

Günter Brucher

Geschichte der venezianischen Malerei

Von den Mosaiken in San Marco
bis zum 15. Jahrhundert



Böhlau

Die auf insgesamt 4 Bände projektierte Buchreihe beabsichtigt eine Gesamtdarstellung der venezianischen Malerei von den Anfängen bis ins 18./19. Jahrhundert.

PERSONENREGISTER

- Alarich (Westgotenkönig) 9
 Alberti, Leon Battista 252, 288f., 294f.
 Alemagna, Giovanni d' 5, 8, 216, 227ff., 275,
 284f., 325, 328, 335, 338, 342f., 347
 Aleotti, Ulisse degli 252
 Alexander III., Papst 20, 47, 150, 197f.
 Alexios IV. 22
 Alexios V. 22
 Altichiero (da Zevio) 213, 215, 218, 221, 239,
 297f.
 Amadi, Francesco 196, 209
 Anafesto, Paoluccio 11f.
 Andreas II. 24
 Arcais, Francesca d' 95, 97f., 103, 106–108,
 114, 121, 128, 135, 139, 152, 158, 164, 166,
 168f., 180f., 185, 189
 Arnheim, Rudolf 291, 329, 351
 Arslan, W. 123
 Atilia 9

 Balducci, Filippo 91
 Balduin, Graf von Flandern 23
 Baldwin II., Kaiser 86
 Basileios II. 14, 49
 Beckwith, John 35f., 74
 Bela IV. 24
 Belgarzone, Vulciano del 192, 194
 Bellini, Gentile 8, 276, 290, 294f.
 Bellini, Giovanni 8, 234, 251, 262, 267, 271,
 275, 277, 281–285, 311, 314, 318, 322, 325,
 333, 337f., 340, 346, 355
 Bellini, Jacopo 5, 8, 216, 218, 225f., 229f.,
 234, 250–321, 347, 352f.
 Benzoni, Gino 17, 20
 Berenson, Bernhard 171, 216f., 249, 277, 281,
 284, 351
 Besozzo, Michelino da 196, 198
 Bettini, Sergio 70, 90f., 145
 Białostocki, Jan 242
 Bissolo, Francesco 329
 Bologna, Giovanni da 163, 166, 174, 184f., 192
 Bologna, Vitale da 279
 Bonomo, Jacobello di 179–181, 186
 Boskovits, Miklos 173, 255, 267f., 279
 Bottari, Stefano 70, 284
 Brunelleschi, Filippo 251, 308
 Buoninsegna, Duccio di 96f., 108, 117–119,
 144f.
 Calendario, Filippo 196, 211
 Calò, Pietro 133
 Campin, Robert (Meister von Flémalle) 248f., 259
 Candiano, Pietro IV. 14f.
 Carrara, Francesco 26–29, 150, 181
 Carmagnola, Francesco 30
 Carpaccio (Vittore) 229, 337
 Castagno, Andrea 218, 227, 239, 252f., 304f.,
 307, 346
 Castelfranchi Vegas, Liana 215
 Catarino (= Catarino di Marco da Venezia) 181–
 186
 Cavalcaselle, Giovanni Battista 111
 Cimabue (=Cenni di Pepo) 100, 103
 Clemens V., Papst 25
 Coletti, Luigi 171, 231, 256
 Colleoni, Bartolomeo 30
 Contarini, Domenico 16f., 93
 Contarini, Elisabetta 131
 Cornaro, Giorgio 230
 Cornaro, Marco 166
 Corner, Marco 28, 149
 Corner, Familie 333, 338
 Correggio, Ghiberto von 27
 Correr, Antonio 212, 226
 Courtenay, Philip von 86
 Crivelli, Carlo 5, 8, 229, 337, 347–355

 Dandolo, Andrea 88, 91, 102, 105, 131, 133, 150
 Dandolo, Enrico 19–23
 Dandolo, Francesco 26, 128, 130
 Degenhart, Bernhard 256, 286
 Demus, Otto 7, 32, 34–37, 39, 43f., 50–53, 55,
 59–62, 65–67, 69–72, 74f., 77, 81f., 84ff.
 Diaconius, Johannes 14
 Dittmann, Lorenz 337
 Dolfin, Giovanni 26, 173
 Domenico Michiel 18
 Donatello 239, 251, 271, 275, 279f., 286, 289
 Donato 181f., 184
 Dorigo, Wladimiro 38–41, 46f., 50f., 53, 59, 67,
 86, 91
 Dotto, Giovanni 227

VENEZIANISCHE MALEREI

- Eisler, Colin 8, 255f., 259, 261f., 267, 271, 274f., 277, 284, 286f., 291, 307f.
- Elias (Patriarch) 11
- Este, Lionello d' 252, 255–257, 262
- Este, Nicolò III. d' 256
- Eyck, Jan van 242, 247, 258, 298, 312, 338
- Fabrizio, Gentile da 8, 194, 196, 198, 200–202, 204–206, 216, 224–226, 229, 239, 251–253, 255, 258, 262f., 265, 267, 274, 279,
- Falier, Marino 25
- Falier, Vitale 18
- Ferdinand Fürst von Capua (König Ferdinand II.) 347, 353
- Fiocco, Giuseppe 106, 111, 128, 145, 248
- Fiore, Jacobello del 8, 196, 198, 201ff., 231, 238, 252
- Fiorentino, Rosso 320
- Foscari, Francesco 29f., 195f., 218, 230, 267
- Foscari, Marco 230
- Fra Angelico 253, 265
- Friedrich I. Barbarossa 19, 47, 197
- Friedrich II. 23f., 101
- Frolich-Bum, Lili 287
- Gaibana, Giovanni da 101
- Gentili, Augusto 322, 333, 335f.
- Ghiberti, Lorenzo 246, 265, 298
- Giambono, Michele 8, 216–229, 231, 234, 242, 252f., 262, 269, 304, 348
- Giorgione 251, 340, 346
- Giotto (di Bondone) 8, 28, 31, 84, 94, 97, 103–109, 111, 125f., 131, 135f., 143–145, 150f., 164, 173–175, 213, 251, 279, 319
- Gombosi, György 41, 43f.
- Gradenigo, Bartolomeo 105
- Gradenigo, Giovanni 91
- Gradenigo, Pietro 25
- Guariento 8, 149–151, 166, 168f., 173–175, 179, 196, 212, 238, 297
- Guiskard, Robert 17, 19
- Heinrich I. 102
- Heinrich III. 16
- Heinrich IV. 18
- Hellmann, Manfred 11, 16, 21
- Hetzer, Theodor 7, 32, 114, 117, 119, 123, 128, 141, 145, 149, 156, 160, 162, 164, 169, 171, 174, 191–194, 209, 216, 219, 222, 224f., 227, 229f., 235, 241f., 247, 251, 262, 269, 271, 280, 287, 297, 322, 328f., 336, 338f., 347, 351, 354f.
- Honorius III., Papst 69
- Hubala, Erich 90f., 93, 236
- Humfrey, Peter 255f., 261, 275
- Huse, Norbert 284
- Hüttinger, Eduard 7, 32, 225, 242, 246, 353–355
- Innozenz III., Papst 21
- Ipato, Orso 12
- Isaak II., Kaiser 22
- Jacoff, Michael 83
- Joost-Gaugier, Christiane L. 286
- Karl IV., Kaiser 26, 29, 155
- Karl der Große, Kaiser 12
- Keydel, Julia H. 284
- Kitzinger, Ernst 70
- Alexios I. Komnenos 17, 96
- Johannes II. Komnenos 18f., 42
- Konrad II., Kaiser 16f.
- Konrad III., Kaiser 19
- Konrad IV., Kaiser 24
- Kretschmayr, Heinrich 23, 30
- Lasareff, Viktor 123, 128, 133, 148
- Limburg, Brüder von 227
- Lion, Domenico 151, 156
- Lippi, Filippo 234, 251, 262, 265, 271, 352f.
- Lorenzetti, Ambrogio 297
- Lorenzoni, Giovanni 94, 97f., 101, 105, 111
- Lothar I., Kaiser 13
- Longhi, Roberto 105, 173, 191, 198, 321, 324
- Lucco, Mauro 111, 200, 205, 331
- Ludwig, König von Ungarn 26f., 29, 181, 248, 328
- Mantegna, Andrea 230, 271, 275, 277f., 286, 308, 322f., 328f., 332f., 336, 346f., 349
- Manuel I. 19f.
- Marano, Pietro da 109
- Marle, Raimond van 226, 269
- Martin V., Papst 256
- Martini, Simone 128, 145, 148, 150, 157, 160
- Masaccio (= Tommaso Cassai) 251, 258f., 280, 312f., 318
- Masegne, Jacobello und Pierpaolo dalle 192, 196
- Masolino 216, 231, 244–248, 251, 321
- Mastino II. 26, 129f.
- Matteo, Michele di 213, 215
- Maxio, Turone di 279
- Mehmed II., Sultan 30
- Memmi, Lippo 144f.
- Memmo, Guido 278f.
- Menabuoi, Giusto de' 164, 168, 213
- Merkel, Ettore 98, 216, 244, 265
- Michael VIII., Kaiser 23

- Mocenigo, Tommaso 29, 195f.
 Modena, Tommaso da 155, 168, 192f.
 Monaco, Lorenzo 240
 Morosini, Domenico 19
 Morosini, Tommaso (Morosini-Polyptychon) 23
 (324f., 328, 335f)
 Moschini Marconi, Sandra 121
 Murano, Andrea da 8, 345
 Muraro, Michelangelo 108, 111, 114, 119–121,
 123, 125f., 131, 138, 144
- Narni, Erasmo de (gen. Gattamelata) 274, 277,
 281
 Negroponte, Antonio da 22, 327, 329–331
 Nepi, Scirè 119–121, 156, 184, 192, 194, 244,
 267, 284, 346
 Niero, Antonio 65, 67, 81, 86
- Orseolo, Ottone 15f.
 Orseolo, Pietro II. 14–16
 Otto der Große, 14
 Otto II., Kaiser 14, 17
 Otto III., Kaiser 15
- Paccagnini, Giovanni 271
 Pacht, Otto 8, 255f., 258f., 262f., 265, 274, 278,
 287–289, 294, 298, 300, 302, 311f., 314, 317
 Pallucchini, Rodolfo 106, 108, 115f., 121, 123,
 126, 158, 171, 236, 241, 245f., 249f., 265,
 267, 269, 324
 Pardubitz, Ernst von 169
 Partecipazio, Angelo 12f.
 Paulinus I. (Patriarch) 11
 Pedrocco, Filippo 95, 114, 192, 245
 Petrarca, Francesco 25, 88, 131, 150
 Pietro, Nicolò di 191–194, 196, 203, 206f., 209,
 216, 218, 239
 Pietro, Zanino di 196, 198–201, 216
 Pignatti, Terisio 93, 139, 244, 330f.
 Pinder, Wilhelm 212, 322
 Pippin 12, 27
 Pisani, Vettore 27, 181
 Pisano, Antonio (gen. Pisanello) 196–198, 202,
 218, 224f., 252, 256, 288
 Pisano, Giunta 100
 Pisano, Niro 28, 166
 Pizolo, Nicolò 230
 Plebano, Stefano 186–191, 194
 Pochat, Götz 314
 Pope-Hennessy, John 292
 Poppo, Graf von Traungau 15f.
 Proti, Giampietro de' 162
 Proti, Tomaso de' 162
- Rastic, Simon 108
 Riegl, Alois 209, 258
 Robertson, Giles 284
 Roger II., Herzog 19, 56
 Romano, Ezzelino da 24f., 101
 Röthlisberger, Marcel 269, 271, 274, 286
 Rudolf IV. (Herzog von Österreich) 26, 181
 Russoli, Franco 351
- Salvini, Roberto 51, 70, 75
 Samuil, Zar 49
 Sandberg Vavalà, Evelin 148
 Sansovino, Francesco 232, 234
 Savonarola, Girolamo 150
 Scala, Antonio della 195
 Scala, Cangrande della 26, 109, 129
 Scala, Cangrande II. della 151
 Scala, Guglielmo della 195
 Scappi, Bernardo de' 213
 Schiavone, Andrea 322, 347
 Schmitt, Annegrit 256, 286
 Schneider, Norbert 211, 239
 Semitecolo, Nicoletto 5, 8, 171–179
 Sforza, Francesco 30
 Sigismund, Kaiser 29f., 195
 Silvio, Domenico 17
 Simeoni, Liugi 151
 Spiazzi, Anna Maria 174
 Sponza, Sandro 91, 111, 121, 131, 150f., 163f.,
 166, 179, 181, 185, 190, 200, 219
 Squarcione, Francesco 322, 324f., 328, 347
 Steno, Michele 29, 195f.
 Suida, Wilhelm 171
 Supplinburg, Lothar von 19, 56
- Tafi, Andrea 91
 Talbot Rice, David 51, 56, 70
 Tiepolo, Bajamonte 25
 Tiepolo, Giovanni Battista (=Giambattista) 31
 Tiepolo, Lorenzo 24, 84
 Tikkanen, Johan Jakob 71, 81
 Tintoretto, Jacopo 31, 150
 Tizian 31f., 229, 251, 262, 340, 347
 Torriti, Jacopo 141, 148
 Tradonico, Giovanni 13
 Tradonico, Pietro 13
 Tuszien, Walrada von 14
- Uccello, Paolo 218, 232, 251f., 289, 292, 307
 Ursus von Olivolo, Bischof 84
- Valcanover, Francesco 284
 Vasari, Giorgio 91, 288
 Veneziano, Domenico 274

VENEZIANISCHE MALEREI

- Veneziano, Giovanni 133
Veneziano, Lorenzo 5, 8, 151–171, 179,
181, 184f., 203, 216
Veneziano, Luca 133
Veneziano, Marco 145f., 184
Veneziano, Paolo 5, 7, 28, 103–151, 152, 154,
156, 158f., 161f., 166, 168f., 171–174,
179–181, 183–186, 189, 191f., 196, 202f.,
204f., 238, 255, 279
Venturi, Adolfo 249, 324
Veronese, Paolo 31
Vigonza, Niccolò und Bolzanello di 164
Vinci, Leonardo da 197
Visconti, Gian Galeazzo (= Giangaleazzo) 28–30,
195
Visconti, Filippo Maria 29f.
Vitale Michiel I. 18
Vitale Michiel II. 20
Vivarini, Antonio 5, 8, 216, 225–228, 229–251,
262, 275, 285, 325, 335, 342, 347
Vivarini, Bartolomeo 5, 8, 229, 321–347, 349,
351, 354
Volterra, Daniele da 320
Weitzmann, Kurt 71
Wilhelm I., Kaiser 19, 56
Wilhelm II., Kaiser 51
Zeno, Carlo 27, 29, 181, 195
Zeno, Raniero 86
Zeri, Federico 255
Ziani, Sebastiano 20, 46, 67, 197
Ziani, Pietro 22, 69, 84
Zoppo, Marco 322, 347

Gedruckt mit Unterstützung durch den

FONDS ZUR FÖRDERUNG
DER WISSENSCHAFTLICHEN FORSCHUNG



Günter Brucher

GESCHICHTE DER VENEZIANISCHEN MALEREI

Band I: Von den Mosaiken in San Marco bis zum 15. Jahrhundert

BÖHLAU VERLAG WIEN · KÖLN · WEIMAR

Gedruckt mit der Unterstützung durch:
Österreichische Forschungsgemeinschaft
Stiftungs- und Förderungsgesellschaft der
Paris-Lodron-Universität Salzburg

Bibliografische Information der Deutschen
Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet
diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-205-77622-2

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Die dadurch begründeten Rechte,
insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks,
der Entnahme von Abbildungen,
der Funksendung, der Wiedergabe auf
fotomechanischem oder ähnlichem Wege,
der Wiedergabe im Internet und der Speicherung
in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben,
auch bei nur auszugsweiser Verwertung,
vorbehalten.

