata di Arezzo. Compagnia, Santuario, Parrocchia, Cortona 1991.

Pietropoli 1996

Fabrizio Pietropoli, Verona, Chiesa di Sant'Anastasia, Cappella Pellegrini, in: Alberti-Gaudioso (Hg.) Pisanello. I luoghi del gotico internazionale nel Veneto, Milano 1996, S. 82-84.

Pincelli 2005

Anna Pincelli, Architettura religiosa. Arezzo e il suo territorio, in: Arte in terra d'Arezzo, Firenze 2005, S. 255-288.

Piper, Ernst: Der Aufstand der Ciompi, Berlin 1978/2000.

Plinius/Wittstein 2007

Gaius Plinius Secundus: Die Naturgeschichte des Caius Plinius Secundus. Ins Dt. übers. und mit Anm. vers. von G. C. **Wittstein**. Hrsg. von Lenelotte Möller und Manuel Vogel. Neu gesetzte, korrigierte und überarb. Ausg. Teil 2, 23. – 79. Buch. Wiesbaden 2007.

Poensgen 1967

Georg Poensgen, Kunstschatze in Heidelberg aus dem Schloss, den Kirchen und den Sammlungen der Stadt, München 1967.

Poeschke 2000

Joachim Poeschke, Die Skulptur des Mittelalters in Italien. Gotik, München 2000.

Pope-Hennessy 1964

John Wyndham Pope-Hennessy, Catalogue of Italian sculpture in the Victoria and Albert Museum, Vol. I: Text, Vol. III: Plates, Eighth to Fifteenth Century, London 1964.

Pope-Hennessy 1955

John Wyndham Pope-Hennessy, Italian Gothik Sculpture, London 1955.

Precerutti Garberi 1974

Mercedes Precerutti Garberi, Il castello Sforzesco. Le raccolte artistiche: pittura e scultura, Milano 1974.

Proto Pisani/Gentilini 2009

Rosanna Caterina Proto Pisani/Giancarlo Gentilini (Hg.), Il cotto dell'Impruneta. Maestri del Rinascimento e le fornaci di oggi, Firenze 2009.

Ragghianti 1965

Carlo Ludovico Ragghianti, Arte a Ferrara, in: Critica d'Arte, XII, Firenze 1965, S. 55-64.

Ragionieri 1989

Giovanna Ragionieri, Duccio. Catalogo completo, Firenze 1989.

Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte 1948

Siehe Schmitt, Otto

Reclams 1997

Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Edgar Denninger, Der keramische Werkstoff, S. 76 in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Band 3, Stuttgart 1997.

Reinhardt 2002

Volker Reinhardt, Die Renaissance in Italien. Geschichte und Kultur, München 2002.

Reinhardt 2013

Volker Reinhardt, Geschichte von Florenz, München 2013.

Righi Guerzoni 1979/80

Lidia Righi Guerzoni, Una Madonna di Michele da Firenze nel Modenese, in: Musei Ferraresi, Bollettino Annuale, 9-10, 1979-80 (1982), Ferrara 1982, S. 67-75.

Righi Guerzoni 1985

Lidia Righi Guerzoni, Note artistiche sulla Madonna della Rondine di Spilamberto, Modena 1985.

Righi Guerzoni 1990

Lidia Righi Guerzoni, Per Grazie ricevuta. Gli ex voto della madonna della Rondine di Spilamberto, Modena 1990.

Ringstorff/Lorenzen/Thalheim 2002

Harald Ringstorff/Heidrun Lorenzen/Gerlinde Thalheim, Die Sprache der Steine: Schmuckformen der Backsteingotik; Ausstellung „Gebrannte Größe – Wege zur Backsteingotik“ 2002 im Kloster zum Heiligen Kreuz zu Rostock im Rahmen der Initiative „Wege zur Backsteingotik“, Bonn 2002.

Robinson 1862

John Charles Robinson, Italian Sculpture of the Middle Ages and period of Revival of Art, London 1862.

Rondina 1987

Aldo Rondina, Polesine sacro, Rovigo 1987.

Rondina und Noè (Hg.) 2008

Aldo Rondina ed Enrico Noè (Hg.), Guida della Chiesa Cattedrale di Adria, Adria 2008.

Ruffini 2008

Marco Ruffini, Un'attribuzione a Donatello del Crocifisso ligneo dei Servi di Padova, in: Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna, 130-131, Firenze 2008, S. 22-49.

Salmi 1915

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

Salmi 1920

Mario Salmi, Un' antica pianta di San Francesco in Arezzo, in: Miscellanea francescana di storia, di lettere, di arti vol. 21 (1920), Roma (u. a.) 1920, S. 97-114.

Salmi 1951

Mario Salmi, San Domenico e San Francesco di Arezzo, Roma 1951.

Salmi 1971

Mario Salmi, *Civiltà artistica della terra aretina*, Novara 1971.

Samadelli 1996

Donata Samadelli, *Rovigo, Adria, Gavello, Beiträge ohne Titel*, in: Filippa M. Aliberti Gaudio (Hg.), *I luoghi del Gotico Internazionale nel Veneto*, Milano 1996, S. 228-234.

Saur 1992

Allgemeines Künstlerlexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Band 6. Günter Meißner, Andreas Beyer, Bénédicte Savoy, Wolf Tegethoff (Hg.), München/Leipzig 1992.