© 2007 by Böhlau Verlag Ges. m. b. H. & Co.
KG, Wien · Köln · Weimar
<http://www.boehlau.at>
<http://www.boehlau.de>

Umschlagabbildung:

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlor-
und säurefreiem Papier

Druck: fgb · freiburger graphische betriebe

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	7
Einführung in die Geschichte Venedigs	9
Von den Anfängen bis zum 12. Jahrhundert	9
Vom vierten Kreuzzug bis zur Eroberung Konstantinopels durch die Türken	21
Die mittelalterlichen Mosaiken von San Marco	
Die Wurzeln der venezianischen Malerei	31
Venezianische Malerei im 14. und 15. Jahrhundert	93
Frühe Spuren venezianischer Malerei	93
Die Anfänge venezianischer Tafelmalerei im Trecento	100
Paolo Veneziano	103
Lorenzo Veneziano – Der Durchbruch zur Gotik	151
Nicoletto Semitecolo	171
Konservative Strömungen im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts	179
Die <i>internationale</i> Gotik	194
Der Übergang zur Frührenaissance – Giovanni d'Alemagna und Antonio Vivarini	229
Jacopo Bellini	251
Jacopo Bellinis Skizzenbücher	286
Bartolomeo Vivarini	321
Carlo Crivelli	347
Anmerkungen	357
Literatur	369
Bildnachweis	375



Das vorliegende Buch ist der erste Band einer auf insgesamt vier Bände projektierten Schriftenreihe. Beabsichtigt ist letztlich eine Gesamtdarstellung der venezianischen Malerei von den Anfängen bis ins 18./19. Jahrhundert, ein Vorhaben, dem sich die deutschsprachige Forschung – abgesehen von Hüttingers äußerst knapper Überblickspublikation – bis heute entzogen hat. Auch seitens der italienischen Forschung liegt m. E. nichts Adäquates vor, zumal die mehrbändige Buchreihe „Pittura nel Veneto“ eher dem Wesen eines Corpuswerks entspricht, das zwar die wichtigsten Fakten (Künstlerbiographien usw.), ein vorzügliches Fotomaterial und eine auf Vollständigkeit Bedacht nehmende Darstellung des Forschungsstands enthält, auf künstlerisch-strukturelle, koloristische, entwicklungsgeschichtliche, ikonographische und stilgenetische Probleme aber nur sehr rudimentär und in einer für den Leser nur schwer nachvollziehbaren Organisationsweise Bezug nimmt. Überblickt man die zahllosen Einzelpublikationen italienischer Provenienz, so ist all diesen eines gemeinsam: eine geradezu unverständliche Scheu vor genauen Werkanalysen, anhand derer es allein möglich ist, dem Entwicklungsweg und Wesen der venezianischen Malerei, das Hetzer so treffend mit dem Begriff des „Ornamentalen“ umschrieben hat, auf den Grund zu gehen. Diesem kunstwissenschaftlichen Defizit soll mittels komparatistischer Werkanalysen Abhilfe geleistet werden. Ausgehend von einer strukturspezifischen Beschreibungstechnik, die Form und Farbe gleichermaßen berücksichtigt, leistet hier die Gestalttheorie bzw. Wahrnehmungspsychologie einen effizienten Beitrag. Erst auf dieser Basis eines analytisch abgesicherten visuellen Befunds klären sich u. a. Datierungsfragen, Probleme eventueller Werkstattbeteiligung sowie künstlerische Abhängigkeiten, mit dem Ziel, auch zu hermeneutischen Ergebnissen zu gelangen und das typisch Venezianische herauszuarbeiten. – Der erste Band beginnt mit einer Überblicksdarstellung der Geschichte Venedigs (bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts) und führt von den Mosaiken in San Marco (ab dem 11. Jahrhundert) bis in die zweite Hälfte des Quattrocento. Entgegen den üblichen Usancen wird die Mosaikkunst zur Gattung der Malerei gezählt, zumal für jene die gleichen Form-, Stil- und Gestaltungskriterien gelten. Hier geht es vor allem darum, die wissenschaftlichen Ergebnisse von O. Demus – bezüglich Stilgenese, Chronologie usw. – mit den nicht selten davon abweichenden Erkenntnissen der italienischen Forschung abzustimmen, um bisweilen eigenständige Entscheidungen zu fällen. Der in den Mosaiken von San Marco vorherrschende Byzantinismus bildet die Voraussetzung für die am Ende des 13. Jahrhunderts anhebende Malerei Venedigs (Fresko und Tafelmalerei) und bleibt letztlich bis weit in das Trecento bestimmend, zunächst vor allem bei Paolo Veneziano, der seinen Blick nur selten auf die abendländische

Stilentwicklung der Terraferma (z.B. Giotto) richtet. Mit Lorenzo Veneziano erfolgt der sukzessive Durchbruch zur Gotik, wobei byzantinische, oberitalienische und transalpine (Böhmen) Anregungen zu einer bemerkenswerten Symbiose gelangen. Koloritforschungen, wie sie in der Fachliteratur kaum anzutreffen sind, spielen hier und fortan eine entscheidende Rolle. Dem im Bannkreis Paduas (Guariento) angesiedelten N. Semitecolo ist ein eigenes Kapitel gewidmet. Nach konservativ-byzantinischen Rückgriffen im letzten Drittel des Trecento gelangt die *internationale* Gotik mit ihrem Hauptvertreter, Jacobello del Fiore, in Venedig zum Durchbruch (maßgeblich dafür der Einfluss etwa von Gentile da Fabriano); zugleich machen sich mit Giambono erste Anzeichen einer neuzeitlichen Malerei bemerkbar. Länger als andernorts in Italien hat man in der venezianischen Malerei an den Tendenzen des *internationalen* Stils festgehalten. Desgleichen an der Vorliebe für das Prachtige, Dekorative und die flächenspezifische Bildprojektion. Demgemäß treten Anzeichen von Frührenaissance erst relativ spät in Erscheinung, vor allem im Œuvre Giovanni d'Alemagnas und Antonio Vivarinis. Die Frage, welchem der beiden Künstler bezüglich Innovationsfähigkeit der Vorrang zu geben ist, wird hier zu Gunsten des ersteren beantwortet, und dies in Opposition zur italienischen Forschung. Zeitgleich mit Antonio Vivarini tritt Jacopo Bellini auf den Plan, mit dem die florentinische Frührenaissance in der venezianischen Malerei an Einfluss gewinnt. Während sich bei Jacopo eine progressive, sich im Schaffen Gentile und Giovanni Bellinis fortsetzende Entwicklung abzeichnet, vertritt Antonio eine autochthone Stilrichtung, die während der gesamten zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts anhält und in Bartolomeo Vivarini, Andrea da Murano und Carlo Crivelli ihre Hauptrepräsentanten findet. Da von Jacopos malerischem Wirken nur wenig erhalten geblieben ist, wird dessen Londoner und Pariser Skizzenbuch – auf den Spuren von Eislars und O. Pächts Forschungen – besondere Beachtung gezollt. Im Mittelpunkt des Interesses steht hier Jacopos Auseinandersetzung mit der Perspektive, deren strenge Regelhaftigkeit der Künstler in typisch venezianischer Weise (d.h. in steter Ambivalenz von Fläche und Raum) zu transformieren versteht. Obwohl sich die im Anschluss an Jacopo Bellini entfaltende ‚progressive‘ Richtung ebenso wie die autochthone (Bartolomeo Vivarini usw.) auf die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts erstreckt, gelangen deren Hauptrepräsentanten, Giovanni und Gentile Bellini, erst im zweiten Band der geplanten Schriftenreihe zur Darstellung.

EINFÜHRUNG IN DIE GESCHICHTE VENEDIGS

Von den Anfängen bis zum 12. Jahrhundert

Die frühesten Zeugnisse venezianischer Tafelmalerei stammen aus dem beginnenden Trecento. Bis zum Ende des Jahrhunderts – genauer: bis an die Schwelle zur *internationalen* Gotik – schöpft diese, neben sporadischen Anregungen durch die festländisch-italienische Malerei, vorwiegend aus byzantinischen Stilquellen, die schon seit mehr als zwei Jahrhunderten zuvor für die Mosaikzyklen von San Marco und der Marienkirche von Torcello prägend gewesen waren. Indessen reichen die Wurzeln noch viel weiter zurück, und zwar bis zu den frühchristlich-byzantinischen Mosaiken in Ravenna (5.–7. Jahrhundert) und jenen der Eufasianischen Basilika in Parenzo/Poreč (Mitte des 6. Jahrhunderts).

Dieses jahrhundertelange Festhalten an byzantinischer Tradition erklärt sich aus historisch-politischen, topographischen und wirtschaftlichen Prämissen. Sicher ist: Die Geschichte Venedigs beginnt nicht in Venedig, sondern an einem schmalen, etwa von Grado bis Chioggia reichenden Küstensaum, auf dessen vorgelagerten, von Lagunen umgebenen Inseln die Bevölkerung Venetiens – den herannahenden Untergang des weströmischen Reiches und damit das Ende der *pax romana* vor Augen – Schutz vor den Gefahren der Völkerwanderung suchte. Den ersten Impuls dazu gab der Westgotenkönig Alarich, der zu Beginn des 5. Jahrhunderts auf seinem Marsch nach Rom die römische Provinz Venetia durchquerte. Ob schon damals die Inselgruppe des *Rivus altus* (Rialto) zu jenen Zufluchtsorten zählte, wo man sich wie auch andernorts in Seevenetien mit Fischfang, Salzgewinnung und Handel allmählich die existenziellen Grundlagen schuf, bleibt ungewiss. Als Datum der Gründung Venedigs, so will es die Legende, gilt das Jahr 421, und mit dem 25. März, dem Festtag *Mariae Verkündigung*, meint man dieses Ereignis sogar auf den Tag genau bestimmen zu können. Fortan war die Gottesmutter Venedigs Schutzherrin, der die Ikonographie der Bildkünste durch Favorisierung marianischer Themen bis zum Ende der Republik getreulich ihren Tribut leisten wird. Laut venezianischer Überlieferung wurde damals auf Rialto eine erste Kirche errichtet – angeblich an der Stelle, an der heute S. Giacomo di Rialto steht. Da sich von diesem Bau auch nicht die geringste Spur erhalten hat, bleibt es beim mythenhaften Charakter des Gründungsdatums. Überhaupt war Mythenbildung auch in Zukunft ein bevorzugtes Betätigungsfeld venezianischer Historiographen.

Mehr noch als der rasche Durchmarsch Alarichs löste der Einfall von Atilias Hunnenheer in die weströmische Provinz Venetia Fluchtbewegungen auf die Laguneninseln aus. Mit der Eroberung und Zerstörung von Aquileia (452) blieb selbst das venetische Küstenland nicht verschont, und vielleicht ist es ratsamer,

erst ab diesem Zeitpunkt mit der Entstehung Seevenetiens zu rechnen. Nach seinem Sieg über Odoaker – jenem germanischen Söldnerführer, der dem weströmischen Reich 476 den Todesstoß versetzt hatte – begründete Theoderich der Große 489 das Ostgotenreich in Italien mit Ravenna als Hauptstadt. Der neue Herrscher regierte konstruktiver und besonnener als andere Eroberer, indem er zum einen Interesse am Fortbestand römischer Verwaltungseinrichtungen bekundete, zum anderen die Seetüchtigkeit und die anscheinend schon weitläufig funktionierenden Handelsbestrebungen der venetischen Lagunenbewohner zu schätzen wusste. Letzteres bezeugen Briefe des als Geheimsekretär und Berater im Dienst des Königs stehenden Cassiodor. In einem dieser Briefe vom Ende des 5. Jahrhunderts ist zu lesen: „Wir haben Befehl gegeben, Wein und Öl aus Istrien [...] nach Ravenna zu bringen. Da ihr [Venezianer] Schiffe genug besitzt, so ersuchen wir euch, diese Vorräte mit gewohnter Ergebenheit hierher zu liefern [...]. Es wird euch wenig Mühe kosten, solches bei der mäßigen Entfernung zu bewerkstelligen, da ihr oft unermessliche Räume durchsegelt, denn ihr seid geborene Schiffer [...]“ Daraus lässt sich auf zweierlei schließen: einerseits auf die Abhängigkeit Theoderichs von der Seetüchtigkeit der Veneter, andererseits auf deren schon damals florierende, vermutlich bis in die Levante reichende Fernhandelsbeziehungen.

Schon bald nach Theoderichs Tod zeichnete sich ein rascher Verfall des Ostgotenreiches ab. Justinian I., oströmischer Kaiser, erkennt die Gunst der Stunde und entsendet seine Feldherren Belisar und Narses, die das Ende der Ostgoten besiegeln und Italien zur oströmischen Provinz machen. Der Traum von der Wiedergeburt eines gesamtrömischen Reiches war indes nur von kurzer Dauer. Die Besetzung von mehr als der Hälfte Italiens durch die Langobarden (seit 568) durchkreuzte diesen hochfliegenden Plan. Die Byzantiner sahen sich gezwungen, sich auf wenige Enklaven entlang der adriatischen Küste zurückzuziehen, darunter vor allem das Exarchat Ravenna, das die Langobarden erst 751 eroberten. Damit geriet Seevenetien in direkte byzantinische Nachbarschaft. Das Kommando übernahm ein byzantinischer Beamter, der als Untergebener des Exarchen den Offizierstitel *dux* (= Doge) trug. Schon als weströmische Hauptstadt (seit 404) hatte sich Ravenna als ein Zentrum künstlerischer Tätigkeit herausgebildet. Unter den byzantinischen Erzbischöfen und Exarchen erlebte die Stadt einen Aufschwung und brillierte vor allem auf dem Sektor der Mosaikkunst. Die künstlerische Prachtentfaltung Ravennas muss die venetischen Seeleute und Händler tief beeindruckt haben. Noch Jahrhunderte später, als sich Venedigs Unabhängigkeitsbestrebungen gegenüber Byzanz durchgesetzt hatten, war neben Konstantinopel wohl auch Ravenna beispielhaft, wenn es darum ging, neu errungene Machtpositionen auch mittels künstlerischer Repräsentation zum Ausdruck zu bringen.

Nachhaltiger als je zuvor zwang die langobardische Okkupation die in Seenähe angesiedelte Bevölkerung Venetiens zum Rückzug auf die schützenden Laguneninseln, so etwa von Concordia nach Caorle (= Caprulae), von Oderzo nach Heraclea oder von Altinum nach Torcello. Bald entwickelte sich Torcello – in gewissem

Sinn eine Vorgängerin Venedigs, das, von seiner Keimzelle Rialto abgesehen, zu dieser Zeit noch nicht erwähnt wird – zum wirtschaftlichen Mittelpunkt der vorerst von Ostrom beherrschten Lagunenkette; erst im 13. Jahrhundert soll die Einwohnerzahl von Venedig jene Torcellos übertroffen haben. Die zu Beginn des 11. Jahrhunderts umgebaute Kirche S. Maria Assunta reicht als Bischofskirche mit ihrem Baubeginn ins Jahr 639 zurück, sie ist somit um fast zwei Jahrhunderte älter als die an der Peripherie Venedigs auf der Insel Olivolo 827 errichtete Kathedrale. Der bedeutendste Fluchtort war wohl die Insel Grado, auf die sich der Patriarch von Aquileia, Paulinus I. (557–569), vor dem Langobardenansturm zurückzog und sein Patriarchat neu begründete. „Damit hatte Seevenetien nun auch ein eigenes geistliches Oberhaupt und konstituierte sich als eine zwar nicht festumrissene, aber selbstständige Gemeinschaft zwischen den großen Machthabern, zwischen den Langobarden und Ostrom.“ – „Jeder brauchte die Händler mit ihren Schiffen, keiner wollte sich's mit ihnen verderben, und so entstand [...] jene seltsame und kostbare Mittler- und Mittelposition des seefahrenden Kaufmanns [...]“, anders ausgedrückt: eine über Jahrhunderte hinweg funktionierende Drehscheibe zwischen Orient und Okzident.

606/607 zerfiel das Patriarchat im sog. *Dreikapitelstreit* in zwei Teile: in das schismatische Aquileia unter langobardischer Herrschaft und in das unierte Grado im Machtbereich Ostrome. Fortan bestanden zwischen den beiden geistlichen Zentren Rivalitäten, die auch dann nicht abbrachen, als Aquileia zur römischen Orthodoxie zurückkehrte. Anfangs war Grado in künstlerischen Belangen wohl tonangebend. Dafür sorgte vor allem der Patriarch Elias (571–586), der, unter partieller Beibehaltung frühchristlich-weströmischer Bausubstanz (Baptisterium, zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts), die Kathedrale S. Eufemia und S. Maria delle Grazie umfassend neu gestaltete. Mit dem Patriarchat Grado entstand zugleich – wohl immer das grandiose Ravenna vor Augen – ein Kunstzentrum, an dem auch die ihm unterstellten, erst nach der Jahrhundertwende gegründeten Suffraganbistümer (wie Caorle, Torcello, Jesolo) Anteil hatten, alles in einer Zeit, als Venedig – abgesehen von der Handelsniederlassung auf Rialto – noch gar nicht existierte. Noch für mehr als ein halbes Jahrhundert war Byzanz bezüglich Stil und künstlerischer Praxis das große Vorbild Seevenetiens. Im 8. Jahrhundert, während der Zeit des *Bildersturms* (= *Ikonoklasmus*), als alle Verehrer und Schöpfer der heiligen Bilder, der Ikonen, im Kaiserreich unnach-sichtlich verfolgt wurden, mögen, so Hellmann, „manche griechischen Künstler in den Lagunen Zuflucht gefunden und ihre Kenntnisse und Fähigkeiten hier weitergegeben haben. Bauhütten und Werkstätten der Mosaikkünstler, aber auch der Gold- und Silberschmiede mögen jetzt entstanden sein [...]“² Im 7. Jahrhundert, als die kernvenezianischen Inseln noch schwach besiedelt waren, begannen sich verschiedene Zentren herauszubilden: Grado als kirchlicher, Heraclea als politischer (Sitz des ersten Dogen) und Torcello als wirtschaftlicher Mittelpunkt.

Lapidar gesagt: Zuerst kamen die Dogen, dann erst Venedig. Der erste, von der Reichsregierung in Byzanz für Venetien ernannte Doge war Paoluccio Ana-

festo (697–717). Als Paoluccio – dem man nachsagt, er sei mit dem Langobardenkönig Luitprand befreundet gewesen – starb, hinterließ er ein befreitetes und gefestigtes Land. Wie Schreiber zutreffend bemerkt, „ist er wohl nicht der Schöpfer von Venedig in seinem materiellen Erscheinungsbild, aber er hat die Idee Venedig geprägt, mochte er auch in Heraclea herrschen“.³ Orso Ipato (727–737) ist der erste frei gewählte Doge. Sein ambitionierter Versuch, sich von Byzanz loszulösen, wird mit einem militärischen Gegenschlag durchkreuzt. Byzantinische Kontrollbeamte – allen voran ein *Maestro dei militi* mit Dogenfunktion – sorgen fünf Jahre lang für Ordnung. Das verwüstete Heraclea verliert seine Stellung als Hauptstadt; fortan residieren die Dogen für einige Zeit in Malamocco. Auch für Ravenna wendet sich das Blatt. 751 wird es vom Langobardenkönig Aistulf erobert, indes bleibt der Doge unter byzantinischer Oberhoheit.

Im Jahre 774 wurde das Langobardenreich von Karl dem Großen erobert und dem fränkischen Großreich einverleibt. Auch Istrien wurde okkupiert, während die Laguneninseln vorerst noch unerreichbar waren. Als Karl der Große 800 zum Kaiser gekrönt wurde, geriet Venetien zwischen zwei Fronten, das östliche und westliche Kaisertum. Daraus resultierten interne Konflikte mit entsprechenden Parteienbildungen. Während die eine, die dynastisch gesinnte Richtung von Byzanz unterstützt wurde, verfolgte die andere republikanische Ziele und eine profränkische Politik. Als sich die byzantinische Partei durchsetzte, sah sich König Pippin, der Sohn Karls des Großen und Herrscher über die italienischen Erwerbungen (darunter auch Istrien und Venetien) des Frankenreichs, gezwungen, militärisch einzugreifen. Seinem Unterwerfungszug hatten die Veneter nur wenig entgegenzusetzen. Unter anderem wurde auch Malamocco erobert, worauf der mittlerweile mit Bestätigung Ostroms gewählte Doge Angelo Partecipazio seine Residenz 811 auf die Inselgruppe des *Rivus altus* (Rialto) verlegte. Der von Sümpfen und Sandbänken umgebene Standort war militärisch günstig gewählt. Als seine manövrierunfähige Flotte in Turbulenzen geriet, musste Pippin die Belagerung abbrechen und sein gesamtes, zuvor erfolgreiches Annexionsunternehmen als gescheitert ansehen. Damit schlug die eigentliche Geburtsstunde Venedigs. Das Lagunengebiet blieb byzantinisch, denn Karl der Große verzichtete im Vertrag von Aachen mit Byzanz (812) auf das Inselland und bestätigte im Wesentlichen jene Grenzen zwischen dem Königreich Italien und Venetien, die seinerzeit schon die Langobardenkönige festgelegt hatten. Fortan sah sich Venedig als Schaltstelle zwischen Ost und West. Seine politischen Aktivitäten zielten nicht selten darauf ab, sich jener Partei zuzuwenden, welche die jeweils attraktiveren Handelsprivilegien anzubieten hatte.

Die in der Lokalgeschichte vertretene Meinung, man habe den Franken eine vernichtende Niederlage beigebracht, ist ein weiteres Zeugnis einer zur Mythenbildung neigenden Gemeinschaft. Jedenfalls war ein neues Selbstbewusstsein erwacht, das sich auch nach außen hin zu dokumentieren suchte, vorerst im Wunsch, den bisherigen Schutzpatron, den hl. Theodor, durch die

Reliquien eines prominenteren Heiligen zu ersetzen. Das Auge der Begehrlichkeit richtete sich auf das nordafrikanische Alexandria, wo die Gebeine des hl. Markus verwahrt wurden. Auch hier war der Mythos insofern treibende Kraft, als man dem Evangelisten die von Aquileia ausgehende Missionierung Oberitaliens nachsagte. Ebenso mythenumwoben sind die Umstände, die den raffinierten Reliquienraub umranken. Kurz: Die Gebeine des hl. Markus wurden 828/29 nach Venedig überführt (*translatio*), wo man sich bereits anschickte, dem neuen Stadtpatron eine würdige Grabstätte bzw. repräsentative Kirche zu errichten. Der dem Dogen zugleich als Palastkapelle dienende Bau von San Marco hätte sich wohl auch als Domkirche geeignet. Indes entschied man anders – und zwar 827 –, indem man die an der Peripherie von Venedig gelegene Insel Olivolo (heute S. Pietro di Castello) zum Bischofssitz erhob, vermutlich in der Absicht, die römische Amtskirche topographisch-symbolisch auf Distanz zu halten. Die Einrichtung eines kernvenezianischen Bistums war wohl auch als Autonomie beanspruchende Reaktion auf den knapp zuvor gefassten Beschluss einer Synode in Mantua gedacht, der Aquileia die Herrschaftsrechte über das Patriarchat Grado zubilligte. Bei der Planung seiner Palastkirche entschied sich Partecipazio – entgegen einer lange Zeit geltenden Forschungsmeinung, die für einen dreischiffigen Longitudinalbau nach dem Muster des Doms von Torcello plädiert hatte – für einen Zentralbau⁴; als Vorbild stand ihm dabei die auf kreuzförmigem Grundriss errichtete Fünfkuppelanlage der Apostelkirche (6. Jahrhundert) in Konstantinopel vor Augen. Ob bereits die erste Markuskirche – die zwei künftigen sind demselben Bauschema verpflichtet (die dritte, bestehende, stammt aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts) – über Mosaik-Bildwerke verfügt hat, wissen wir nicht, dürfen es aber vermuten. Fest steht indes, dass der Doge damit eine langlebige, an Byzanz orientierte Kultur- und Kunsttradition initiiert hat, die selbst dann noch aktuell blieb, als Venedig sich längst von der byzantinischen Suprematie befreit hatte.

Der nächste bedeutende, fast drei Dezennien regierende Doge war Pietro Tradonico (836–864). Sein Hauptaugenmerk richtete sich auf den Ausbau der Flotte, die alsbald als mächtigste Seestreitmacht im Mittelmeer galt. Um die Handelsschiffahrt auf ihrem Weg in die Levante zu sichern, bekämpfte er einerseits die adriatischen Piraten, andererseits führte er die Flotte wie ein Dienstleistungsunternehmen, das von beiden Kaisern beansprucht wurde, von Lothar I. im Kampf gegen die dalmatinischen Seeräuber, vom Kaiser im Osten gegen die Sarazenen. Mit dem *Pactum Lotharii* (840), das die lange Reihe der Kaiserpacta eröffnete, verlieh der Westkaiser Venedig zahlreiche rechtliche und handelspolitische Privilegien. Im Vertragstext, der den Venetern den Handel im Königreich zu Lande und auf den Flüssen („wo immer sie wollten“) gestattet, spiegelt sich die Anerkennung des Dogen als eines gleichberechtigten Partners, zugleich de facto die Akzeptanz der Selbstständigkeit Venetiens. Desgleichen billigte der Kaiser im Osten die wachsenden Autonomiebestrebungen des Inselvolks.

Pietro Tradonico bestellte seinen Sohn Giovanni zum Mitregenten und rech-

nete wohl auch mit dessen Nachfolge, was auf eine künftige Umgehung der Dogenwahl hinauslief. Und obwohl Giovanni bei einem Seegefecht mit slawischen Seeräubern und Sarazenen vor Caorle (863) fiel und dadurch als Nachfolger seines Vaters ausschied, wurde der Doge ein Jahr später Opfer einer Verschwörung adeliger Familien. Für derlei Mordtaten genügte allein schon der Verdacht, die Erbllichkeit des Dogenamtes einzuführen. Dies bekam auch noch in späteren Zeiten so mancher Doge zu spüren, der sein Streben nach dynastischer Kontinuität mit dem Leben bezahlte. So auch Pietro Candiano IV. (959–976), dessen Heirat mit Walrada von Tuszien, einer Nichte der Gemahlin Kaiser Ottos des Großen, seinem Wunsch nach Errichtung einer eigenen Herrscherdynastie einen imperialen Anstrich verlieh. Hinzu kam, dass er Vitalis, seinen Sohn aus erster Ehe, zum Patriarchen von Grado erhob und damit auch die kirchliche Führungsinstanz unter seine familiäre Obhut nahm. Solcher Mangel an Augenmaß musste zwangsläufig den Argwohn der alten venetischen Adelfamilien wecken. Man ermordete nicht nur den Dogen, sondern auch seinen dreijährigen Sohn aus zweiter Ehe. Unter dem Komplott hatte auch die Stadt zu leiden. Der Dogenpalast wurde in Brand gesetzt und auch die Markuskirche sowie etliche Häuser am Canal Grande wurden ein Raub der Flammen. Obwohl Walrada, die Nichte der Kaiserin Adelheid, das Attentat vermutlich überlebt hatte, musste Kaiser Otto II. die Ermordung des Dogen als eine seiner Familie zugefügte Schmach empfunden haben. Der rächende Gegenschlag lässt nicht lange auf sich warten. 980 verhängt der Kaiser eine radikale Handelssperre über Venetien, die den Inselstaat bis knapp an den Ruin führt. Darüber hinaus mag er auch eine Strafexpedition erwogen haben. Nur der frühe Tod Ottos II. im Jahre 983 rettet Venedigs Existenz.

Pietro Orseolo II. (992–1009) zählt zu den bedeutendsten Dogenpersönlichkeiten. Er habe, so der Chronist Johannes Diaconus (Pietros Kaplan und enger Mitarbeiter), nahezu alle bisherigen Dogen an Redlichkeit und Tatkraft (*probitas et actus*) übertroffen. Zunächst schuf er Ordnung im zerrütteten Staatsgefüge, indem er die unter den Adelsgeschlechtern gravierenden Rivalitäten behob. In einem mit 90 Unterschriften versehenen Dokument verpflichteten sich die Parteien, künftig bewaffnete Auseinandersetzungen zu vermeiden und dem Dogen Gehorsam zu leisten. Von keiner Opposition gestört, regierte Orseolo II. wie ein Monarch. Zweien seiner Söhne übertrug er die wichtigsten geistlichen Ämter, das des Patriarchen und jenes des Bischofs von Torcello; zwei andere machte er zu seinen Mitregenten. Der älteste Sohn, Giovanni, wurde mit einer byzantinischen Prinzessin verheiratet, was den Erfolg der Verhandlungen mit Byzanz bezüglich der Zuerkennung von Handelsprivilegien zweifellos begünstigte. In einer feierlichen Urkunde (*Chrysobull*) bestätigte Kaiser Basileios II. 992 die neu errungenen Handelsrechte. Als Gegenleistung verpflichtete sich Venedig, Byzanz bei Angriffen auf Unteritalien, das immer noch zum Ostreich gehörte, mit seiner Kriegs- und Transportflotte zu unterstützen. Es zeugt vom diplomatischen Geschick des Dogen, dass diese gegen die Sarazenen auf Sizilien gerichtete Vereinbarung die guten Handelsbeziehungen mit den Muslimen

keineswegs trübte. Darin zeigt sich eine bestechende Konstante venezianischer Politik, die stets darauf abzielte, Fragen der Bündnistreue, Religion, Ideologie usw. wirtschaftlichen Interessen unterzuordnen.

Lebenswichtiger als der Kontakt mit Byzanz war die Wiederherstellung guter Beziehungen zum Westreich. Neuer Verhandlungspartner war Otto III., der 996, knapp 16-jährig, in Rom zum Kaiser gekrönt wurde. Mühelos gelang die Erneuerung des Paktum (992), nunmehr wiederum auf dem Niveau des seinerzeitigen *Pactum Rotharii*, das Fragen der Rechtssprechung, des Handels sowie der Grenzziehung zu günstigsten Konditionen für Venedig regelte. Kaiser und Doge dürften sich sogar freundschaftlich verbunden gefühlt haben, denn nur so ist zu erklären, dass Otto III. für zwei der Kinder Pietros die Firm- und Taufpatenschaft übernommen hat. Dahinter stand gewiss nicht zuletzt der kaiserliche Wille, Venedigs Unabhängigkeitswunsch gegenüber Byzanz zu stärken, zumal Venetien von den Byzantinern, wenigstens in der politischen Theorie, immer noch als Teil ihres Reiches angesehen wurde. Neben seiner diplomatischen Begabung bestach Pietro Orseolo II. – mit Blick auf Istrien und Dalmatien – auch durch seine militärische Tatkraft. Im Jahre 1000 segelte er mit einer schlagkräftigen Flotte die ostadriatische Küste entlang und unterwarf – um nur die wichtigsten Orte zu nennen – die Städte Zara (Zadar), Traù (Trogir) und Spalato (Split); auch die gefürchteten Seeräuber wurden in die Schranken gewiesen. Siegreich heimgekehrt, führte Pietro fortan den Titel eines Herzogs von Venetien und Dalmatien, eine Auszeichnung, die ihm auch Otto III. zugestand. Obwohl diese Erfolge nicht von Dauer waren, haben schon die venezianischen Zeitgenossen das symbolträchtige Jahr 1000 als das Gründungsjahr der Vorherrschaft Venedigs über die Adria angesehen. Darüber hinaus wird man dieses auf der ganzen Linie erfolgreiche Flottenunternehmen als eine der wichtigsten Voraussetzungen für Venedigs künftige Großmachtstellung betrachten dürfen. In seinen letzten Lebensjahren zog sich der Doge nach und nach von den Regierungsgeschäften zurück. Zeit nimmt er sich nur noch für die Förderung der Architektur. So mag er sich unter anderem für die Wiederherstellung der während der Revolte gegen Pietro Candiano IV. abgebrannten Markuskirche (San Marco II) eingesetzt haben, aber auch außerhalb Venedigs gibt es Zeugnisse seines baulichen Mäzenatentums. Neben Grado und Heraclea wird vor allem Torcello erwähnt, wo er seinen Sohn und Nachfolger, Orso Orseolo, den er zuvor als Bischof von Torcello eingesetzt hatte, beim Umbau der Kathedrale S. Maria Assunta unterstützt.

Die Dogenwahl Ottone Orseolos (1009–1026) – Patenkind Kaiser Ottos III. und schon zuvor Mitregent seines Vaters – erfolgte problemlos. Ottone hat das Erbe gewahrt, die Position in der Adria im Wesentlichen gehalten. Wie sein Vater betrieb er Hausmachtspolitik, indem er seinen Bruder, Bischof Orso von Torcello, in das Amt des Patriarchen von Grado aufrücken ließ. Gleichzeitig wurde Poppo (1019–1042), Graf von Traungau, Patriarch von Aquileia, „eine jener heroischen Gestalten der deutschen Kirche des Mittelalters, zugleich ein gewalttätiger Kriegermann und ein ehrgeiziger Landesfürst, der prachtliebende

Erbauer des neuen Doms von Aquileia [...], ein eifriger Reliquiensammler und ein ergebener Anhänger seines kaiserlichen Herrn".⁵ Wie um seine Kaiserstreue auch bauikonologisch zu dokumentieren, verlieh er dem Domneubau mit einem ausladenden Querhaus ein romanisches Aussehen; hinzu kam die Freskierung der Apsis, in der sich neben byzantinischem Einfluss auch deutliche Reflexe der ottonischen Malerei manifestieren. Von Beginn an hatte Poppo die Absicht, das Patriarchat von Grado und Venetien seiner kirchlichen Jurisdiktion unterzuordnen. Begünstigt wurde er in seinem Vorhaben durch eine Verschwörung gegen die Orseoli. Der Doge und sein Bruder, der Patriarch von Grado, fliehen nach Pirano (Piran) auf Istrien. Poppo nutzt die Gunst der Stunde und besetzt die Insel Grado. Nach Venedig zurückgekehrt, bemühte sich Ottone Orseolo um die Erneuerung der Kaiserpakta, ein Ansinnen, das von König Konrad II., dem ersten Herrscher des Saliergeschlechts und Freund Poppo, zurückgewiesen wurde. Dies gab der Opposition den Anlass, den Dogen endgültig abzusetzen. Die wahren Absichten der Verschwörer erfüllten sich unter dem Dogen Domenico Flabanico, dem 1032 per Erlass die Investitur eines Mitregenten verboten wurde. Dazu Hellmann: „Dieses erste Staatsgrundgesetz der Republik, wie man es genannt hat, bedeutete das Ende der dogalen Monarchie [...]. Nicht als Monarchie der Dogen, sondern als Republik sollte Venedig künftig zur Großmacht aufsteigen. Es ist dies eine entscheidende Wende der venezianischen Verfassungsgeschichte.“⁶

Die guten Beziehungen Poppo zu Konrad II. erleichterten ihm die Annexion Grados. Auf Befehl des Kaisers trat eine Synode zusammen, um den Streit zwischen Aquileia und Grado zu entscheiden. Der päpstlich verkündete Synodalbeschluss begünstigte Poppo, dem Grado unterstellt wurde, was die Anerkennung der Metropolitanrechte Aquileias selbstverständlich einschloss. Poppo war am Ziel, die Selbstständigkeit der Kirche Venetiens beseitigt – vorläufig, muss man sagen, denn Orso von Grado gab sich noch keineswegs geschlagen. Hartnäckig verteidigte er seine Residenz – letztlich mit Erfolg, wiewohl er Anfang der vierziger Jahre einen neuerlichen Überfall Poppo auf die Insel erdulden musste. Mit dem Verzicht auf Istrien und die dalmatinischen Eroberungen Pietro Orseolos II. bezahlte auch der Doge seinen Preis, zumal von Byzanz, das damals eine Phase des inneren Verfalls durchmachte, keine Hilfe zu erwarten war.

Der sorgsam gepflegte Mythos von der Überlebensfähigkeit Venedigs wird auch in diesem Fall von der Realität bestätigt. Nach dem Tod Poppo und dem Auftreten neuer Kaiser und Päpste – Heinrich III. und Benedikt IX. –, die sich nicht der Politik ihrer Vorgänger verpflichtet fühlen, wendet sich das Blatt zu Gunsten Venedigs. Eine 1044 einberufene Synode, an der auch der neue Doge Domenico Contarini (1042–1071) teilnimmt, bereinigt den Patriarchenstreit. Grado, das der Papst ausdrücklich als „neues Aquileia“ nobilitiert, erhält seine ursprünglichen Rechte und Besitzungen zurück, Poppo wird schlicht zum Verbrecher gestempelt, sein Patriarchat nur noch als Bischofssitz von Friaul bezeichnet. Die konsequente, allen Bedrohungen trotzende Haltung Orso hatte

sich gelohnt, die kirchliche Integrität Venedigs war wiederhergestellt. Letzteres fand unter Contarini im zweiten Neubau der Dogenkirche (San Marco III; 1094 vollendet) seinen künstlerisch-repräsentativen Niederschlag. Wie schon bei San Marco I und II wählte man im Anschluss an die Apostelkirche in Konstantinopel den Typus der 5-Kuppel-Kreuzkirche. Dahinter stand wohl die Absicht, die engen Beziehungen zu Byzanz bausymbolisch zum Ausdruck zu bringen. Der politische Aspekt ist offenkundig, hatte sich doch schon zwei Mal – unter Otto II. und Konrad II. – erwiesen, wie gefährdet die Souveränität Venetiens war, wenn man sich allzu sehr am Westreich orientierte. Dieses byzantinisch geprägte Bausignal war umso bemerkenswerter, als ungefähr gleichzeitig das Schisma von 1054 den Bruch zwischen dem Patriarchen von Konstantinopel und dem Papst herbeiführte. Dem zufolge könnte man das Baukonzept von San Marco auch als Sympathiekundgebung gegenüber der Ostkirche interpretieren. Diese Haltung hatte auch weiterhin Bestand, zumal die Beziehungen Venedigs zur römischen Kirche immer von einem gewissen Spannungspotenzial überschattet waren.