Scalabrini 1755

Giuseppe Antenore Scalabrini, *Guida per la città e i borghi di Ferrara in cinque giornate*, Ferrara 1755.

Scalabrini 1773

Giuseppe Antenore Scalabrini, *Memorie storiche delle Chiese di Ferrara e de suoi borghi*, Ferrara 1773.

Scalini 1990

Mario Scalini in: *L'età di Masaccio. Il primo Quattrocento a Firenze*, catalogo della mostra di Firenze, Milano 1990, S. 162.

Scardino/Torresi 1999

Lucio Scardino/ Antonio P. Torresi (Hg.), *Antichi e moderni. Quadri e collezionisti ferraresi del XX secolo*, Ferrara 1999.

Scardino 2006

Lucio Scardino, *Neo-estense in scultura. Falsi, autentici, „omaggi“ e mercato delle statue a Ferrara tra otto e Novecento*, Ferrara 2006.

Schlosser 1920

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

Schlosser 1941

Julius von Schlosser, *Leben und Meinungen des florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti*, Basel 1941.

Schmid 1955

Bernhard Schmid (1872-1947): Die Marienburg: ihre Baugeschichte; aus dem Nachlass herausgegeben, ergänzt und mit Abbildungen versehen von Karl Hauke; Schriftenreihe Deutsche Baukunst im Osten. Würzburg 1955.

Schmitt (Hg.)1948

Otto Schmitt (Hg.), Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, II. Band, Stuttgart-Waldsee 1948.

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. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen. 5. Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barock: in Marmor, Ton, Holz und Stuck. Berlin-Leipzig 1913.

Schottmüller 1933

Frieda Schottmüller, Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Wachs, Berlin/Boston 1933.

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

Schulte-Nordholt 1962

Hendrik Schule-Nordholt, Die geistesgeschichtliche Situation der Zeit um 1400, in: Europäische Kunst um 1400, Ausstellungskatalog, Kunsthistorisches Museum Wien 1962, S. 27-51.

Schultes 2011

Lothar Schultes, Die Madonna im Wochenbett im Stift Sankt Florian, Linz 2011.

Schwarz 2008

Michale Viktor Schwarz, Giottus Pictor, Band 2, Wien-Köln-Weimar 2008.

Schwarz 2017

Michale Viktor Schwarz, Giotto di Bondone, in: Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste, Berlin-Boston 2017, S. 207-226.

Secchiero 1972/73

Graziano Secchiero, Una chiesa medievale scomparsa, sorella dell'assistente chiesa parrocchiale di Raccano, in: *Ravennatensia*, V, pp. 365-374.

Seiler, Roger: Pest und bildende Kunst; Zur Beeinflussung der Kunst des 14. Jahrhunderts durch den schwarzen Tod, in: *Gesnerus: Swiss Journal of the history of medicine and sciences*, Band 47 (1990).

Sénéchal 2010

Philippe **Sénéchal**, Renaissance hybrid: à propos de Michele da Firenze, in: *La Renaissance? Des Renaissances? (VIIIe-XVIe siècles)* Marie-Sophie Masse et Michel Paoli (Hg.), Paris 2010, S. 227-247.

Seymour 1966

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

Simeoni 1909

Luigi Simeoni, Verona e la sua provincia. Guida storica-artistica, Verona 1909.

Sörries 1996

Reiner Sörries, Auxentius und Ambrosius. Ein Beitrag zur frühchristlichen Kunst Mailands zwischen Häresie und Rechtgläubigkeit, Dettelbach 1996.

Speranza 2009

Laura Speranza, Madonna col Bambino, in: Rosanna Caterina Proto Pisani/Giancarlo Gentilini (Hg.), *Il cotto dell'Impruneta. Maestri del Rinascimento e le fornaci di oggi*, Firenze 2009, Katalog II.1, S. 58-61.

Squadrini 2016

Giulia Squadrini, I complessi di San Geminiano e di San Paolo. SBA Unimore 2016.
URL: <http://www.sba.unimore.it/site/home/progetti-e-attivita/iniziative/san-geminiano-san-paolo-pieghevole-sba.html> (Stand: 6. August 2017).

Steingräber 1957

Erich Steingräber, A Madonna Relief by Michele da Firenze, in: *The Connoisseur* [11], November, S. 166-167, London 1957.

Stemp 2004

Richard Stemp, Michele da Firenze (Michele di Niccolò Dini), San Leonardo, in: Jadranka Bentini (Hg.) *Gli Este a Ferrara. Una corte del Rinascimento*, Catalogo della mostra, Ferrara 2004, S. 352.

Stix (Hg.) 1925

Alfred Stix (Hg.), Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und aus Privatbesitz, Neue Folge. 1922-1925, Band 2, Italienische Meister des XIV. bis XVI. Jahrhunderts, Wien 1925.

Ströter-Bender 1992

Jutta Ströter Bender, Die Muttergottes: das Marienbild in der christlichen Kunst; Symbolik und Spiritualität, Köln 1992.

Syson/Gordon 2001

Luke Syson and Dillian Gordon, Pisanello, painter to the Renaissance court, London 2001.

Tafi 1978

Angelo Tafi, Immagine di Arezzo. Guida storico-artistica, Arezzo 1978.

Tombolato 2006

Michaela Tombolato, Adria porta del Delta (Guida turistica e culturale, Alberto Brigo Editore), Rovigo 2006.