In der Annäherung an Byzanz, dem Venedig nur noch nominell unterstellt war, spielten religionspolitisch-konfessionelle Überlegungen natürlich überhaupt keine Rolle, im Vordergrund standen Handelsinteressen, vor allem der ungestörte Warenaustausch im Levantebereich mit Konstantinopel als Hauptstützpunkt. Venedigs Koalitionsverpflichtungen gegenüber Byzanz wurden schlagend, als sich Kaiser Alexios I. Komnenos – zusätzlich von den Türken, Kroaten und Ungarn bedrängt – mit dem Normannenherzog Robert Guiskard, der 1061 mit der Eroberung Siziliens begonnen und 1071 Bari (die letzte bisher noch byzantinische Stadt Italiens) eingenommen hatte, konfrontiert sah. 1081 besetzte ein normannischer Flottenverband die Insel Korfu und belagerte die Hafenstadt Durazzo, von wo man in das Innere des Balkan vorzudringen gedachte, und Vermutungen zufolge hätte Guiskard selbst vor den Toren Konstantinopel nicht Halt gemacht. Derart hochfliegende Pläne widersprachen auch Venedigs existenziellen Interessen, ja allein schon der Umstand, dass das nunmehr normannische Bari die freie Schifffahrt von der Adria ins östliche Mittelmeer behindern könnte, musste die venezianischen Fernhändler bedenklich stimmen. Als der neue Doge Domenico Silvio – durch Heirat mit einer vornehmen Byzantinerin mit dem Ostreich eng verbunden – den Hilferuf Alexios' vernahm, kam er diesem umgehend zu Hilfe. Er segelte mit seiner Kriegsflotte vor Durazzo, wo er die Normannen besiegte und damit erneut Venedigs uneingeschränkte Herrschaft über die Adria proklamierte. Für diesen ausschlaggebenden Beistand hatte der Kaiser einen hohen Preis zu zahlen. Im *Chrysobull* vom Mai 1082 wurden die venezianischen Kaufleute von Abgabenleistungen im gesamten byzantinischen Reich befreit. Zudem wurde ihnen das Niederlassungsrecht in der Hauptstadt eingeräumt, woraus ein Wettbewerbsvorteil gegenüber allen anderen Handelskonkurrenten resultierte. Damit war der Grundstein gelegt für Venedigs jahrhundertelange Vorherrschaft im östlichen Mittelmeer, darüber hinaus auch für dessen unaufhaltsam herannahende Großmachtstellung. Benzoni zufolge „muss die *Goldene Bulle* [*Chrysobull*] von

Alexios I. Komnenos als bilaterales Dokument gelesen werden, in dem Venedig nicht einmal mehr formal als Untertan von Byzanz bezeichnet wurde“, letztlich zum gleichberechtigten Partner avancierte.⁷

Venedigs Brückenfunktion zwischen den beiden Kaiserreichen war auch weiterhin erfolgreich: Auf der einen Seite der Vertrag mit Byzanz von 1082, auf der anderen die guten Beziehungen zu den Saliern. 1095 besuchte Heinrich IV. Venedig, übernahm die Taufpatenschaft für eine Tochter des Dogen (Vitale Falier) und unterzeichnete das Paktum, das Venetien mehr Handelsrechte einräumte als je zuvor. So das Stapelrecht für alle Waren vom Festland sowie ein Gesetz, das den Kaufleuten des Reichs den Handel über Venedig hinaus untersagte. Damit hatten die Venezianer ein Monopol für den Warenumsatz erreicht. Als Papst Urban II. zum ersten Kreuzzug (1096–1099) aufrief, glänzte die Republik durch Abwesenheit. Wichtiger als konfessionelle Verpflichtungen erschien ihr der reibungslose Handelsverkehr mit den muslimischen Herrschern im Vorderen Orient und in Nordafrika. Diesen Ausfall kompensierten die Genuesen und Pisaner, die nicht nur ihre Flotten zur Verfügung stellten, sondern auch aktiv am Kampfgeschehen teilnahmen. Ihren militärischen Beitrag entlohnten sich Genua und Pisa durch die Einrichtung von Handelsstützpunkten, woraus Venedig in zunehmendem Maße Konkurrenz erwuchs. Vorerst war es Pisa, das den Unmut des Dogen Vitale Michiel I. (1096–1101) erregte, zumal die venezianische Kaufmannschaft die ihr im Vertrag von 1082 gewährten Vorrechte mittlerweile mit den Pisanern teilen musste. Der Doge zögerte nicht, einzugreifen und eine Flotte ins östliche Mittelmeer zu entsenden, wo er die pisanische Flotte vor Rhodos vernichtete. Um Versäumtes nachzuholen, segelten venezianische Kriegsschiffe vor die Küsten des Heiligen Landes, beteiligten sich an der Einnahme Haifas und eröffneten im 1104 eroberten Akkon ein Handelskontor.

Mit dem Dogen Domenico Michiel (1118–1130) kam eine kämpferische Persönlichkeit an die Macht, gerade recht, um dem immer feindseliger werdenden Byzanz entgegenzutreten. Vorerst aber musste er machtlos mit ansehen, wie Kaiser Johannes II. Komnenos (1118–1143) die Ungarn bei der Okkupation der dalmatinischen Städte unterstützte. Anderes als die militärische Bereinigung dieses Konflikts hatte jedoch zunächst Vorrang, und zwar der Hilferuf Jerusalems, das sich durch den Sultan von Ägypten bedrängt sah. Um seiner christlichen Pflicht nachzukommen – freilich mit dem Hintergedanken, dem venezianischen Fernhandel neue Stützpunkte zu verschaffen –, schlüpfte der Doge in die Rolle des Kreuzfahrers. Sein Sieg bei Askalon über die ägyptische Flotte (1123) führte zur Eroberung von Thyrus (1124), wo die Venezianer eine Kolonie errichteten. Damit war das Gleichgewicht mit den italienischen Konkurrenten Genua und Pisa wiederhergestellt. Nun hatte Domenico Michiel freie Hand, um Byzanz, das mittlerweile einen offenen Handelskrieg gegen Venedig entfacht hatte, entgegenzutreten. Dies tat er dermaßen gründlich, dass er fortan als der „Schrecken des Balkan“ bezeichnet wurde. Die dalmatinischen Städte wurden zurückerobert, Morea (= Peloponnes) heimgesucht und Rhodos mit den umliegenden Inseln verwüstet. Als Sieger 1125 nach Venedig zurückgekehrt, hat ihm

Kaiser Johannes II. schon im Jahr danach alle im Chrysobull von 1082 festgeschriebenen Privilegien erneut bestätigt.

Robert Guiskards Expansionsbestrebungen fanden unter seinem Neffen Roger II., der 1130 in Palermo zum König von Sizilien gekrönt wurde, ihre Fortsetzung. Erneut dem Druck der Normannen ausgesetzt, blieb Kaiser Johannes II. Komnenos nichts anderes übrig, als um venezianischen Flottenbeistand zu ersuchen. Dem entsprach Venedig auch umgehend, da es um die Freiheit seiner adriatischen Schifffahrt bangen musste. Die beiden Vertragspartner wenden sich an den neuen Kaiser des Westreichs, Lothar von Supplinburg, um Klage gegen Roger II. zu führen. Indessen vermochte auch die Einbeziehung von Genua und Pisa in die daraufhin gebildete Kriegsallianz gegen den Normannenkönig dessen Machtposition nicht ernstlich zu gefährden, wiewohl Venedig die kurzfristige Besetzung Baris glückte. Auch in der Folge sah sich Byzanz mit der normannischen Gefahr konfrontiert, der es durch ein Bündnis mit König Konrad III. (1138–1152), dem ersten staufischen Herrscher des Westreichs, zu begegnen trachtete. Wie nicht selten zuvor leistete Venedig auch in diesem Fall wertvolle Vermittlerdienste. Zudem trat der Doge Domenico Morosini (1148–1156) auch militärisch in Erscheinung, als er den Byzantinern 1149 bei der Rückeroberung von Korfu, das die Normannen 1147 besetzt hatten, beistand. Erst als Kaiser Manuel I. 1151 Ancona überraschend besetzte, von wo aus er sich die Rückgewinnung der ehemaligen byzantinischen Besitzungen in Italien erhoffte, wurde Domenico Morosini klar, wer die venezianische Vormacht in der Adria entscheidend bedrohte. Indes war dem Kaiser nur ein kurzer Triumph beschieden. Er musste Ancona verlassen, worauf der Doge mit der seestrategisch wichtigen Hafenstadt einen gegenseitigen Schutzvertrag (1152) schloss und bald danach auch mit König Wilhelm I., dem Nachfolger Rogers II., in Verhandlungen eintrat. Ergebnis war eine Vereinbarung, die Venedig die Adria nördlich von Ragusa sicherte, darüber hinaus Handelsvergünstigungen im sizilisch-unteritalischen Königreich nach sich zog. Dafür verpflichtete sich Venedig, Byzanz fortan nicht mehr zu unterstützen. Spätestens seit diesem Vertrag kühlten sich die Beziehungen zwischen Venedig und Byzanz merklich ab. Wo es nur ging, versuchte Manuel I. Venedig zu schaden, unter anderem mit der Bevorzugung der pisanischen und genuesischen Kaufleute am Bosphorus. Zum Eklat kam es, als der Kaiser 1171 alle venezianischen Händler in Konstantinopel gefangen nehmen und deren Hab und Gut beschlagnahmen ließ. Zeuge dieses Ereignisses war der spätere Doge Enrico Dandolo (1192–1205), der, fortan auf Rache sinnend, mehr als drei Jahrzehnte danach die dereinst erlittene Schmach im vierten Kreuzzug mit der Eroberung der Kaiserstadt (1204) quittierte.

Wie in all den Jahrhunderten zuvor hatte Venedig auch auf sein Verhältnis zum Westreich zu achten, wobei es sich stets um die Prolongierung des kaiserlichen Paktums bemühen musste. Letzteres wurde 1154 auch von Friedrich I. Barbarossa (1152–1190) problemlos ratifiziert. Barbarossa versuchte seit 1158 die kaiserliche Herrschaft in Italien gegenüber den norditalienischen Städten durchzusetzen, darunter auch Venedig, über das er ebenso vertragswidrig wie

erfolglos 1162 eine Handelssperre verhängte. Bereitwillig schloss sich Venedig der Gegenseite an: dem Papsttum, dem unteritalischen Normannenreich und vor allem den lombardischen Städten, deren Zusammenschluss 1167 der Doge Vitale Michiel II. (1156–1172) herbeiführte. Vitale, der sich gegen beide Kaiserreiche zu behaupten hatte, war ein tragisches Schicksal beschieden. Die Repressalien Manuels I. in Byzanz beantwortete er umgehend mit Gegenangriffen der venezianischen Flotte. Traù und Ragusa wurden erobert, jedoch verhinderte eine unter den Seeleuten grassierende Seuche weitere militärische Erfolge. Dadurch zur Umkehr nach Venedig gezwungen, wurde der Doge von seinen Landsleuten ermordet. Nichts war der Republik verhasster als der Misserfolg, eine Erfahrung, die auch manch anderem venezianischen Admiral nicht erspart geblieben war. Vitales Nachfolger, Sebastiano Ziani (1172–1178), war mehr an Oberitalien interessiert, als sich gegen Byzanz zu verausgaben. Ohne sich am Festland an den Kämpfen zu beteiligen, schlug er sich, die Verpflichtungen gegenüber dem lombardischen Städtebund missachtend, auf die Seite des stauischen Kaiserhofs. Dies änderte allerdings nichts an der vernichtenden Niederlage Barbarossas 1176 bei Legnano. Dem Kaiser blieb nur noch, den Ausgleich mit Papst Alexander III., dem geistlichen Haupt des oberitalienischen Aufstands, zu suchen, wofür sich als Verhandlungsort Venedig bestens eignete. Trotz oder gerade wegen Venedigs berühmter Schaukelpolitik wussten Papst und Kaiser Zianis Vermittlerdienste zu schätzen. Als es 1177 zum Friedensschluss kam, nahm die Stadt die Gelegenheit wahr, sich selbst mit größtem Pomp zu präsentieren; darüber hinaus erwiesen sich die ehemaligen Kontrahenten – der Papst mit Gunstbeweisen für die venezianischen Kirchen, der Kaiser mit Handelsprivilegien – mehr als gefällig. Ob der Friedensvertrag nun tatsächlich in erster Linie dem Verhandlungsgeschick des Dogen und seiner Ratgeber zu verdanken war, sei dahingestellt – für die venezianische Geschichtsschreibung jedenfalls Grund genug, dieses Ereignis zum Mythos zu erheben. Dass die Malerei dafür immer das geeignetste Mittel war, zeigt sich im Großen Ratssaal des Dogenpalastes, wo die an den Wänden angebrachten Gemälde (letztes Viertel des 16. Jahrhunderts), Annalen gleich, die wichtigsten militärischen und politischen Erfolge der Serenissima – darunter eben auch Zianis diplomatische Großtat – wiedergeben.

Seit der Mitte des 12. Jahrhunderts kam es bezüglich Verfassung, Verwaltung und Rechtssprechung zu einem tief greifenden Wandel, der die Beseitigung der dogalen Monarchie und die Zurückdrängung der Volksversammlung (die zuvor per acclamationem die Dogenwahl entschieden hatte) zu Gunsten einer Adelsrepublik zur Folge hatte. Schon 1143 wurde dem Dogen der „Rat der Weisen“ zur Seite gestellt, und ab 1165 konnte er über das öffentliche Vermögen nicht mehr frei verfügen. In diese Zeit fällt auch die Kodifikation der Gesetze, so die Strafrechtsordnung von 1181 und das Gesetzbuch des Enrico Dandolo von 1195 mit der ältesten erhaltenen Wahlkapitulation – alles Bestimmungen, an die sich der Doge strikt zu halten hatte. Benzoni zufolge „ist die neue Bezeichnung *Comune Veneciarum* Indiz für die Verlagerung der Macht, die jetzt nicht mehr an

die Person [= des Dogen] gebunden war, sondern ab den 1180er Jahren durch den Kleinen und den Großen Rat ausgeübt wurde“⁸, wobei die Hoheitsrechte beim Großen, die Regierungs-Aktivitäten beim Kleinen Rat lagen. Zu Beginn des 13. Jahrhunderts kamen noch die Quarantia (= der Rat der Vierzig, den man als Verfassungsgericht bezeichnen könnte) und der Senat hinzu; letzterem oblag die Exekutivgewalt. Nachdem das Volk ohnedies nur noch eine Statistenrolle innehatte, wurde es durch die *Serrata* (= Schließung des Großen Rates) 1297 endgültig von den Staatsgeschäften ausgeschlossen.⁹ Hinfort regierten nur noch die im *Libro d’Oro* verzeichneten Aristokraten im Rahmen einer Oligarchenrepublik. Die Wahl des Dogen, der seine Amtsbefugnisse zunehmend auf die Stellung einer repräsentativen Galionsfigur reduziert sah, erfolgte in unzähligen Verfahrensschritten nach schwer durchschaubaren, teils durch Los, teils durch Wahl bestimmten Modalitäten. Bemerkenswert bei all diesen neuen Staats- und Verfassungsbestimmungen ist vor allem der Umstand, dass die Geistlichkeit – im Gegensatz zu allen übrigen Gebieten Italiens – endgültig aus dem politischen Leben ausschied. Laut Hellmann „wird man kaum fehlgehen, wenn man annimmt, dass in dieser Regelung des Verhältnisses zwischen Staat und Kirche auch byzantinische Traditionen und Einflüsse wirksam waren“.¹⁰

Vom vierten Kreuzzug bis zur Eroberung Konstantinopels durch die Türken

Der Beginn des 13. Jahrhunderts steht ganz im Zeichen des von Papst Innozenz III. angeregten vierten Kreuzzugs (1202–1204). 1201 wandten sich die vorwiegend aus Frankreich und Flandern stammenden Kreuzfahrer an Venedig, das für die Überfahrt nach Ägypten seine Flotte – die Versorgungsleistungen inbegriffen – zur Verfügung stellen sollte. Die dafür vereinbarte Geldsumme überstieg bei weitem die finanziellen Möglichkeiten der Kreuzfahrer, was dazu führte, dass ihre Handlungsfreiheit schon von Anfang an eng begrenzt war. Als Venezianer selbstverständlich auch in Handelsangelegenheiten versiert, fand der Doge Enrico Dandolo (1192–1205) auch in dieser prekären Situation Mittel und Wege, wie selbst im Umgang mit einem nur wenig zahlungsfähigen Partner noch Gewinne zu erzielen sind. Im Sinne eines Kompensationsgeschäfts forderte er die Kreuzfahrer dazu auf, ihm bei der Unterwerfung von Zara (= Zadar) beizustehen. Im November 1202 wurde die Stadt erobert und gründlich ausgeplündert. Zudem war sie bestens geeignet, um Flotte und Heer als Winterquartier zu dienen. Enrico Dandolo blieb also genügend Zeit, zu überlegen, wie er die Kreuzfahrer vom vereinbarten Ziel, Ägypten, abbringen könnte, um stattdessen das ihm seit dem ‚Pogrom‘ von 1171 zutiefst verhasste Konstantinopel ins Visier zu nehmen. Kämpfe vor Kairo hätten Venedigs gute Handelsbeziehungen mit Ägypten erheblich gestört, zumal Pisa jederzeit bereit war, dort Venedigs Position zu ersetzen. Dass es um die außen- wie innenpolitische Lage des Kaiserreichs nicht zum Besten stand, darüber wusste

der Doge genau Bescheid. Nachdem Ungarn, Serben und Bulgaren Byzanz de facto vom Balkan verdrängt hatten, stritten in der Hauptstadt verschiedene Thronprätendenten um die Macht, wobei abzusehen war, dass Alexios IV., Sohn des abgesetzten Kaisers Isaak II., Venedig um Hilfe ersuchen würde. Dies geschah auch, worauf Enrico Dandolo die Kreuzfahrer davon überzeugte, dass es legitim sei, den rechtmäßigen Thronanwärter zu seinem Recht zu verhelfen und, trotz päpstlichen Protests, Konstantinopel anzugreifen. Nach mancherlei Verzögerungen – der Eroberung Korfu und der Besetzung zahlreicher griechischer Inseln – ankerte man am 8. Juni 1203 vor der Kaiserstadt. Trotz dieser Bedrohung eskalierten die dynastischen Streitigkeiten. Alexios IV., der die mit den Kreuzfahrern zwecks Rückgewinnung seines Thronanspruchs vereinbarte Riesensumme ohnedies nicht aufzubringen vermochte, wurde ermordet, sein Vater, Isaak II., starb im Gefängnis. Nach zwei Kaisern aus der Familie der Komnenen übernahm Alexios V. Dukas die Führung. Dem am 9. April 1204 beginnenden Sturm des Kreuzfahrerheers auf die Festungsmauern hatte er allerdings kaum noch etwas entgegenzusetzen. Nur wenige Tage danach, am 13. April, wurde Konstantinopel erobert und restlos ausgeplündert. Als Augenzeuge und Geschichtsschreiber des vierten Kreuzzugs berichtet Geoffroy de Villehardouin: „Seit der Erschaffung der Welt ist eine so große Beute noch nie in einer einzigen Stadt gemacht worden.“¹¹ Die Venezianer sicherten sich den Löwenanteil der Beute, war doch ihr Doge die treibende Kraft dafür gewesen, den Kreuzzug vom ursprünglichen Ziel Ägypten nach Byzanz umzuleiten. Jahrelang waren venezianische Schiffe unterwegs, um unschätzbare Kostbarkeiten von Konstantinopel nach Venedig zu transportieren, darunter auch die vier vom Hippodrom stammenden Bronzepferde und zahlreiche Säulen, Kapitelle, Marmorplatten und Reliefs, die allesamt zur Ausschmückung von San Marco herangezogen wurden. Damit stellte sich Venedig symbolisch als „zweites Konstantinopel“ dar, als eigentliche Nachfolgerin des byzantinischen Reiches. Wohl eher der Legende als der historisch gesicherten Überlieferung zufolge habe sich Pietro Ziani (1205–1229), Enrico Dandolo's Nachfolger, sogar mit dem Gedanken getragen, die Lagunenstadt aufzugeben und deren Bürgerschaft nach Konstantinopel zu verlegen. Nicht selten in der Geschichte ist zu beobachten, dass der Sieger Kultur und Kunst des Besiegten übernimmt bzw. weiter pflegt. So auch in Venedig, wo etwa die Palastarchitektur mit ihren eng gestellten Arkaden oder die nach wie vor byzantinischen Einflüssen offenstehenden Mosaiken San Marcos davon Zeugnis geben, selbst dann noch, als bereits die Palaiologen an die Macht gekommen waren. Noch wichtiger als der Kunsttransfer waren die durch Errichtung von Stützpunkten verbesserten Kontrollmöglichkeiten der in die Levante zielenden Schifffahrtsrouten und der ungehinderte Schiffsverkehr über die Dardanellen ins Marmarameer. Darüber hinaus verschuf die Inbesitznahme zahlreicher ägäischer Inseln, darunter vor allem Euböa (Negroponte) und Kreta (Kandia), den Venezianern auch erheblichen Landgewinn. Dies fand seine Dokumentation auch darin, dass der Doge seinem Titel eines Herzogs von Istrien, Dalmatien und Kroatien noch den eines „Herrn über eineinhalb Viertel

des ganzen (Ost-)Römischen Reiches“ hinzufügte. Die Geschichtsschreibung hat die Eroberung Konstantinopels – in der Tat alles andere als ein Kreuzzug – sehr unterschiedlich eingeschätzt. Während die neutrale Historie überwiegend vom schwärzesten Kapitel in der venezianischen Geschichte, von einer Schandtat ohnegleichen spricht, daneben auch den größten Kunstraub aller Zeiten geißelt, sehen die Venezianer in diesem Ereignis den größten Triumph ihrer Geschichte. Abermals war ein Mythos geboren, jener der Unbezwingbarkeit der Serenissima. Wie dem auch sei: Durch den Sieg über den ostkaiserlichen Rivalen, dem es jahrhundertlang unterstellt war, seinen territorialen Gewinn und seine zumindest für die Dauer des lateinischen Kaiserreichs (1204–1261) konkurrenzlose Handelsvormachtstellung im östlichen Mittelmeer hatte Venedig den „Wandel von der Großmacht zur Weltmacht vollzogen“.¹²

Enrico Dandolo hätte Venedigs neu errungene Machtstellung noch viel deutlicher dokumentieren können, denn schon ein minimales Zeichen seiner Bereitschaft hätte genügt, um ihm, dem damals 95-Jährigen, oder seinem Nachfolger die Würde des lateinischen Kaiserthrons zu sichern. Es zeugt vom realpolitischen Weitblick des Dogen, dass er diese Möglichkeit nicht einmal in Erwägung zog, denn Handelsstützpunkte und Festungen auf Inseln oder an Küsten zu errichten ist eine Sache, ganze Ländereien zu besetzen und zu verwalten – vor allem mit einer zahlenmäßig unzureichenden Stammbevölkerung – eine andere. Beispielhaft für Letzteres die Situation auf Kreta, wo sich die einheimischen Adelsgeschlechter fast ein Jahrhundert lang gegen die venezianischen Eindringlinge zur Wehr setzten. So gesehen, war es ein kluger Schachzug, die Kandidatur des Grafen Balduin von Flandern für das Amt des ersten lateinischen Kaisers energisch zu unterstützen. Zum Ausgleich wurde der Venezianer Tommaso Morosini zum ersten lateinischen Patriarchen gewählt. Auf die Patronanz Venedigs angewiesen, waren die lateinischen Kaiser ausgesucht farblose Persönlichkeiten, und es grenzt an ein Wunder, dass sich dieses nur schwach legitimierte und seit den zwanziger Jahren sukzessiv zerfallende Staatsgebilde bis 1261 halten konnte; unter dem Palaiologen Michael VIII. gelangte Konstantinopel wieder in byzantinischen Besitz. Ein sprechendes Beispiel für Venedigs faktische Vormachtstellung im lateinischen Kaiserreich ist der Vertrag mit Ägypten (1217), in dem die gleiche Behandlung für Kaufleute aus Venedig und aus Konstantinopel durchgesetzt wurde, als sei, so Kretschmayr, die Kaiserstadt eine „Tochterstadt der Republik“. Noch vor der Eroberung Konstantinopels schloss Kaiser Michael VIII. ein Bündnis mit Genua gegen Venedig, wobei Genua all jene Handelsvorteile erhielt, die einst (*Chrysobull* von 1082) den Venezianern fast schon monopolähnlich zugestanden worden waren. Aus dem Umstand, dass auch Kaiser Friedrich II. Genua förderte, erwuchs Venedig eine Konkurrentin, mit der es im Verlauf von mehr als einem Jahrhundert in vier Kriegen – um die Vormachtstellung im östlichen Mittelmeerhandel zu behaupten – im Streit lag. Aus dieser Konkurrenz schied Pisa erst dann aus, als es von Genua in der Seeschlacht von Meloria (1284) vernichtend geschlagen wurde.

In der westlichen Politik dominierte der 1227 zwischen Friedrich II. und dem

Papst ausgebrochene Konflikt um die Alleinherrschaft in Italien. Auf Seiten des Papstes stand der lombardische Städtebund, aber auch Venedig, zumal in einigen wichtigen oberitalienischen Städten (etwa in Mailand, Piacenza und Treviso) die Bürgermeister (*podestà*) venezianischer Herkunft waren. Das Amt des *podestà* wurde für ein Jahr vergeben, wobei der Kandidat nicht aus der jeweiligen Stadt stammen durfte. Gefragt waren dafür häufig Venezianer, da die Republik in Verwaltungsangelegenheiten schon damals jenen Ruf genoss, den sie bis zu ihrem Untergang (1797) bewahren sollte. Zwar besiegte der Kaiser den lombardischen Städtebund bei Cortenuova (1237), ein nachhaltiger Erfolg blieb ihm aber versagt, nachdem er sich den Bannstrahl des Papstes zugezogen hatte. Konrad IV., Friedrichs II. Nachfolger, scheiterte vollends im Kampf um Italien, obwohl er in Ezzelino da Romano, dem Schwiegersohn Friedrichs II. und kaiserlichen Statthalter in Verona, Vicenza und Padua, einen treuen Verbündeten hatte. Zwischen Ezzelino und Venedig entbrannte ein Krieg, aus dem die Republik mit der Eroberung Paduas (1256) und Trevisos (1260) als Sieger hervorging. Indessen wurde vermieden, diesen militärischen Erfolg in kolonialen Besitz umzumünzen. Um sich einen nachhaltigen Einfluss zu sichern, genügte die Einsetzung venezianischer Bürgermeister (*podestà*). Tendenzen Venedigs zu einer oberitalienischen Suprematiepolitik hatte es schon zuvor gegeben, denn immer ging es der Republik um die Sicherung ihrer festländischen Handelsrouten. Voraussetzung dafür war der reibungslose Verkehr auf den Binnenschiffahrtswegen. Die strategisch wichtigste Position sah man in der Pomündung, dem Eingangstor nach Oberitalien, das von Ferrara kontrolliert wurde, mit der Möglichkeit, die Schifffahrt nach Belieben lahmzulegen. Die günstige Gelegenheit des Konflikts zwischen Kaiser und Papst nutzend, fiel Venedig 1240 mit kirchlichem Segen über Ferrara her und zwang die eroberte Stadt dazu, die „freie Schifffahrt nur noch denjenigen zu gewähren, die zum Warenhandel an den Rialto kommen wollten“.¹³

Die Schlagader des venezianischen Handels war zweifellos die Adria, deren Sicherung fortwährende Anstrengungen notwendig machte. Dort trachteten die Könige von Ungarn nach dem Besitz der dalmatinischen Küstenstädte. Vorzugsweise ging es um die Stadt Zara, auf die Ungarn einen Rechtsanspruch erhob. Mittels zäher Verhandlungen vermochte die venezianische Diplomatie den ungarischen Königen entsprechende Verzichtserklärungen abzurufen. Der erste Friedensvertrag wurde mit Andreas II. 1217, der zweite mit Bela IV. 1244 geschlossen. Für die Konsolidierung der Adriaschifffahrt war Istrien, das von den Patriarchen von Aquileia beherrscht wurde, ebenso wichtig wie die dalmatinischen Stützpunkte. Unter dem Dogen Lorenzo Tiepolo (1268–1275) und seinen Nachfolgern vollzog sich die schrittweise Rückgewinnung der istrischen Städte (Parenzo, Umago, Cittanova, Capodistria – Pola wurde erst 1321 unterworfen), erschwert durch heftige Kämpfe mit den Grafen von Görz, den Herren von Inner Istrien. 1285 kam es zum Friedensvertrag, in dem Venedigs Ansprüche auf Istriens Küstenstädte vom Patriarchen von Aquileia, dem Grafen von Görz und der Stadt Triest bestätigt wurden.

Obwohl Venedig schon im 13. Jahrhundert stets aufs Neue in die Geschichte

Oberitaliens eingegriffen hatte, waren derlei Aktionen noch nie mit dem Streben nach Landgewinn verbunden; nach vollbrachter Tat hatte man sich doch immer wieder auf die sicheren Lagunen zurückgezogen. Erst seit Beginn des 14. Jahrhunderts machte sich eine konzisere Festlandpolitik bemerkbar, die, vorerst noch zögerlich, auch kolonialisatorische Ziele ins Auge fasste. Mehrere Gründe waren dafür maßgebend: Einerseits hatten venezianische Familien schon im 13. Jahrhundert zunehmend Grundbesitz auf der Terra ferma erworben, andererseits fehlte es an Landreserven, um Gewinne aus dem Seehandel zu investieren. Zudem stiegen die Immobilienpreise in Venedig ins Unermessliche, weshalb man sich, um Profite anzulegen, auf dem Festland umsehen musste.¹⁴ Die erste günstige Gelegenheit dazu bot sich 1308, als venezianische Truppen Ferrara, wo sich die Este in Erbstreitigkeiten ergingen, angriffen und einen Venezianer als *podestà* einsetzten. Nur hatte man zu wenig bedacht, dass Ferrara päpstliches Lehen war und, wiewohl Papst Clemens V. in Avignon festsaß, Bann und Interdikt auch unter erschwerten Bedingungen ihre Wirkung hatten. 1309 wurden die Venezianer geschlagen und mussten erkennen, dass ihr Versuch, auf dem italienischen Festland Fuß zu fassen, ein veritabler Fehlschlag war. Die Folgen ließen nicht lange auf sich warten. Zum einen erwies sich die erst kürzlich konsolidierte Herrschaft über Italien und Dalmatien gefährdet, zum anderen kam es unter der Führung des jungen Bajamonte Tiepolo 1310 zum Aufstand gegen den Dogen Pietro Gradenigo (1289–1311) – nichts weniger als ein Anschlag auf die das Volk ausschließende Staatsverfassung. Der Aufstand wurde niedergeschlagen und ein Kollegium von zehn Richtern (*Rat der Zehn*) eingerichtet, das die Rebellen aburteilte und Bajamonte Tiepolo nach Dalmatien in die Verbannung schickte. Der Zehnerrat sorgte fortan für den Verfassungsschutz und fungierte als eine Art geheime Staatspolizei mit erheblichen Machtbefugnissen. 1355 trat er abermals in staatserhaltender Funktion in Erscheinung, als es darum ging, die Verschwörung des Dogen Marino Falier aufzudecken und niederzuschlagen. Offensichtlich lag es in Marinos Absicht, die dogale Monarchie wiederherzustellen, ein Unterfangen, das er mit seiner Enthauptung bezahlte. Francesco Petrarca, der mit Falier befreundet war, hat dieses Ereignis treffend kommentiert: „Den Dogen, die nach ihm kommen, sei gesagt, sie mögen sich im Klaren sein, dass Dogen keine Herren, geschweige denn Herzöge, sondern lediglich mit Ehren ausgestattete Sklaven der Republik sind.“

Wie schon erwähnt, hat sich Venedig seit Beginn des 14. Jahrhunderts aktiv in die oberitalienische Politik eingeschaltet. Hauptanlass dafür war wohl der Rückzug des kaiserlichen Suprematieanspruchs, der ein Machtvakuum entstehen ließ, das die sich unentwegt einander befehdenen Stadttyrannen, wie vor allem die Visconti in Mailand, die Carrara in Padua, die Skaliger in Verona und der Stadtstaat Florenz, auffüllten. Da von Assekuranzen wie dem kaiserlichen Paktum keine Wirkung mehr zu erwarten waren, sah sich Venedig gezwungen, selbst für die Sicherheit seiner Handelswege auf den Flüssen wie zu Land zu sorgen. Die Skaliger hatten de facto das Erbe Ezzelinos da Romano übernom-

men. Mit Cangrande della Scala, seit 1311 Herr über Verona, Vicenza, Feltre, Belluno, Treviso und Padua, war Venedig ein unmittelbarer, äußerst gefährlicher Nachbar erwachsen. Die Lage eskalierte, als dessen Nachfolger, Mastino II., die Schifffahrt auf dem Po sperrte und den Salzhandel in Chioggia bedrohte. Dagegen leistete der Doge Francesco Dandolo (1329–1339) entschlossen Widerstand, als er 1336 die Kampfhandlungen eröffnete. Mit großem diplomatischem Geschick war es ihm gelungen, Florenz, das sich ebenso bedroht fühlte, und fast ganz Oberitalien – darunter die Visconti in Mailand, die Este von Ferrara, die Gonzaga von Mantua, Bologna und sogar der Patriarch von Aquileia – zu einer Kriegskoalition zusammenschmiedeten. 1339 sah sich Mastino II. zum Friedensschluss gezwungen, der die Abtretung Trevisos an Venedig nach sich zog. Damit war der Grundstein zu einem venezianischen Kolonialreich auf der Terra ferma gelegt, obwohl sich die Republik um den dauerhaften Erhalt ihres neu errungenen Territoriums vorläufig nur wenig kümmerte. Für die Skaliger indessen war die Niederlage ein Schlag, von dem sie sich nie mehr erholt haben.

Der Erfolg der Venezianer auf der Terra ferma war bescheiden, gemessen an dem, was ihnen im Konflikt mit Ungarn und Genua bevorstand. Schon in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts waren Genua und Venedig in zwei Seekriegen aneinandergeraten, ohne dass daraus entscheidende Ergebnisse resultierten. Trotz mancher Niederlagen wusste sich Venedig auch im dritten Krieg gegen Genua (1349–1355) zu behaupten. Mit Ausnahme von Mailand brachte die Republik alle übrigen oberitalienischen Mächte auf ihre Seite, und in Karl IV., dem zweiten König aus luxemburgischem Hause, fand sie einen geschickten Vermittler, der 1355 den Frieden von Mailand zustande brachte, mit dem Ergebnis, dass die Adria einerseits für die Genuesen zum Sperrgebiet erklärt, andererseits den Venezianern der Zugang zum westlichen Mittelmeer zwischen Pisa und Marseille verwehrt wurde.

Im Seekrieg erfahren, zu Lande vorwiegend auf fremde Söldner angewiesen, musste Venedig erkennen, dass die Landmacht Ungarn, die von jeher die Ansprüche der Republik auf die ostadriatische Küste konterkariert hatte, eine im Vergleich mit Genua noch größere Gefahr darstellte. Mit König Ludwig (aus dem Hause der Anjou) trat ein ehrgeiziger Herrscher auf den Plan, dem ein ungarisches Dalmatien vorschwebte. Schon seit 1352 mit Genua in Interessengemeinschaft verbunden, gewann er, die Notlage der Serenissima nützend, etliche Verbündete, darunter auch den Patriarchen von Aquileia, Rudolf IV. (Herzog von Österreich) und den Grafen von Görz. Unterstützt von Francesco Carrara, durchqueren die ungarischen Truppen Friaul und gelangen bis Ceneda und Treviso. Im Friedensvertrag von 1358 verzichtet der Doge Giovanni Dolfin (1356–1361) auf Dalmatien sowie den Titel eines „Herzogs von Dalmatien“. Doch damit war Ludwigs Machthunger noch keineswegs gestillt. Bestärkt durch das Selbstbewusstsein, mittlerweile die unbestritten führende Stellung auf dem Balkan errungen zu haben, brachte er abermals – in ähnlicher Besetzung wie zuvor – eine Koalition zustande. Der 1372 ausbrechende

Krieg kulminierte zunächst in Padua, wo Francesco Carrara, trotz Unterstützung ungarischer Hilfstruppen, vom venezianischen Condottiere Ghiberto von Correggio besiegt wurde, worauf er seine Stadt den Herzögen von Österreich unterstellte. Im Bündnis mit den Habsburgern beschwört Ludwig, wie es vertraglich heißt, Venedig zu vernichten. Die Ungarn besetzen ganz Friaul und stehen 1378 erneut vor Treviso. Die Republik, mittlerweile in den vierten Krieg mit Genua (1378–1381) verwickelt, gerät in ärgste Bedrängnis, zumal ihr für einen Zweifrontenkampf die finanziellen Ressourcen fehlen. Erst mit dem Tod Ludwigs, der im ungarischen Großreich eine Periode interner Kämpfe nach sich zog, fand die Aggression des Königs gegen Venedig ihr Ende. – Wollten sich die Venezianer ihre Vorrangstellung im Levantehandel erhalten, war ein Konflikt mit den Genuesen unvermeidbar, zumal Genua in Byzanz ohnehin die bestimmende Handelsmacht war und mit der 1372 gewonnenen Insel Tenedos die Zufahrt zu den Dardanellen kontrollierte. Zu Beginn des Kriegs von 1378 war der Venezianer Vettore Pisani noch erfolgreich, als er in seiner ersten Seeschlacht die Genuesen vor der Tibermündung besiegte und den Ungarn einige wichtige dalmatinische Städte, darunter Cattaro, entriss. Sein Wunsch, den erschöpften Schiffsmannschaften Heimaturlaub zu gewähren, wurde von der Signoria abgelehnt. Zusätzlich noch von einer Influenza-Epidemie geschwächt, vermochte Pisani dem Angriff der genuesischen Flotte vor Pola (Mai 1379) nichts mehr entgegenzusetzen; nur wenige Schiffe erreichten den Heimathafen. Für Venedig hatte dies verheerende Konsequenzen, die wohl zu vermeiden gewesen wären, hätte die Republik ihre Kampfkraft nicht überschätzt und ihren Admiral Carlo Zeno, gleichsam in einer Parallelaktion, ausgesandt, um gegen die genuesischen Handelsschiffe einen weitläufigen Korsarenkrieg zu führen. Am 16. August eroberten die Genuesen mit ihren Verbündeten, den Carrara aus Padua, Chioggia. Venedig war eingekesselt, von allen See- und Landwegen abgeschnitten und vom Untergang bedroht. Glücklicherweise ließen sich die Belagerer mit dem Sturmangriff Zeit, neigten vermutlich eher dazu, die Stadt auszuhungern. Da erschien Carlo Zeno am 1. Januar 1380 mit seinem Flottenverband, buchstäblich in letzter Minute, um die Stadt zu entsetzen und das Blatt zu wenden. Die Genuesen wurden in Chioggia eingeschlossen, wo sie sich nach heftigen Kämpfen ein halbes Jahr später ergeben mussten. Der unter den Karolingern (Pippin) geborene Mythos von der Unverletzbarkeit Venedigs hatte neue Nahrung bekommen. Im Frieden von Turin 1381 musste Venedig auf dem Festland Verluste hinnehmen (Dalmatien wurde Ungarn zugesprochen; zuerst Aquileia zugeteilt, unterstellte sich Triest 1382 Österreich), zur See bestätigte man den Status quo. Nach dem Vertragstext, so Rösch, „war der vierte Krieg gegen Genua ein Kampf ohne Ergebnis, doch es sollte der letzte sein. Genua zerfleischte sich in inneren und äußeren Wirren, während Venedig seinen Handelsverkehr wieder aufnahm, als sei nichts geschehen“.¹⁵ Fortan war die Republik für mehr als ein Jahrhundert die führende christliche Seemacht.