Traeger 1997

Jörg Traeger, Renaissance und Religion. Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raffaels, München 1997.

Tumidei 1995

Stefano Tumidei, Il patrimonio delle Opere Pie, il Conte Malaguzzi Valeri e il Museo Davia Bargellini, in: Celide Masini (Hg.), Gli splendori della vergogna, Bologna 1995, S. 63-77.

Uthemann 2005

Karl-Heinz Uthemann, Christus, Kosmos, Diatribe: Themen der frühen Kirche als Beiträge zu einer historischen Theologie, Berlin-New York 2005.

Valentiner 1909

Wilhelm Reinhold Valentiner, Principal Accessions, Italian renaissance Sculptures, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Vol. 4, No. 11, New York 1909, S. 206-208.

Vaccari 2009

Maria Grazia Vaccari, Madonna col Bambino, in: Rosanna Caterina Proto Pisani/Giancarlo Gentilini (Hg.), Il cotto dell'Impruneta. Maestri del Rinascimento e le fornaci di oggi, Firenze 2009, Katalog II.5, S.72-75.

Varanini 1996

Gian Maria Varanini, Verona nei primi decenni del Quattrocento. La famiglia Pellegrini e Pisanello, in: Paola Marini (Hg.), Pisanello, Milano 1996, S. 23-44.

Vasari (Übers. Fein) 1993

Giorgio Vasari, Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten, Übersetzung aus dem Italienischen von Trude Fein, 5. Auflage, Zürich 1993.

Vasari 1550/Bellosi/Rossi 1986

Giorgio Vasari, Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550 Luciano Bellosi/Aldo Rossi (Hg.), I, Torino 1986.

Venturi 1884

Adolfo Venturi, I primordi del Rinascimento artistico a Ferrara, in: Rivista Storica Italiana I, Torino 1884. S. 591-631.

Venturi 1894

Nuovi Documenti, in: Archivio storico dell'arte, Roma, 1894, S. 52-55.

Venturi 1901

Adolfo Venturi, Un gruppo di Guido Mazzoni, in: L'arte IV, S. 357, Milano 1901.

Venturi 1907

Adolfo Venturi, Frammenti d'un altare del „Maestro della Cappella Pellegrini”, in: Madonna Verona, I, Verona 1907.

Venturi 1908

Adolfo Venturi, Storia dell'arte italiana VI, La scultura del Quattrocento, Milano 1908, S. 109-117.

Venturi 1908a,

Adolfo Venturi, Per lo studio del problematico maestro della Cappella Pellegrini, in: L'Arte, XI, Milano 1908, S. 298-300.

Venturi 1914

Adolfo Venturi, Una Pietà di Guido Mazzoni a Reggio Emilia, in: L'Arte XVIII, Milano 1914, S. 227-230.

Vertuani 1984

Stefano Vertuani, Zevio: storia, cronaca, tradizione, Zevio 1984.

Villari (Hg.) 1898

Pasquale Villari (Hg.), I primi due secoli della storia di Firenze, Vol. I, Firenze 1898.

Vinco 2010

Mattia Vinco, Integrazioni all'attività veronese di Pietro di Niccolò Lambergi e Michele da Firenze, in: Prospettiva. Rivista storia dell'arte antica e moderna 138, Firenze 2010.

Wessel-Guerra 1967

Sabina Wessel-Guerra, Verona, Innsbruck 1967.

Wolters 1976

Wolfgang Wolters, La scultura veneziana gotica 1300-1460, 2 Bd., Venezia 1976.

Wulff 1922

Oskar Wulff, Ghibertis Entwicklung im Madonnenrelief, in: Berliner Museen, Berichte aus den Preussischen Kunstsammlungen (monatlich erscheinendes Beiblatt), XLIII. Jahrgang, Heft 9 und 10, Berlin 1922, S. 91-103.

Wundram 1980

Manfred Wundram, Frührenaissance (unveränderter Nachdruck der Erstausgabe 1970), Baden-Baden 1980.

Ybl 1930

Ervin Ybl, Toscana szobrászata a quattrocentóban, Budapest 1930.

Zucchini 1919

Guido Zucchini, Due opere d'arte della cappella Bolognini-Amorini in San Petronio di Bologna, in: Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione, Milano 1919, S. 133-138.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 2: Privatfoto Christine Augustin.

Abb. 3: aus dem online-Katalog der „*Artigano Terrecotte Impruneta Massimo Carbone*“,

URL: http://www.mcterrecotte.it/prodotti_terracotta_immagini_sacre.html
(Stand 20. Juli 2017).

Abb. 4: URL:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chiesa_di_San_Pietro_\(Vicenza\)-9.jpg#/media/File:Chiesa_di_San_Pietro_\(Vicenza\)-9.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chiesa_di_San_Pietro_(Vicenza)-9.jpg#/media/File:Chiesa_di_San_Pietro_(Vicenza)-9.jpg)
(Stand 20. Juli 2017)

Abb. 5: Alberti Gaudio (Hg.), *Pisanello. I luoghi del Gotico Internazionale nel Veneto*, Milano 1996, S. 156.

Abb. 6: Privatfoto Christine Augustin.

Abb. 7: URL: <https://artdone.wordpress.com/2014/01/08/sculpture-and-the-arts-in-florence-1400-60/donatello-madonna-and-child-ca-1410-12-san-martino-pontorme-empoli/> (Stand 10. September 2017).