Nach der Eroberung der oströmischen Hauptstadt im vierten Kreuzzug

(1204) fühlte sich Venedig in die Rolle eines „neuen Konstantinopel“ versetzt. Ein sichtbares Zeichen dafür ist der Umstand, dass es während des gesamten Ducento – genährt durch neue Impulse der unter der Palaiologen-Dynastie (der Nachfolgerin des lateinischen Kaiserreichs) wieder aufblühenden Kunst – strikt an der Rezeption byzantinischer Kunst festhielt. Abgesehen von geringfügigen Reflexen seitens der festländischen Kunstentwicklung, hält dieser Trend bis weit in das Trecento an. Dabei hätte sich Venedig schon während seiner ersten Okkupationswelle auf der Terra ferma (in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts) genügend Gelegenheit geboten, mit ‚modernen‘ okzidentalischen Stilströmungen in Berührung zu kommen. Nur die Architektur macht insofern eine Ausnahme, als die Bettelorden in ihren ab den dreißiger Jahren errichteten Kirchen, also ohnehin reichlich verspätet, die Gotik (Frari-Kirche und SS. Giovanni e Paolo) inaugurierten. Indessen legte man hier mehr Wert auf Weiträumigkeit, als dem stilistischen Hauptphänomen gotischen Bauens, dem „Vertikalismus“, Rechnung zu tragen. Auch beim Neubau des Dogenpalastes (seit 1340) handelt es sich eher um eine partikuläre Rezeption gotischer Stilelemente (Spitzbogen, Maßwerk). Das Bauwerk nimmt in der abendländischen Profanarchitektur eine unvergleichliche Stellung ein; mit seiner zweifarbigen, rautenförmigen Fassadeninkrustation vermittelt es ein geradezu orientalisches Flair. Obwohl sich in der Bauplastik – an den dreifachen Arkadenbögen des Hauptportals von S. Marco – schon im Ducento vom italienischen Festland stammende Anregungen (B. Antelami) ausmachen lassen, tritt die Gotik im Bereich der Skulptur – abgesehen vom singulären Beitrag des toskanisch und französisch geschul-ten Nino Pisano (Madonna am Wandgrabmal für Marco Corner [gest. 1368] in SS. Giovanni e Paolo) – mit den Brüdern dalle Massegne erst seit dem letzten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts in Erscheinung. Vollends bleiben Mosaikkunst und Malerei während der ersten beiden Drittel des Trecento dem Byzantinismus verpflichtet, woran auch nichts ändert, wenn der führende Maler der ersten Jahrhunderthälfte, Paolo Veneziano (bezeugt 1310–1358), bisweilen Motive Giotto's rezipiert. Erst während der zweiten, dauerhaften Festlandsexpansion (1388–1428) der Republik werden gotische Stilelemente, als ganz Europa in den Chor des *internationalen* Stils einstimmt, auch in der venezianischen Malerei tonangebend.

Seit dem Sieg von Chioggia hatte Venedig genügend Spielraum, um sich in die oberitalienische Politik nachhaltig einzubringen, von Beginn an mit dem Ziel, Territorien zu gewinnen und, im Gegensatz zu früher, auch zu halten. Unter allen Machthabern Oberitaliens war Giangaleazzo Visconti die zweifellos führende Persönlichkeit. Immer den Hauptfeind Florenz vor Augen, betrieb er eine bis nach Mittelitalien (Bologna, Perugia, Siena) reichende Expansionspolitik. Den Anfang machte 1388 der Konflikt mit Francesco Carrara, den der Herzog im Bündnis mit Venedig für sich entschied. Dafür erhielt Venedig Treviso, seinen ersten dauerhaften Territorialgewinn auf der Terra ferma, während der Mailänder Herzog Verona, Vicenza und Padua in Besitz nahm. Die Republik musste erkennen, dass sie sich damit einen gefährlichen Nachbarn eingehandelt

hatte, der sie – wäre nicht Giangaleazzos überraschender Tod (1402) bei der Belagerung von Florenz dazwischengekommen – wahrscheinlich in Bedrängnis gebracht hätte. Den Tod des Kontrahenten, der Mailands Position schlagartig schwächte, nahm der Doge Michele Steno (1400–1413) umgehend zum Anlass, Pläne zur Eroberung eines Kolonialreiches auf der Terra ferma zu entwickeln. Die Skaliger und Carrara nutzten den kurzfristigen Machtverlust Mailands, der darin bestand, dass der Nachfolger Galeazzos, Filippo Maria, noch minderjährig war und die Regierungsgeschäfte de facto von der Witwe geführt wurden, und eröffnete 1404 den Krieg gegen die Stadt. Der Witwe des Visconti-Herzogs blieb nichts anderes übrig, in dieser Notlage Venedig zum Preis der Abtretung von Feltre, Belluno, Bassano und Vicenza um Hilfe zu ersuchen. Zügig besetzten die venezianischen Truppen die vier Städte, und Carlo Zeno, dem ruhmreichen Admiral und Feldherrn des Chioggia-Krieges, gelang es, ein Jahr danach (1405) die Carrara zur Kapitulation zu zwingen. Verona und Padua kamen in venezianischen Besitz – ein solides Fundament zur weiteren Expansion auf der Terra ferma.

Schon bald nach dem Sieg bei Chioggia richtete Venedig seine Aufmerksamkeit auf den Patriarchenstaat Aquileia, was naturgemäß auch das Problem Istrien und Dalmatien aufwarf. Letzteres war nach wie vor nur mit Einigung oder Auseinandersetzung mit Ungarn zu lösen. Dort hatte der Luxemburger Sigismund, Sohn Karls IV., 1387 durch Heirat mit einer Tochter Ludwigs die Königswürde erlangt, in seiner umstrittenen Thronanwartschaft von Venedig unterstützt. Vermutlich durch seine Wahl zum römischen König (1411) beflügelt, entsendet Sigismund Truppen nach Friaul, dringt bis nach Treviso vor und bringt dadurch Venedig in eine kritische Lage. Ähnliches hatte schon sein Vorgänger, Ludwig von Ungarn, versucht, allerdings mit größerem Erfolg. Sigismund sah sich zu einer Waffenruhe gezwungen, auch konnte er die venezianische Rückeroberung Dalmatiens (1409–1420) nicht verhindern. Es war die Zeit des Dogen Tommaso Mocenigo (1414–1423), den die Venezianer die erneut errungene Vorherrschaft auf der Adria zuschrieben und der der Souveränität des Patriarchenstaates nach Ablauf des Waffenstillstands (1418) ein Ende bereitete. Im Juli 1419 ergab sich Cividale, Sitz des Patriarchen, und mit der Unterwerfung von Udine, Gemona, Venzone, San Daniele usw. war ganz Friaul in venezianischer Hand.

Francesco Foscari (1423–1457) sah keinen Anlass, sich mit den Erfolgen seiner Vorgänger auf der Terra ferma zu begnügen. Mehr noch als diese konzentrierte er sich fast ausschließlich auf eine expansive Oberitalienpolitik, obwohl es in den eigenen Reihen genügend Gegner gab, die vor der daraus resultierenden Gefahr der Verwicklung in inneritalienische und gesamteuropäische Konflikte warnten. Sein Hinweis auf wirtschaftliche Zwänge, die anwuchsen, je weiter die Türken auf dem Balkan vorrückten, und die Tatsache, dass der Handel im östlichen Mittelmeer längst nicht mehr so viel einbrachte wie im 13. und noch im 14. Jahrhundert, waren für ihn überzeugende Argumente, um an seinem Ziel festzuhalten. Nach einer kurzen Phase der Schwäche erhob Mailand

unter Filippo Maria Visconti (seit 1412 Herzog) erneut seinen Führungsanspruch in Norditalien. Wie schon zuvor unter Giangaleazzo Visconti sah sich Florenz abermals von Mailand bedrängt. Auf Initiative Foscari entschloss sich der Senat 1425 zu einem Bündnis mit Florenz, dem sich später der Herzog von Savoyen, Mantua und Ravenna hinzugesellten. Unter dem Condottiere Francesco Carmagnola gewann Venedig im ersten mailändischen Krieg (1426–1428) Brescia und nach dem Friedensschluss in Ferrara (1428) noch zusätzlich das Gebiet von Bergamo. Obwohl sich der Visconti mit den ungarischen Truppen Kaiser Sigismunds in Friaul verbündete und der Condottiere Carmagnola eine verräterische Schaukelpolitik betrieb, vermochte sich die Republik im zweiten mailändischen Krieg (1431–1433) zu behaupten. Im zweiten Frieden von Ferrara (1433) wird ihr zuvor erzielter Territorialgewinn bestätigt. Im dritten Krieg gegen die Visconti (1437–1441) stehen Florenz, der Papst (der Venezianer Eugen IV.) und der Kaiser auf Seiten Venedigs. Besonders erfolgreich ist Francesco Sforza – als Condottiere im Dienst des Papstes –, der 1440 das belagerte Brescia entsetzt. Im Frieden von 1441 erhält Venedig Ravenna und Cervia. Der vierte mailändische Krieg (1448–1454) steht im Zeichen Francesco Sforzas, der mittlerweile die Fronten gewechselt und durch Heirat mit einer Tochter Filippo Maria Viscontis den Anspruch auf dessen Nachfolge erhoben hatte; 1450 wird er Herzog von Mailand. Dem ehemaligen Condottiere steht der erfahrene Diplomat Francesco Foscari gegenüber, der wiederum eine breite Allianz gegen Mailand zustande bringt und, obwohl sein Condottiere, Bartolomeo Colleoni, 1448 eine schwere Niederlage erlitten hatte, 1454 in Lodi einen günstigen Friedensvertrag ausverhandelt, der Venedigs bisherige Besitzungen bestätigt. Die Eroberung Konstantinopels durch den türkischen Sultan Mehmed II. im Jahr zuvor (29. Mai 1453) mag die Friedensverhandlungen beschleunigt haben. Unter Francesco Foscari hat Venedig die größte Ausdehnung seiner Geschichte und den Höhepunkt seiner Macht erreicht. Sein Festlandbesitz reicht von den Dolomiten bis nach Ravenna, von der Adda im Westen bis zum Tagliamento im Osten. Auch kirchlich wird die neue Vormachtstellung dokumentiert, indem Foscari den Titel eines Patriarchen von Grado auf den Bischof von Castello nach Venedig überträgt. Treffend hat Kretschmayr Foscari „als die letzte hoch aufragende Persönlichkeit in diesem wunderbar unpersönlichen Venedig“ bezeichnet.¹⁶

DIE MITTELALTERLICHEN MOSAIKEN VON SAN MARCO

Die Wurzeln der venezianischen Malerei

In einer Gesamtdarstellung der um 1300 beginnenden venezianischen Malerei (Fresko und Tafelmalerei) ist ein Rückblick auf deren Wurzeln – die in ihren Anfängen bis ins 11. Jahrhundert zurückreichenden Mosaiken von San Marco – unverzichtbar. Da ist es sekundär, ob man die Mosaikkunst als selbstständige Disziplin ansieht oder den Bildkünsten subsumiert. Denn unbestritten zählt das Mosaik wie die Malerei zur Flächenkunst und teilt mit dieser die Probleme von Farbe, Licht, Linien und Komposition. Lediglich in Technik, Material und Arbeitsorganisation gibt es fundamentale Unterschiede. So ist in der Mosaikkunst der *imaginarius* für die künstlerische *inventio* bzw. das ikonographische Konzept zuständig, während der *tesselarius* unter Verwendung farbiger Stein- und/oder Glasflusswürfel (*tesserae*) für die handwerkliche Realisation der vom *imaginarius* bereitgestellten Entwürfe verantwortlich zeichnet; in der Malerei sind die beiden Funktionen zumeist koinzident. Die Palastkirche der Dogen (San Marco III; vor 1063–1094) wurde ebenso wie ihre beiden Vorgängerinnen nach dem Vorbild der Apostelkirche Justinians in Konstantinopel konzipiert und zunächst von griechischen Künstlern, später von byzantinisch geschulten Venezianern mit Mosaiken geschmückt. Es gibt kaum ein anderes kirchliches Bauwerk in Italien, an dem sich wie in San Marco die geistig-kulturellen Wurzeln, der prachtstrotzende Repräsentationswille und Machtanspruch eines Staatsgefüges widerspiegeln. Für Kontinuität sorgte vor allem die Mosaikkunst, die in San Marco – auch dies beispiellos im abendländischen Kulturkreis – bis fast zum Ende der Republik lebendig blieb und deren goldüberflutetem Zauber wohl jeder in Venedig tätige Künstler erlegen ist. Bekanntlich ist der größere Teil der Mosaiken von San Marco erst nach dem Mittelalter entstanden, wobei die berühmtesten Maler der Serenissima (Tizian, Tintoretto, Veronese, Tiepolo usw.) mit Entwürfen (Kartons) ihren Beitrag zur weiteren musivischen Dekoration des Staatsheiligtums geleistet haben. Darin manifestiert sich ein Konservativismus, der auch in der venezianischen Tafelmalerei des Trecento geradezu beispielhaft in Erscheinung tritt und dem man in Italien sonst kaum begegnet. Im Gegensatz zu einer von Giotto ausgehenden Kunstentwicklung (Assisi, Florenz, Padua und andere Zentren des Giottismus), die alles daransetzte, die *maniera greca* auszulöschen, verspürte man in Venedig – immer das Fanal San Marco vor Augen – nur wenig Neigung, die traditionellen Leitlinien byzantinischer Kunst zu verlassen. Letzteres fand unter anderem darin seinen Niederschlag, dass man in den Tafelgemälden des 14. Jahrhunderts fast lückenlos am Gebrauch des Gold-

grunds festhielt. Hetzers Resümee: „Und nicht nur hat das Byzantinische seit dem Trecento als Tradition fortbestanden, es hat auch späterhin in das Werden der venezianischen Malerei unmittelbar hineingespielt.“¹ Differenzierter – keineswegs als einen zwangsläufig kausal ablaufenden Rezeptionsprozess – hat Hüttlinger diesen Sachverhalt auf den Punkt gebracht: „Nicht im Sinne eines entwicklungsgeschichtlichen, ursächlich verketteten Ablaufes ‚entspringt‘ die venezianische Malerei aus den Mosaiken von San Marco, wohl aber hat sich in diesen früh schon etwas von jener Grundsubstanz offenbart, die zum Wesen venezianischer Malerei gehört: der Drang zur Flächenhaftigkeit, der Gattung des Mosaiks von Haus aus eingeboren; ebenso die rhythmisch unlösbare Verflochtenheit und Einheit von Linie und Farbe; die dekorative Pracht und Sinnlichkeit auch der hieratisch feierlichen Vorkommnisse.“² Hetzers Kriterienliste venezianischen Gestaltens folgend, ist dem Flächenhaften und Repräsentativen noch das Phänomen des *Ornamentalen* (definierbar als strukturell-gestaltliche Ganzheit) hinzuzufügen, dem man auch in manchen der anspruchsvolleren Mosaik-‚Gemälde‘ begegnet. So gesehen besteht genügend Anlass, die Mosaikzyklen von San Marco zumindest in ihren wichtigsten Entwicklungsstationen darzustellen, wobei die Frage nach den in mehreren Schüben erfolgenden, bisweilen von okzidental Reflexen unterbrochenen Einflusskomponenten byzantinischen Ursprungs im Vordergrund des Interesses steht.

Abb. 1

Die ältesten Mosaiken von San Marco befinden sich am inneren Hauptportal, dessen rechteckige Öffnung in apsidial ausgemuldeten Wänden eingebettet ist und von einer Kalotte überhöht wird. Die seitlichen Wandpartien öffnen sich in je zwei sphärisch vertiefte Blendarkaden, in denen musivische Darstellungen der vier Evangelisten eingelassen sind. Über dem Portalsturz – die gesamte Breite der Wandmulde umfassend – sind dreizehn kleine Rundbogennischen aneinandergereiht. Die extreme Engführung der Blendarkatur bietet den Mosaikfiguren eine äußerst geringe Entfaltungsmöglichkeit, was deren stilistische Einschätzung entsprechend erschwert. Im Zentrum befindet sich die dem Typus der *Nikopeia* folgende Gestalt Mariens, die von acht Aposteln flankiert wird. In der Kalotte erhebt sich die mächtige Erscheinung des Evangelisten Markus, der ein Entwurf Tizians zu Grunde liegt und die – im Gegensatz zum übrigen Figurenprogramm – dem Kanon mittelbyzantinischer Ikonographie widerspricht; ursprünglich ist an dieser Stelle wohl mit einer *Christus-Pantokrator*-Darstellung zu rechnen.