Abb. 8: Privatfoto Christine Augustin.

Abb. 9, 10: Privatfoto Stefanie Krenn.

Abb.11: URL: <http://collections.vam.ac.uk/item/O89926/the-condemnation-of-adam-and-chest-front-ghiberti-lorenzo/> (Stand 20. September 2017).

Abb. 12: Bruce Boucher (Hg.), *Earth and Fire. Italian terracotta sculpture from Donatello to Canova*, New Haven 2001, S. 103.

Abb. 13: URL:

https://images.nga.gov/?service=asset&action=show_zoom_window_popup&language=en&asset=44959&location=grid&asset_list=44959&basket_item_id=undefined
(Stand 20. September 2017).

Abb. 14-16: Privatfoto Christine Augustin.

Abb. 17: Aldo Galli, *Ghiberti, Firenze-Milano 2012*, S. 14.

Abb 18: Charles Avery, *Fingerprint of the Artists. European Terra-Cotta Sculpture from the Arthur M. Sackler Collections*. Harvard 1981, S. 32-33.

Abb. 19: Aldo Galli, *Ghiberti, Firenze-Milano 2012*, S. 13.

Abb. 20: Charles Avery, *Fingerprint of the Artists. European Terra-Cotta Sculpture from the Arthur M. Sackler Collections*. Harvard 1981, S. 32 (Detail).

Abb. 21: Mattia Vinco, *Integrazioni all'attività veronese di Pietro di Niccolò Lamperi e Michele da Firenze*, in: *Prospettiva. Rivista storia dell'arte antica e moderna* 138, Firenze 2010, S. 21.

Abb. 22, 23: Mattia Vinco, *Integrazioni all'attività veronese di Pietro di Niccolò Lamperi e Michele da Firenze*, in: *Prospettiva. Rivista storia dell'arte antica e moderna* 138, Firenze 2010, S. 22.

Abb. 24: URL: https://www.virtualuffizi.com/de/anbetung-der-hl.-drei-koenige_3.html (Stand: 10. Oktober 2017).

Abb. 25: siehe Abb. 238.

Abb. 26, 27: Privatfoto Christine Augustin.

Abb. 28: siehe Abb. 150.

Abb. 29: Privatfoto Christine Augustin.

Abb. 30: siehe Abb. 243.

Abb. 31: Privatfoto Stefanie Krenn.

Abb. 32, 33: Privatfoto Christine Augustin.

Abb 34: siehe Abb. 199.

Abb. 35: URL:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/52/Wga_ghiberti_sacrifice_of_Isaac.jpg/533px-Wga_ghiberti_sacrifice_of_Isaac.jpg
 (Stand 10. Oktober 2017).

Abb. 36: Privatfoto Christine Augustin.

Abb. 37: Aldo Galli, Ghiberti, Firenze-Milano 2012, S. 17.

Abb. 38: Ausstellungskatalog, Europäische Kunst um 1400, Kunsthistorisches Museum, Wien 1962, Abb. 106.

Abb. 39: Privatfoto Christine Augustin.

Abb. 40: Aldo Galli, Ghiberti, Firenze-Milano 2012, S. 30.

Abb. 41: Aldo Galli, Ghiberti, Firenze-Milano 2012, S. 15.

Abb. 42: John Wyndham Pope-Hennessy, Catalogue of Italian sculpture in the Victoria and Albert Museum, Vol. III: Plates, London 1964, plate 69, S. 45.

Abb. 43, 44: Privatfoto Christine Augustin.

Abb. 45: Roberto Cassanelli (Hg.), Künstlerwerkstätten der Renaissance, Zürich und Düsseldorf 1998, Farbtafel 37.

Abb 46: URL:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ATestina_26_autoritratto.JPG
 (Stand 4. Oktober 2017).

Abb. 47: Aldo Galli, Ghiberti, Firenze-Milano 2012, S. 33.

Abb. 48-50: Privatfoto Christine Augustin.

Abb. 51: Aldo Galli, Ghiberti, Firenze-Milano 2012, S. 14 (Detail).

Abb. 52, 53: Privatfoto Christine Augustin.

Abb. 54: Reiner Sörries, Auxentius und Ambrosius. Ein Beitrag zur frühchristlichen Kunst Mailands zwischen Häresie und Rechtgläubigkeit, Dettelbach 1996, S. 11.

Abb. 55: Ulrike Jenni, Das Skizzenbuch der Internationalen Gotik in den Uffizien. Der Übergang vom Musterbuch zum Skizzenbuch, Band 1 Faksimile, Wien 1976, Tafel 26.

Abb. 56: Privatfoto Christine Augustin.

Abb. 57: Ulrike Jenni, Das Skizzenbuch der Internationalen Gotik in den Uffizien. Der Übergang vom Musterbuch zum Skizzenbuch, Band 1 Faksimile, Wien 1976, Tafel 26, (Detail).

Abb. 58: Ulrike Jenni, Das Skizzenbuch der Internationalen Gotik in den Uffizien. Der Übergang vom Musterbuch zum Skizzenbuch, Band 1 Faksimile, Wien 1976, Tafel 5.

Abb. 59, 60: Privatfoto Christine Augustin.

Abb. 61: Ulrike Jenni, Das Skizzenbuch der Internationalen Gotik in den Uffizien. Der Übergang vom Musterbuch zum Skizzenbuch, Band 1 Faksimile, Wien 1976, Tafel 5, (Detail).

Abb. 62: Ulrike Jenni, Das Skizzenbuch der Internationalen Gotik in den Uffizien. Der Übergang vom Musterbuch zum Skizzenbuch, Band 1 Faksimile, Wien 1976, Tafel 11.

Abb. 63: Privatfoto Christine Augustin.

Abb. 64: Ulrike Jenni, Das Skizzenbuch der Internationalen Gotik in den Uffizien. Der Übergang vom Musterbuch zum Skizzenbuch, Band 1 Faksimile, Wien 1976, Tafel 11, (Detail).

Abb. 65: Patrizia Fabbri, Kunst und Geschichte Verona, Firenze 2003, S. 146, (Detail, Foto: G. Dagli Orti).

Abb. 66: Bernhard Degenhart, Antonio Pisanello, Wien, 1941, Abb. 66.

Abb. 67-69: Privatfoto Christine Augustin.

Abb. 70: Bernhard Degenhart, Antonio Pisanello, Wien, 1941, Abb. 105.

Abb. 71: URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AMaest_0_duccio_1308-11_siena_duomo.jpg (Stand 3. Oktober 2017).

Abb. 72: URL: <https://arthistoriesroom.files.wordpress.com/2014/11/bologna.jpg> (Stand 5. Oktober 2017).

Abb. 73: Gianfranco Malafarina (Hg.), Il Duomo di Modena, Modena 2003, S. 70.

Abb. 74: E. Costa/S. Tattini (Hg.), Die Basilika des Hl. Petronius, Bologna o. J., S. 9.

Abb. 75: siehe Abb. 269.

Abb. 76: siehe Abb. 239.

Abb. 77: siehe Abb. 256.

Abb. 78: siehe Abb. 240.

Abb. 79: siehe Abb. 246.

Abb. 80: siehe Abb. 131.

Abb. 81: siehe Abb. 135.

Abb. 82: siehe Abb. 253.

Abb. 83: siehe Abb. 208.

Abb. 84: siehe Abb. 247.

Abb. 85: siehe Abb. 258.

Abb. 86: siehe Abb. 245.

Abb. 87: siehe Abb. 143.

Abb. 88: siehe Abb. 265.

Abb. 89: siehe Abb. 211.

Abb. 90: siehe Abb. 129.

Abb. 91: Privatfoto Christine Augustin.

Abb. 92: siehe Abb. 222.

Abb. 93-95: Privatfoto Christine Augustin.

Abb. 96: siehe Abb. 162.

Abb. 97, 98: Privatfoto Christine Augustin.

Abb. 99: Gianfranco Malafarina (Hg.), Il Duomo di Modena, Modena 2003, S. 71.

Abb. 100-103: Privatfoto Christine Augustin.

Abb. 104: Giorgio Bonsanti/Francesca Piccinini (Hg.), Emozioni in terracotta, Modena 2009, S. 115, (Detail).

Abb. 105: Benito Benatti, Aldo Galli, u. a., Il crocifisso del Polirone, San Benedetto Po, 2015, S. 7, (Detail).

Abb. 106-109: Privatfoto Christine Augustin.

Abb. 110: Benito Benatti, Aldo Galli, u. a., Il crocifisso del Polirone, San Benedetto Po, 2015, S. 7.

Abb. 111: URL:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AInstallazione_florens_2012_crocifisso_donatello_01.JPG (Stand 3. Oktober 2017).

Abb. 112: URL:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Crocifisso_di_brunelleschi,_1410-15_02.JPG#/media/File:Crocifisso_di_brunelleschi,_1410-15_02.JPG (Stand 3. September 2017).

Abb. 113: URL: <https://diarteedibellezza.files.wordpress.com/2015/06/crocifisso-dei-servi.jpg> (Stand 3. September 2017).

Abb. 114: URL:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AMichelozzo%2C_crocifisso%2C_1435-40%2C_san_niccol%C3%B2_oltrarno_02.JPG (Stand 3. September 2017).

Abb. 115: Lothar Schultes, Die Madonna im Wochenbett im Stift Sankt Florian, Linz 2011, S. 54.

Abb. 116-119: Privatfoto Christine Augustin.

Abb. 120: Ingrid Ehlers, Gerlinde Thalheim (Hg.), Die Sprache der Steine, Rostock 2002, S. 61.

Abb. 121, 122: Ingrid Ehlers, Gerlinde Thalheim (Hg.), Die Sprache der Steine, Rostock 2002, S. 82.

Abb. 123: URL:

http://www.kolomedievi.umk.pl/index.php?view=detail&id=3737&option=com_joomgallery#joomimg (Stand 15. September 2017).

Abb. 124: URL: https://www.herder-institut.de/no_cache/bestaende-digitale-angebote/e-publikationen/dokumente-und-materialien/themenmodule/quelle/1221/details.html (Stand 15. September 2017).

Abb. 125: URL: https://www.herder-institut.de/no_cache/bestaende-digitale-angebote/e-publikationen/dokumente-und-materialien/themenmodule/quelle/1221/details.html (Detail, Stand 15. September 2017).

Abb. 126: Alberti Gaudio (Hg.), Pisanello. I luoghi del Gotico Internazionale nel Veneto, Milano 1996, S. 156.

Abb. 127-129: Privatfoto Christine Augustin.