Abb. 2, S. 34

Im Gegensatz zu den kleinen Figuren Mariens und der Apostel, die dem Diktat der engen Nischenfolge unterliegen, verspricht eine stilistisch-formale Beurteilung der in breitere Nischen eingebetteten Evangelisten-Gestalten mehr Erfolg. Evident ist hier die stilistische Diskrepanz, die zwischen Markus (zweiter von links) und den drei anderen Evangelisten besteht, woraus man auf die Präsenz zweier verschiedener Künstler schließen kann. In der Tat ist bei Matthäus, Lukas und Johannes – bezüglich ihrer uniformen und statischen Gewandsprache (eintöniger Linienparallelismus) – laut Demus „ein Erschlaffen des griechischen Stils“ nicht zu leugnen.³ Cum grano salis gilt dies auch für die

1. Hauptportal des
Westatriums,
Venedig,
San Marco





2. Detail vom Hauptportal des Westatriums,
Venedig, San Marco

Abb. 3

Figurenreihe im zweiten Register. Ob diese der Hand einer dritten Künstlerpersönlichkeit (Demus) entstammen, bleibt m. E. auf Grund der bereits erwähnten Begrenztheit des Bildformats eine offene Frage. Der Gewandstil des hl. Markus, dessen rechter Arm in typisch byzantinischer Manier in eine Faltenschlaufe gehüllt ist, ist dagegen dynamischer, kontrastiver ponderiert und letztlich auch qualitativer. Dies zeigt sich vor allem darin, auf wie unterschiedliche Weise die Gewandfalten die Beine des Evangelisten umspielen. Während das rechte Bein von einem bogenförmigen Faltenbündel akzentuiert wird und am Oberschenkel mittels sphärischer Falteneinschlüsse sich sogar ein gewisses Maß an Körperplastizität abzeichnet, dominieren am linken Bein streng vertikal ausgerichtete Faltenzüge, ergänzt durch scharfkantige Zackenbildungen, die wiederum mit den weich anmutenden, ovalen Falteninseln der Gegenseite kontrastieren. Wenigstens andeutungsweise meint man eine Differenzierung zwischen Stand- und Spielbein zu erkennen.



3. Hl. Markus, Detail vom Hauptportal des Westatriums, Venedig, San Marco



4. Hl. Petrus, Mosaik, Hosios Lukas, Klosterkirche, Narthex



5. Hl. Paulus, Mosaik, Thessalonike, Hagia Sophia, Kuppel

Der Mosaikzyklus des Hauptportals von San Marco ist zweifellos byzantinischen Künstlern der makedonischen Stilperiode (9.–11. Jahrhundert) zuzuordnen. Demus hat sie von den Apostel-Mosaiken der Kirche von Hosios Lukas (laut Beckwith ca. 1020) in Griechenland abgeleitet und in die Zeit um 1070 datiert. Nimmt man die Gestalt des hl. Markus nochmals in Augenschein, so ist diese Theorie nach einem genaueren Stilvergleich nur schwer aufrechtzuerhalten, zumal alle Figuren in Hosios Lukas erheblich vierschrotiger konzipiert und mit einem wesentlich dicker gezogenen Konturenlineament versehen sind. Indessen gibt es im Artikel von Demus den Text einer Bildunterschrift (offensichtlich nicht vom Autor stammend), der die Glaubwürdigkeit jener These unterstreicht, die das Hauptportal auf die Werkstatt der ersten Markuskirche (828 f.) zurückführt, folglich auch ein früheres Entstehungsdatum (vielleicht erst in der Bauzeit von San Marco II am Ende des 10. Jahrhunderts) der Mosaiken für möglich hält. Demzufolge wäre Demus' Ableitungs- und Datierungsthese als obsolet anzusehen. Zwar verliert der Herkunftshinweis auf die makedonische Kunst dadurch nichts an Aktualität, nur muss dabei nach einer früheren Periode dieser Stilrichtung Ausschau gehalten werden. Hier fällt der Blick in erster Linie auf das Kuppelmosaik (um 868) der Hagia Sophia in Thessalonike, mit dessen Apostelgestalten die Darstellung des hl. Markus am Hauptportal von San Marco – vom Gewandstil her gesehen – weit mehr verbindet als mit jenen von Hosios Lukas. Einen schlagenden Beweis dafür bietet etwa der Apostel Paulus, dessen kontrastive Faltengebung (rund/eckig, hart/weich, diagonal/vertikal) jene des hl. Markus in den Grundzügen vorwegzunehmen scheint. Zur Überprüfung dieser vorgeschlagenen Querverbindung sei als *Tertium Comparationis* auf den

Abb. 4

Abb. 5



6. Mosaiken in der Hauptapsis, Venedig,
San Marco

hl. Paulus aus dem Narthex der Klosterkirche in Hosios Lukas verwiesen, der sich mit seinem symmetrischen Faltenwurf sowohl vom Evangelisten aus San Marco als auch dem Apostel der Hagia Sophia spürbar unterscheidet.⁴ Demus zufolge sind die Hauptportal-Mosaiken von San Marco erst im Anschluss an die Hauptapsis-Mosaiken in der Kathedrale von Torcello (gemeint sind die Aposteldarstellungen unter der Madonna *Hodegetria*, die erst aus der Zeit um 1230 stammt) geschaffen worden. Die Mosaiken aus Torcello, so Demus, seien „sehr wahrscheinlich bald nach der Jahrhundertmitte [11. Jahrhundert]“ ausgeführt worden. Diese Datierungsthese ist inakzeptabel, zumal in der Forschung mittlerweile einhelliger Konsens darüber besteht, die Apostelreihe aus Torcello in das endende 12. Jahrhundert zu datieren. Im Gegensatz zu den Evangelisten von San Marco zeigen die Apostel aus Torcello – abgesehen von einem ganz anderen Faltenstil – ein weit höheres, durch den Einsatz von Körperschatten verstärktes Potenzial an Plastizität.⁵

Abb. 6

Zu den frühen Mosaiken von San Marco zählen auch die hl. Petrus, Markus, Hermagoras und Nikolaus in der Apsis der Basilika. Für ihre Datierung bietet die im Jahre 1100 erfolgte *translatio* der Reliquien des hl. Nikolaus nach San Marco einen *terminus ante quem*. Die Frage, ob die Apsisfiguren den Brand von 1106 überstanden haben – was Beckwith für möglich hält⁶ – oder danach restauriert, vielleicht sogar völlig neu konzipiert worden sind, ist nicht eindeutig zu beantworten. Mit den Evangelisten am Hauptportal haben sie nichts gemeinsam, gleichwohl sind sie ebenso als Werk östlicher Mosaizisten anzusehen. Der Evangelist Markus in der Apsis unterscheidet sich von jenem am Hauptportal durch seine weit ausholenden Gesten, entschlosseneren Kontrapost-Haltung, dynamischere Faltengebung und schroff nebeneinander stehende Licht- und Schattführung. Die Apsis-Heiligen stammen zwar aus der klassisch-konnenischen

Abb. 3, 7

Periode, unterscheiden sich aber, so Demus, merklich von den „hellenistischeren, eleganteren und organischeren“ Mosaik-Darstellungen in Daphni (um 1100). Ihre stilistischen Wurzeln seien laut Demus nicht im griechischen Daphni, sondern im stadtbyzantinischen Bereich zu lokalisieren. Als Beweis dafür nennt er die ab 1108 geschaffenen Mosaiken der Erzengel-Michael-Kirche in Kiew (heute in der Sophien-Kathedrale), an deren Produktion Künstler maßgeblich beteiligt waren, die, aus dem Blachernen-Kloster in Konstantinopel nach Kiew berufen, dem frühkomnenischen Stil verpflichtet waren. Auch die Mosaizisten der nur noch in Resten erhaltenen, um 1112 datierbaren Apsisdekoration der Basilica Ursiana in Ravenna (heute im Museo Nazionale) schöpften aus ähnlichen Quellen. Derlei Stilvergleiche und Terminus-ante-Daten lassen vermuten, dass die Apsis-Mosaiken von San Marco erst nach 1106 entstanden sind – und dies wahrscheinlich auch nicht in einem Zug, bedenkt man etwa mögliche Auswirkungen des großen Erdbebens von 1117.⁷ Für einen längeren Schaffenszeitraum sprechen vor allem stilistische Differenzen unter den vier Heiligen, die auf eine Tätigkeit von mindestens zwei Mosaizisten schließen lassen. Besonders gravierend sind die zwischen den beiden mittleren Heiligen, Petrus links und Markus rechts, bestehenden Unterschiede. Hier wird evident, dass lediglich die sich leicht nach rechts wendende Gestalt des hl. Petrus mit ihren dick und kontinuierlich durchgezogenen Faltenkonturen Analogien zu den Aposteln der Kiewer Erzengel-Michael-Kirche aufweist. Davon unterscheidet sich die Figur des frontal ausgerichteten Markus – abgesehen vom übereinstimmenden Motiv der ausgeprägten Kontrapost-Haltung – in fast allen übrigen Merkmalen, vor allem bezüglich einer expressiveren Gewandssprache, die sich durch eine parzellierende, immer wieder abbrechende und spröde, zwischen rund und eckig wechselnde Faltengebung auszeichnet. Hinzu kommt, dass das Weiß des togaähnlichen Umhangs bei Petrus von Schattierungen fast völlig unberührt bleibt, wogegen am Mantel des Evangelisten helle und dunkle Faltenpartien abrupt aufeinanderstoßen. Die These von der Evidenz zweier verschiedener Künstlerhände findet neben stilistischen Differenzen auch in einem wichtigen ikonographischen Detail ihren Niederschlag. Während Petrus sein Buch mit bloßer Hand darreicht, ist die das Evangeliar haltende Hand des Markus – byzantinischer Vorschrift folgend – in den Umhang gehüllt. Nimmt man die byzantinischen Stilperioden zum Maßstab, so ist bei Markus eine gewisse Affinität mit der makedonischen Phase (s. Petrus in Hosios Lukas) nicht zu leugnen, wogegen Petri organischere, weniger dynamisch angelegte Gewandssprache eher in die komnenische Richtung weist. Daraus kann man auf eine unterschiedliche Datierung der beiden Heiligen schließen. M. E. wäre es denkbar, dass die Darstellung des Evangelisten schon vor dem Brand von 1106 existiert hat, danach vielleicht nur restauriert wurde, während für die Entstehungszeit des Petrus, wie schon erwähnt, die Mosaiken in Kiew (1108/1113) und Ravenna (1112) einen Terminus ante quem bieten.⁸

Im Zentrum der Ostkuppel (= Chorkuppel) erscheint Christus-Immanuel vor blauem, bestirntem Grund. Es handelt sich um eine Neuschöpfung des 15. Jahr-



7. Hl. Markus, Mosaik aus der Hauptapsis, Venedig, San Marco



8. Hl. Petrus, Mosaik aus der Hauptapsis, Venedig, San Marco

Abb 9, S. 40



10. Propheten Jeremia, Daniel und Obadja, Mosaik, Venedig, San Marco, Detail der Ostkuppel

hundreds, die Christus bartlos und mit der Schriftrolle in der Hand, also als Gesetzgeber, darstellt; byzantinischer Gepflogenheit entsprechend, war an dieser Stelle ursprünglich wohl Christus als Pantokrator abgebildet. Maria erwartet mit ausgestreckten Armen die Herabkunft des Erlösers. Entgegen lateinisch-westlicher Tradition, die sechzehn Propheten vorsieht, ist sie von dreizehn, dem byzantinischen Kanon folgenden Propheten umgeben, die Schriftrollen darbieten. Wie im Falle der vier Heiligenfiguren an der Apsiswand ist auch bei den Prophetendarstellungen zwischen mindestens zwei Stilphasen zu unterscheiden. Der ältere Anteil umfasst die laut Dorigo zwischen dem Brand von 1106 und dem Erdbeben von 1117 konzipierten Propheten Jeremia, Daniel, Obadja und Habakuk, während alle übrigen Gestalten erst einige Jahrzehnte später (um die Mitte des 12. Jahrhunderts) entstanden sind. Ungeachtet dessen, dass die vier früheren Propheten keineswegs von ein und derselben Hand stammen und von Dorigo undifferenziert mit Daphni in Verbindung gebracht werden, verdient die im klassischen Duktus formulierte Gestalt des Obadja besondere Aufmerksamkeit, zumal ihre stringent gezogenen Faltenkonturen merkliche Analogien zur Gewandsprache des hl. Petrus an der Apsiswand aufweisen, was immerhin auf verwandte Stilquellen und eine ähnliche Datierungslage hindeutet. Die Affinität zeigt sich vor allem darin, dass das Motiv des über den Unterarm geworfenen und in Zacken auslaufenden Faltenbündels an beiden Gestalten erkennbar ist – ein interessantes Detail, das den abendländisch-romanischen Zackenstil des 13. Jahrhunderts vorwegzunehmen scheint.⁹ Im Vergleich mit den Figuren des Obadja, Jeremia und Habakuk sind die übrigen Propheten gedrungener pro-

Abb. 10

Abb. 8



11. Propheten, Mosaik, Venedig, San Marco, Detail der Ostkuppel

portioniert, unbewegter und dem Kontrapost abgeneigt dargestellt, zudem ist ihnen eine „übertreibende Plastizität der Einzelteile“, die sich nur mühsam zur Ganzheit fügen, zu attestieren. Vermutlich vor allem die Propheten Jesaja, Jonas, Zephania und Hagyai vor Augen, gelangt Demus zu einem Stilbefund, wie er in seiner anschaulichen Formulierung nicht überzeugender sein könnte: „Ströme von wulstförmig herausmodellierten, zügig gezeichneten Falten umkreisen inselhaft isolierte Buckel, die sich vor allem an Knie- und Hüftgelenken festsetzen. Die Linien sind völlig in den Dienst der bizarren Reliefwirkung gestellt; sie erhalten den Sinn von plastischen Schichtenlinien.“¹⁰ Wenn sich Demus – offensichtlich auf Grund der zahlreichen ovalen Falteneinschlüsse – an die Gewandsprache in der romanischen Plastik des fortgeschrittenen 12. Jahrhunderts erinnert fühlt, so ist dies Anlass genug, auch eine Mitwirkung bodenständiger Mosaizisten anzunehmen, freilich unter der Federführung eines byzantinischen *magistro muselei*. Ausgehend vom obgenannten Datierungsvorschlag (Mitte des 12. Jahrhunderts), mag der 1153 in Venedig nachweisbare Grieche Markos Indriomeni diese Leitungsfunktion erfüllt haben.¹¹

Die Mosaiken der Petrus- und Klemenskapelle (nördliche und südliche Chorkapelle) sind vollends das Werk ortsansässiger Mosaizisten und werden von Demus mit nach 1106 (Brand), von Dorigo in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts datiert. Dorigo zufolge sind sie das Ergebnis eines „nicht hohen Ausbildungsniveaus neuer Belegschaften von San Marco“. Entsprechend negativ lautet sein Qualitätsurteil: „Sie kopieren ihre Modelle, indem sie aus ihnen Gestalten, die in anderen Zusammenhängen stehen, ausschneiden und, wenn nötig, in naiver Zweidimensionalität in trostlos primitive architektonische Strukturen hineinstellen [...] – Szene an Szene, in denen alles gewichtlos und beziehungslos schwimmt, aber mit starkem Farbauftrag von einer ärmlichen, unorganischen und groben Palette“, und dies alles auf einem „des Sinnes beraubten Goldgrund“. Letzteres versucht Dorigo auch soziologisch zu begründen, indem er bemerkt, dass „die Praxis des Goldgrundes nicht mehr so bedachtsam von Theologie beseelt ist und wie das östliche Denken, das sich in seiner Strenge in der höfischen Kunst Konstantinopels [...] zeigt. Diese Ausdrucksform ist bestrebt, mit ihrer Fülle die Kulturleere zu kompensieren, die für die ideologische

Abb. 11



9. Immanuel und Propheten, Mosaik, Venedig,
San Marco, Ostkuppel

Abb. 12, S. 41

Gleichgültigkeit einer führenden, für den Handel ausgebildeten Klasse mit einer verschwommenen, oberflächlichen religiösen Bildung typisch ist“.¹²

Dorigos kritischer Werkkommentar findet in der Szene ‚Herodes verhört den hl. Petrus‘ (Petruskapelle) in fast allen Belangen seine Bestätigung. Vier Türme, deren Bekrönungen von einem Zinnenkranz verbunden werden, bilden eine monotone Baukulisse, die zum einen der Figurenakkzentuierung dient, zum anderen als Bildrahmen fungiert. Die Rahmung komplettierend, kommt eine grünliche Bodenzone hinzu, auf die die Gestalten – ‚gewichtlos‘ schwebend und auf dem Goldgrund ‚schwimmend‘ – keinerlei Bezug nehmen. Links sitzt Herodes, mit Krone, Szepter und Herrscherornat versehen, auf einem Thron, der wie die Beine des Königs nur aus einem graphischen, aus roten Linienkonturen gebildeten Gerüst besteht. Angesichts der Durchlässigkeit des Liniengefüges bleibt die Dominanz des Goldgrunds gewahrt, was dazu führt, dass sich *Grund* und



12. Petrus vor Herodes, Mosaik, Venedig, San Marco, Petruskapelle

Figur als projektiv deckungsgleich erweisen; die Zweidimensionalität des Figurenensembles wird dadurch erheblich verstärkt. Diesem Wahrnehmungsprotokoll entsprechend, hat Gombosi die künstlerische Eigenart der Mosaikbilder in der Petrus- und Klemenskapelle mit „Federzeichnungsstil“ bzw. „transparenter Stil“ treffend charakterisiert.¹³ Auch einige Andeutungen von Räumlichkeit, wie etwa am Parallelogramm des Thronschemels, ändern nichts an der radikalen Flächenhaftigkeit der Szene. Die wenigen Raumversuche vermitteln einen reichlich angestregten Eindruck. So links außen, wo die durch übereinandergestürzte Helme gekennzeichnete Leibwache des Herodes, zwischen zwei Türmen eingeklemmt, jeglicher Bewegungsfreiheit beraubt ist und auf zwei ineinander verkeilte Personen zusammenschrumpft. Auch der Einsatz des an sich raumschaffenden Mittels der Überschneidung ändert nichts an der Dominanz der Zweidimensionalität – erkennbar rechts außen, wo sich an den Oberkörpern von drei Petrus eskortierenden Soldaten Interferenzen abzeichnen. Dieser Eindruck einer räumlichen Staffelung verflüchtigt sich jedoch augenblicklich, wenn man die auf ein und dieselbe Ebene projizierten Beine der Soldaten in Augenschein nimmt. Widersprüche dieser Art sind in der abendländisch-romanischen Malerei, für deren Verbreitung die Buchmalerei das geeignete Vehikel war, häufig anzutreffen. Dass der Einsatz von Interferenzen im schlimmsten Fall auch heillose Unordnung bzw. undefinierbare Verfilzung bewirken kann, beweist die im benachbarten Bildfeld (hier nur zur Hälfte abgebildet) zur Bewachung des eingekerkerten hl. Petrus ausgerichtete Soldateska, die sich als unentwirrbarer Menschenhaufen geriert und mit zappeligen Beinen über dem Erdboden schwebt.