Abb. 130: Joachim Poeschke, Die Skulptur des Mittelalters in Italien. Gotik, München 2000, Abb. 146.

Abb. 131: Privatfotografie Christine Augustin.

Abb. 132: Roberto Cassanelli (Hg.), *Künstlerwerkstätten der Renaissance*, Zürich und Düsseldorf 1998, Farbtafel 41.

Abb. 133: Foto zur Verfügung gestellt von Francesca Baldry, Collection Manager Collezione Acton, Mai 2016.

Abb. 134: Enrica Neri Lusanna (Hg.), *Museo Bardini. Le sculture medievali e rinascimentali*. Firenze 1989, Abb. 47, S. 58.

Abb. 135-137: Privatfoto Christine Augustin.

Abb. 138: Giuseppe Fiocco, Michele da Firenze, in: *Dedalo*, XII (1932), S. 552.

Abb. 139: *Arte in terra d'Arezzo*, Firenze 2008, Abb. 230, S. 202.

Abb. 140: URL:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ABartolomeo_bellano%2C_medaglia_di_antonio_roselli_di_arezzo%2C_giurista.JPG (Stand 30. Mai 2017).

Abb. 141: URL:

<http://www.beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/3173752/Attribuito+a+Pierpaolo+dalle+Masegne+sec.+XV%2C+Tomba+di+Pileo+da+Prata> (Stand 15. September 2017).

Abb. 142-144: Privatfoto Christine Augustin.

Abb. 145: URL:

http://www.terradarezzo.piccoligrandimusei.it/areastampa/13_TerraArezzo.jpg (Stand 13. September 2017).

Abb. 146: Aldo Galli, *Ghiberti*, Firenze-Milano 2012, S. 17.

Abb. 147, 148: Privatfoto Christine Augustin.

Abb. 149: URL:

https://www.virtualuffizi.com/de/anbetung-der-hl.-drei-koenige_3.html (Detail; Stand: 10. Oktober 2017).

Abb. 150: URL:

http://www.terradarezzo.piccoligrandimusei.it/areastampa/14_TerraArezzo.jpg (Stand 13. September 2017).

Abb. 151-154: Privatfoto Christine Augustin.

Abb. 155: URL:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sangiovannievangelista.jpg> (Stand 20. August 2017).

Abb. 156: Privatfoto Christine Augustin.

Abb. 157: URL:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sangiovannievangelista.jpg> (Stand 20. August 2017).

Abb. 158: URL:

http://www.terradarezzo.piccoligrandimusei.it/areastampa/14_TerraArezzo.jpg (Stand 13. September 2017).

Abb. 159: *Arte in terra d'Arezzo*, Firenze 2008, S. 210, Abb. 245.

Abb. 160: URL:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ASan_Marco_di_Donatello%2C4.JPG (Stand 20. September 2017).

Abb. 161: Privatfoto Christine Augustin.

Abb. 162: Giuseppe Fiocco, Michele da Firenze, in: *Dedalo*, XII (1932), S. 543.

Abb. 163-190: Privatfoto Christine Augustin.

Abb. 191: Ettore Napione/Aldo Galli, L'altare in terracotta della Cappella Pellgrini: frammenti di Michele da Firenze, *Verona illustrata*, 21., Verona 2008, Abb. 36.

Abb. 192: Ettore Napione/Aldo Galli, L'altare in terracotta della Cappella Pellgrini: frammenti di Michele da Firenze, *Verona illustrata*, 21., Verona 2008, Abb. 41.

Abb. 193: Ettore Napione/Aldo Galli, L'altare in terracotta della Cappella Pellgrini: frammenti di Michele da Firenze, *Verona illustrata*, 21., Verona 2008, Abb. 32.

Abb. 194: Ettore Napione/Aldo Galli, L'altare in terracotta della Cappella Pellgrini: frammenti di Michele da Firenze, *Verona illustrata*, 21., Verona 2008, Abb. 35.

Abb. 195: Ettore Napione/Aldo Galli, L'altare in terracotta della Cappella Pellgrini: frammenti di Michele da Firenze, *Verona illustrata*, 21., Verona 2008, Abb. 42.

Abb. 196: Ettore Napione/Aldo Galli, L'altare in terracotta della Cappella Pellgrini: frammenti di Michele da Firenze, *Verona illustrata*, 21., Verona 2008, Abb. 34.

Abb. 197: Ettore Napione/Aldo Galli, L'altare in terracotta della Cappella Pellgrini: frammenti di Michele da Firenze, *Verona illustrata*, 21., Verona 2008, Abb. 31.

Abb. 198: Ettore Napione/Aldo Galli, L'altare in terracotta della Cappella Pellgrini: frammenti di Michele da Firenze, *Verona illustrata*, 21., Verona 2008, Abb. 43.

Abb. 199: Luigi Menegazzi, *Il Museo Civico di Treviso. Dipinti e sculture dal XII al XIX secolo*, Venezia 1964, P 436, S. 147.

Abb. 200: Luigi Menegazzi, *Il Museo Civico di Treviso. Dipinti e sculture dal XII al XIX secolo*, Venezia 1964, P 464, S. 148.

Abb. 201: Luigi Menegazzi, *Il Museo Civico di Treviso. Dipinti e sculture dal XII al XIX secolo*, Venezia 1964, P 465, S. 149.

Abb. 202: Luigi Menegazzi, *Il Museo Civico di Treviso. Dipinti e sculture dal XII al XIX secolo*, Venezia 1964, P 466, S. 150.

Abb. 203-208: Privatfoto Christine Augustin.

Abb. 209: URL:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AGentile_da_fabriano%2C_nativit%C3%A0%2C_1420-21.jpg (Stand: 20 August 2017).

Abb. 210: URL:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AGentile_da_fabriano%2C_madonna_col_bambino%2C_pisa.jpg (Stand 20 August 2017)

Abb. 211, 212: Privatfoto Christine Augustin.

Abb. 213: URL: <http://www.arteovunque.info/tag/musei/page/3/> (Stand 15. September 2017).

Abb. 214: Privatfoto Christine Augustin.

Abb. 215: Giancarlo Gentilini e Lucio Scardino (Hg.), *Crocevia estense. Contributi per la storia della Scultura a Ferrarabnel XV secolo*, Ferrara 2007, S. 68, Abb. 35.

Abb. 216: Gianfranco Malafarina (Hg.), *Il Duomo di Modena*, Modena 2003, S. 70.

Abb. 217: Privatfoto Christine Augustin.

Abb. 218: Franco Cosimo Panini (Hg.), *Il Compianto ritrovato*, Modena 2010, S. 9.

Abb. 219, 220: Privatfoto Christine Augustin.

Abb. 221: URL: <http://www.opificiodellepietredure.it/index.php?it/856/maestro-di-santanastasia-compianto-cristo-morto> (Stand 15. September 2017).

Abb. 222: Privatfoto Christine Augustin.

Abb. 223: Kopie eines Gnadenbildchens, aufgelegt in der Chiesa di Sant'Adriano, Spilamberto.

Abb. 224: Privatfoto Christine Augustin.

Abb. 225: Giorgio Bonsanti, Francesca Piccinini (Hg.), *Emozioni in terracotta*. Guido Mazzoni, Antonio Begarelli. *Sculture del Rinascimento Emiliano*, Modena 2009, S. 117.

Abb. 226, 227: Privatfoto Christine Augustin.

Abb. 228: URL: http://bbcc.ibc.regione.emiliaromagna.it/pater/loadcard.do?id_card=179697 (Stand 12. Juni 2017).

Abb. 229: Benito Benatti, Aldo Galli, u. a. *Il crocifisso del Polirone*, San Benedetto Po, 2015, S. 7. Abb. 230-237: Privatfoto Christine Augustin.

Abb. 238: Foto zu Verfügung gestellt von Prof. Aldo Galli, Mai 2017.

Abb. 239: Cristiano Giometti, *Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, Vol. 4, Sculture in Terracotta*, Roma 2011, S. 31.

Abb. 240-242: Privatfoto Christine Augustin.

Abb. 243: Frieda Schottmüller, *Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Wachs*, Berlin/Boston 1933, S. 114, Abb. 172.

Abb. 244: Unidam, *Bildarchiv*, Wien 2017. Donatello, *Madonna auf dem Löwenstuhl*. (Stand 13. Oktober 2017).

Abb. 245: Privatfoto Stefanie Krenn.

Abb. 246: John Wyndham Pope-Hennessy, *Catalogue of Italian sculpture in the Victoria and Albert Museum, Vol. III: Plates, Eighth to Fifteenth Century*, London 1964, S. 45, Abb. 69.

Abb. 247: John Wyndham Pope-Hennessy, *Catalogue of Italian sculpture in the Victoria and Albert Museum, Vol. III: Plates, Eighth to Fifteenth Century*, London 1964, S. 46, Abb. 70.

Abb. 248-252: Privatfoto Christine Augustin.

Abb. 253: URL: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/european-sculpture-works-of-art-medieval-to-modern/lot.55.html> (Stand 15. Juli 2017).

Abb. 254: Françoise de la Moureyre-Gavoty, *Sculptue Italienne. Inventair des Collections Publiques Francaises 19*, Musée Jacquemart-André, Paris 1975, Kat. Nr. 17.

Abb. 255: Privatfoto Christine Augustin.

Abb. 256: URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/193331> (Stand 10. Juli 2017).

Abb. 257: Roberta Ferrazza, *Palazzo Davanzati e le collezioni di Elia Volpi*, Firenze 1994, Abb. 140.

Abb. 258: URL: <http://artgallery.yale.edu/collections/objects/52538> (Stand 30. September 2017).

Abb. 259: Paola Marini (Hg.), *Pisanello*, Milano 1996, S. 419.

- Abb. 260, 261: Privatfoto Christine Augustin.
- Abb. 262: Giancarlo Gentilini e Lucio Scardino (Hg.), Crocevia estense. Contributi per la storia della Scultura a Ferrarabnel XV secolo, Ferrara 2007, S. 72, Abb. 41.
- Abb. 263: Giancarlo Gentilini e Lucio Scardino (Hg.), Crocevia estense. Contributi per la storia della Scultura a Ferrarabnel XV secolo, Ferrara 2007, S. 67, Abb. 34.
- Abb. 264: Giuseppe Fiocco, Michele da Firenze, in: Dedalo, XII (1932), S. 560.
- Abb. 265: Nicolas Barker, Hugh Brigstocke, Timothy Clifford, „A Poet in Paradise”. Lord Lindsay and Christian Art, Edinburgh 2000, S. 117.
- Abb. 266: URL: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2011/old-master-sculpture-works-of-artl-111231/lot.39.html> (Stand 15. Juli 2017).
- Abb. 267: Ludwig Goldscheider, Ghiberti, London 1949, S. 148, Abb. 32.
- Abb. 268: Ludwig Goldscheider, Ghiberti, London 1949, S. 148, Abb. 31.
- Abb. 269: Aldo Galli, Michele da Firenze: i problemi dell'attività giovanile, in: Prospettiva, 68.1992 (1993), S. 13, Abb. 1.

ZUSAMMENFASSUNG

Im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit steht der Künstler Michele da Firenze, ein Bildhauer des Quattrocento, hervorgegangen aus der Werkstatt Ghibertis, der fast ausschließlich Werke in bemalter Terrakotta anfertigte. Als Vertreter einer Übergangszeit verband er die Ausdrucksformen der internationalen Gotik mit denen der Frührenaissance und sorgte auf diese Weise mit seinen zahlreichen Arbeiten für die Verbreitung neuzeitlicher Elemente nicht nur in der Toskana, sondern auch im Veneto, der Emilia Romagna und der Lombardei. Sein Hauptwerk ist die Ausstattung der Cappella Pellegrini in der Kirche Sant'Anastasia in Verona, bestehend aus 24 Terrakotta-Tafeln mit Szenen aus dem Leben und der Passion Christi, sowie dem Stifter und Heiligenfiguren. Darüber hinaus hinterließ er zahlreiche Andachtsaltäre, Madonnenstatuen, einige Christusfiguren, ein Wandgrabmal, einen monumentalen Altar und eine erst 2008 aufgefundene Beweinungsgruppe.

Verschiedene Aspekte der Wiederentdeckung der Terrakotta-Kunst in der frühen Neuzeit wurden ebenso behandelt wie Fragen des Materials, der Verarbeitungstechnik und des Werkstattbetriebes. Anhand dokumentarischer Zeugnisse wurde versucht, die Vita des Künstlers zu rekonstruieren, sowie seinen Stil und seine Stilentwicklung zu analysieren. Neben der Einbeziehung geschichtlicher und sozialgeschichtlicher Hintergründe, die angesichts der gravierenden Veränderungen am Beginn der Neuzeit besonders wichtig erschienen, waren regionale Einflüsse und Bezüge zu Künstlerkollegen Gegenstand der Untersuchungen. Die sehr unterschiedliche, bisweilen abfällige Beurteilung des Künstlers wurde im Kapitel „Forschungsgeschichte“ mit Zeitgeschmack und subjektiven Ansichten der jeweiligen Kritiker in Beziehung gestellt.

Ein weiteres Ziel der Arbeit war es, einen möglichst vollständigen Katalog zu erstellen, fragwürdige Zuschreibungen herauszufiltern und diejenigen Werke auszuschließen, die aufgrund stilistischer Abweichungen eindeutig nicht in das Oeuvre des Künstlers zu integrieren sind. Im Zuge der Forschung nach den Ursachen für das Wiederaufleben der Terrakotta-Kunst im Quattrocento im italienischen Raum ergab sich auch die Frage nach der Verwendung dieses Materials nördlich der Alpen, welche mit einigen Beispielen vorgestellt wurde. Den Abschluss bildet eine Zusammenfassung des Wirkens und der Bedeutung Michele da Firenzes und seiner Werkstatt, wobei die Besonderheiten seiner Kunst im Rahmen einer Übergangszeit hervorzuheben waren.

ABSTRACT

The subject of this dissertation is the artist Michele da Firenze, a sculptor of the “Quattrocento”, who emerged from the workshop of Ghiberti and an artist who almost exclusively produced art objects in painted terracotta.

Being a representative of a transitional period, he combined forms of expression of the international Gothic with those of the early Renaissance, in this way he made numerous contributions to the spread of modern elements – not only in Tuscany, but also in Veneto, Emilia Romagna and Lombardy.

His magnum opus is the decoration of the “Cappella Pellegrini” in the church of Sant’Anastasia in Verona, consisting of 24 terracotta panels with scenes from the life and the Passion of Christ, as well as the statue of the founder and several Saints.

Furthermore he left numerous altarpieces, statues of Madonnas, some Christ figures, a sepulchral wall monument, a monumetal altar and a group of moths due to a discovery in 2008. Various aspects of the rediscovery of the terracotta art in the early modern period are discussed here as well as questions of material, manufacturing techniques and workshop operations. On the basis of documentary testimonies, an attempt was made to reconstruct the vita of the artist together with the analysis of his individual style and the development of it. In addition to the inclusion of historical and socio-historical backgrounds, which were particularly important in the face of serious transitions at the beginning of the modern era, regional influences and references to the artists' colleagues were subjects of this study. The very diverse, at times derogatory assessment of the artist was related in the chapter “Research History” with the prevailing taste and subjective opinions of the respective critics.

A further aim of this dissertation was to create a catalogue of his works as complete as possible, to filter out questionable attributions and to exclude works which, due to stylistic deviations, are most certainly not to be integrated into the artist's oeuvre.

In the course of the research on the causes of the revival of terracotta art in the Quattrocento in the Italian region, the question arose about the use of this work material north of the Alps, which was presented here with a few examples.

The conclusion is a summary of the work and the importance of Michele da Firenze and his workshop, highlighting the peculiarities of his art in a transitional period.