An der Gestalt Petri findet sich Dorigos Hinweis auf „kopierte Modelle“ bestätigt, „Modelle“, so fügen wir hinzu, die der Künstler obendrein gründlich missverstanden hat. In San Marco existierten bereits zahlreiche Darstellungen

von Apostel-, Evangelisten- und Prophetenfiguren, die hinsichtlich der Formulierung antikisierender Kleidung, Körperhaltung etc. als Vorbild dienen konnten. Trotz solcher Anregungsmöglichkeiten gelang dem Mosaizisten nicht mehr als ein spannungsloser Faltenschematismus, und vollends gerät er in Verlegenheit, wenn es darum geht, die Füße mit der Körperachse und den verhüllten Beinen organisch in Beziehung zu setzen. Die Gestalt des hl. Petrus zeigt nicht einmal ansatzweise eine Kontraposthaltung, was damit zusammenhängt, dass Kopf und Oberkörper des Heiligen frontal ausgerichtet sind, während dessen Arme und Unterkörper sich in Seitenansicht präsentieren. Abermals äußert sich darin eine der romanischen Malerei nicht fremde Darstellungsweise, der – gemessen an den byzantinischen Vorlagen – eine archaisch-, ‚primitive‘ Stillage zu attestieren ist. Ob diese sich zwischen dem 12. und 13. Jahrhundert zeitweilig abzeichnende Distanzierung von zeitgenössisch-byzantinischer Kunst, die in den Markus-Szenen der Petrus- und Klemenskapelle noch deutlicher zum Tragen kommt, mit den seit Kaiser Johannes II. Komnenos (1118–1143) empfindlich gestörten Beziehungen zwischen Byzanz und Venedig zusammenhängt (was eine auch in künstlerischen Belangen bestehende Oppositionshaltung Venedigs vermuten ließe) oder ob diesbezüglich lediglich ein Mangel an versierten Fachkräften vorlag, sei dahingestellt.

Die Mosaikzyklen der beiden Seitenchorkapellen stehen im Zeichen der hll. Petrus, Markus, Hermagoras und Klemens, worin sich ein ebenso mythisches wie religiös-ideologisch-politisches Bildprogramm manifestiert. Im Umstand, dass Markus, dessen Reliquien 828 von Alexandria nach Venedig entführt worden waren, als erster Jünger Petri gilt und dieser Clemens Romanus zu seinem Nachfolger bestellt und ihm einen Predigtauftrag in Alexandria erteilt hatte, sieht sich die Republik legitimiert, den geistigen Anspruch auf die Rolle eines zweiten Rom zu erheben. Hinzu kommt Hermagoras, der der Überlieferung zufolge von Petrus in Anwesenheit von Markus in Rom zum ersten Bischof von Aquileia geweiht wurde. Darin dokumentiert sich Venedigs Intention, gleichsam als Schutzmacht der Patriarchate von Aquileia und Grado aufzutreten, zudem sich als geistige Nachfolgerin des längst erloschenen Patriarchats von Alexandria, dem Ursprungsort der Gebeine des Evangelisten, zu präsentieren.

In den Seitenchorkapellen spielt die mythenumwobene Markusgeschichte eine herausragende Rolle, zumal sie hier als derart umfangreicher Zyklus zum ersten Mal in die Mosaik-Bildkunst Eingang findet. Letzteres brachte es mit sich, dass die Mosaizisten in Ermangelung byzantinischer Ikonographie-Vorbilder sich gezwungen sahen, eigene Inventionsvorstellungen zu entwickeln. Berichtet wird vom Leben und Sterben des Evangelisten, wobei dem in mehreren Phasen geschilderten Schiffstransfer seiner Reliquien besondere Aufmerksamkeit gezollt wird. Da im Unterschied etwa zum ‚Petrusverhör‘ auf architektonische Rahmenbildung und kompositionelle Strukturen weitgehend verzichtet wird, fehlt den isolierten und wie im Schwebезustand dargestellten Figuren und Gegenständen jeglicher Halt, um sich gegen das alles beherrschende Diktat des Goldgrundes zu behaupten. Die Tatsache, dass „die Gestalten von einer ermü-

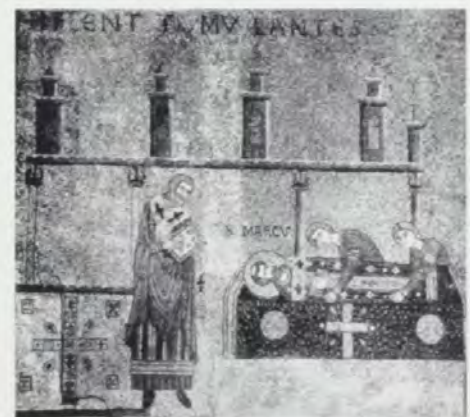
denden Stereotypie, die mit wenigen Variationen ihr Auslangen findet“, gekennzeichnet sind, hindert die Mosaizisten kaum daran, eine äußerst lebendige und anschauliche Erzählkunst zu entfalten; diese Vorliebe für das Narrative hat Demus mit dem Begriff „Chronikstil“ umrissen.¹⁴ Im Gegensatz zu manchen Stimmen der italienischen Forschung, die über den in San Marco an zahlreichen Stellen aufscheinenden „Chronikstil“ – bezüglich künstlerisch-formaler Eigenschaften – zumeist ein negatives Urteil fällen, gelangen außeritalienische Autoren zu einer objektiveren Einschätzung des stilistischen Sachverhalts. Während Gombosi hier – im Gegensatz zum plastischen Stil der zeitgenössischen byzantinischen Kunst – sachlich-wertfrei von einem „romanisch-italischen Zeichenstil“ spricht, entdeckt Demus in der Präferenz abendländischer Kunst vollends eine Qualität *sui generis*, wenn er schreibt: „In Venedig ist die Flächigkeit nicht bloß eine Negierung rationaler Körperlichkeit, sondern etwas positiv Gewolltes im Sinne der Hochromanik.“¹⁵

Aus dem Markuszyklus seien nur einige Szenen herausgegriffen, an denen Gombosis und Demus' Stilbezeichnungen gut verifizierbar sind. Zunächst das ‚Martyrium des hl. Markus‘, in dem – abweichend von dessen tradierter *Vita*, in der berichtet wird, Markus sei mit einem Strick um den Hals zu Tode geschleift worden (so dargestellt auch in der deutschen Buchmalerei des 12. Jahrhunderts; etwa im Hirsauer Passionale und im Zwiefaltener Martyriologium) – Markus gehängt wird. Zwei auf Zinnen und Bögen balancierende Schergen haben dynamisch gebogene und um Türme gewundene Taue um den Hals des Evangelisten geschlungen, der, in ein prunkvolles Bischofsornat gehüllt, eher zu schweben als zu hängen scheint. Links wird er von zwei trauernden Frauen flankiert, die ebenso wenig festen Boden unter den baumelnden Füßen haben und deren Gewänder – von byzantinischen Vorbildern weit entfernt – von einem zeichnerisch anmutenden, weitgehend parallel angelegten Faltenlineament durchzogen sind. Rechts unten befindet sich die nur aus Umrisslinien bestehende Altarmensa mit der *Crux gemmata*. Ebenso wie ihr wandloses, von drei Bögen überhöhtes Architekturgehäuse und der rechte Turm lässt sie den Goldgrund durchscheinen, auf dem alle Figuren und sonstige Zeichen in der Tat zu ‚schwimmen‘ scheinen. Trotz einer kompositionsresistenten Bildstruktur und der Isolation mancher Einzelteile findet der Mosaizist zu einer ausdrucksvollen und narrativen Bildsprache („Chronikstil“). Man beachte nur die wild bewegten Schergen mit ihren dynamischen, bogengleich gespannten Tauen, weiters die vom Martyrium in ihrer hoheitsvollen Haltung unberührte Blockgestalt des Evangelisten sowie die sprechenden Augen der Trauernden. Im ‚Begräbnis des hl. Markus‘ sind die gleichen Stilmerkmale anzutreffen, nur erfolgt der Einsatz der Bildgegenstände auf Basis eines strengeren Ordnungsmusters, und zwar nach ausschließlich orthogonalen Gesichtspunkten. Ein spärliches, aus vier Säulen bestehendes Architekturgerüst sorgt für eine Drittelung der Bildfläche. Links befindet sich eine Altarmensa, an der die Gestalt eines hoch aufragenden Klerikers lehnt, der – von einem Turm auf dem Säulenarchitrav akzentuiert – das von Markus in Alexandria verfasste Evangelienbuch in Händen hält. Obwohl sich

DIE MOSAIKEN VON SAN MARCO



13 Martyrium des hl. Markus, Mosaik, Venedig, San Marco, Petruskapelle



14 Begräbnis des hl. Markus, Mosaik, Venedig, San Marco, Petruskapelle

alles auf derselben Flächenebene abspielt bzw. zwischen dem Kleriker und dem Sarkophag kein Raumintervall besteht, ist jener weit größer dargestellt als die übrigen Protagonisten, Zeichen dafür, dass der Mosaizist an der Problemlösung glaubhaft aufeinander abgestimmter Körperproportionen kaum Interesse zeigt. Dabei kann auch nicht von jener *Bedeutungsgröße* die Rede sein, von der die mittelalterliche Malerei stets nach hierarchischen Aspekten Gebrauch gemacht hat, zumal auch der Leichnam des Hauptdarstellers im Vergleich zum Kleriker kleiner proportioniert ist. Bleibt noch der wie im Schwebезustand befindliche Sarkophag des Evangelisten, den zwei Säulen – Fäden einer Marionettenbühne vergleichbar – hochzuziehen scheinen.

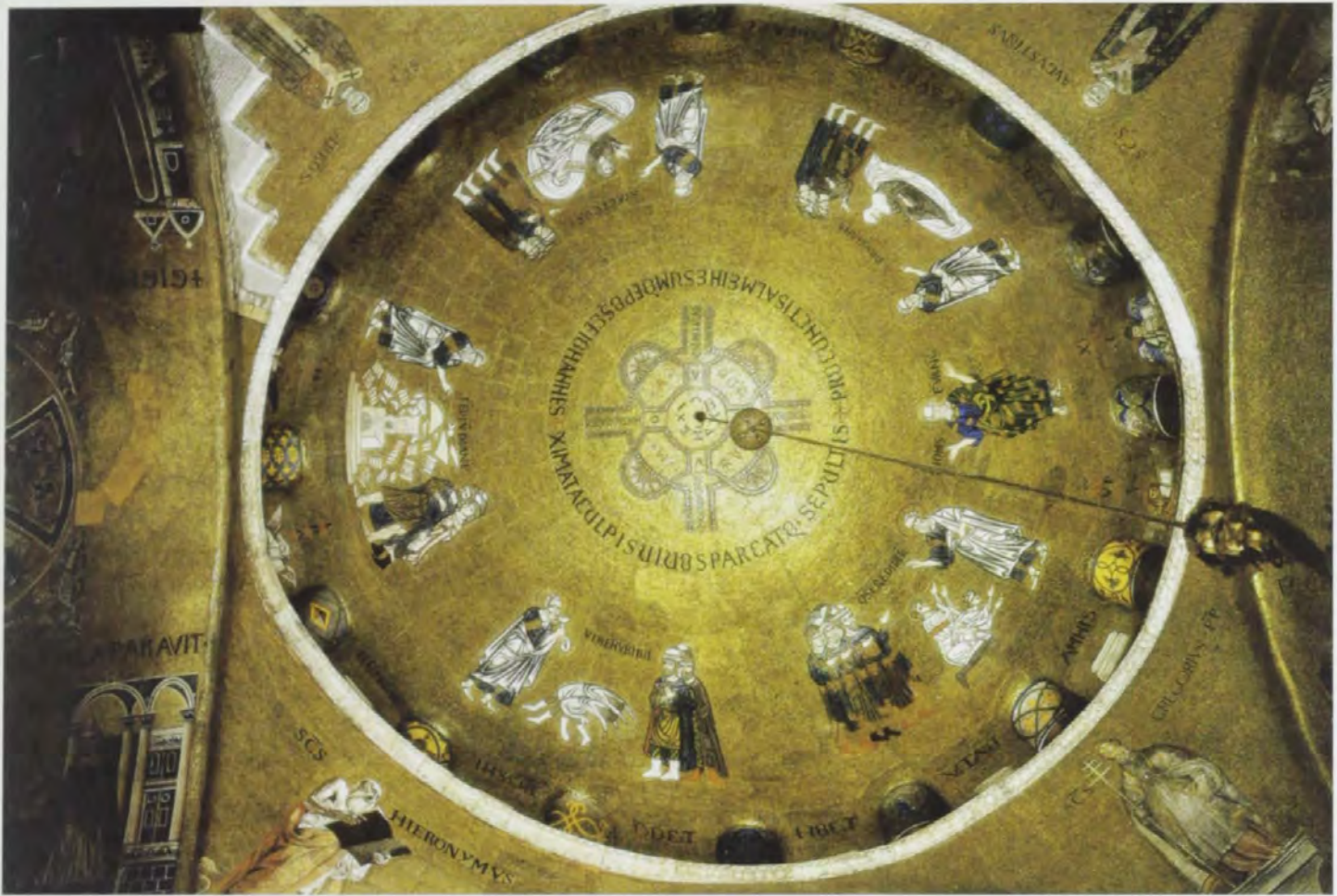
In der Klemenskapelle wird dem Schiffstransfer der Reliquien in mehreren Ereignisstationen – von der Abfahrt in Alexandria bis zur Ankunft in Venedig – besondere Beachtung geschenkt. Man kann sich gut vorstellen, wie die Schilderung einer abenteuerlichen Schiffsexpedition, die auf Grundlage der Vitenbeschreibung des Evangelisten detailgetreu nacherzählt wird, bei einer erklärten Seefahrernation vorrangiges Interesse hervorgerufen hat. Völlig unabhängig von traditionellen Ikonographieauflagen vermochte sich hier die an einen filmischen Ablauf erinnernde Erzähllust der einheimischen Künstler frei zu entfalten. Um die narrative Kontinuität des Schiffszyklus begrifflich zu fassen, eignet sich Demus' „Chronikstil“ in besonderer Weise. Wenn metaphorisch vom ‚Schwimmen‘ der Gegenstände auf dem Goldgrund die Rede ist, so trifft dies im Falle der Bootsdarstellungen durchaus auch im Wortsinn zu. Ein Höchstmaß an narrativer Qualität zeigt jenes Boot, das die mit Schweinefleisch durchmengten und in Tüchern gehüllten Reliquien des Evangelisten transportiert. Rechts wird das riesige Paket von Tribunus und Rusticus – jenen beiden venezianischen Kaufleuten, die den Reliquienraub organisiert hatten – flankiert, während links gegenüber ein muslimischer Zollbeamter mit aufgeregter Gestik laut Beschriftung den Warnruf „Kanzir Kanzir“ (= arabisch für Schweinefleisch) ausstößt. Davor kauert der Steuermann, den die Mosaizisten mit erstaunlicher Unbekümmertheit gegenüber den realen Raumgesetzen an der Außenseite des Schiffs fixiert haben. Im Heckbereich lagert eine Kiste, bereit, in sicherer Distanz von Alexandria den Leichnam des hl. Markus aufzunehmen. Das Gefährt segelt auf spiraligen Linienwellen, auf die einmal mehr Gombosis Begriff des „transparenten Federzeichnungsstils“ zutrifft. Beinahe ist man geneigt, in dieser auf ein momentanes Ereignis zugespitzten Szene, der auch die ‚Sprechblase‘ („Kanzir“) nicht fehlt, einen fernen Vorläufer der heutigen *Comicstrips* zu sehen. Mit ihrem romanisch-italischen Zeichenstil verfügen die Mosaizisten über ein breites, in der byzantinischen Kunst eher ungebräuchliches Ausdrucksspektrum, das, je nach ikonographischer Vorgabe, von der Wiedergabe orthogonal starrer Strukturen und hieratischer Gestalten bis zur dynamischen Schilderung höchst dramatischer Ereignisse reicht. Letzterem begegnet man beispielhaft im ‚Schiffwunder des hl. Markus‘, wo das Schiff Gefahr läuft, an zwei mit Pflanzenwuchs bedeckten Felsklippen zu zerschellen. Beachtenswert ist vor allem die Befähigung – trotz oder gerade wegen der Missachtung räumlicher Bedingungen der



15. Verladung der Markusreliquien, Mosaik, Venedig, San Marco, Klemenskapelle



16. Schiffwunder des hl. Markus, Mosaik, Venedig, San Marco, Klemenskapelle



äußeren Wirklichkeit –, höchst dynamische Ausdrucksqualitäten zu erschließen. Ein plötzlich aufkommender Sturm zwingt die Matrosen das Segel zu raffen. Die an einem in bereits gefährlicher Schiefelage befindlichen Mast befestigte Rahe neigt sich schräg nach rechts und bildet mit dem grell weißen Segel einen Keil, der die Stoßrichtung des auf die Klippen zusteuern des Schiffes wesentlich verstärkt. Der sich aus der Sargkiste erhebende Evangelist gebietet dem Sturm Einhalt. Mit seiner lotrecht aufragenden Gestalt markiert er den Ausgangspunkt eines *stroboskopischen*, aus der sukzessiven Körperneigung der Seeleute resultierenden Effekts. Gemeinsam mit der schrägen Rahe verstärkt dies die Zielrichtung des Bootes. Das Mirakel hat insofern reale Folgen, als der Neigungswinkel der Meereswogen in die entgegengesetzte Richtung weist und dadurch die Fahrgeschwindigkeit des Bootes vermindert.

Die Mosaizierung der Nordkuppel (= Johanneskuppel) erfolgte laut E. Vio in den Jahren von 1123–1149, also annähernd zeitgleich mit den Bilderzyklen in der Petrus- und Klemenskapelle.¹⁶ Der *Legenda Aurea* folgend, sind Wunder-taten des hl. Johannes Evangelista in Ephesus dargestellt. Die Tatsache, dass es sich hier ausschließlich um ephesinische Wunder handelt – beispielsweise fehlt die sonst unverzichtbare Szene des römischen Martyriums –, lässt Demus auf eine Adaptierung einer Miniaturhandschrift kleinasiatischer Herkunft schließen.

17. Johanneskuppel, Mosaik, Venedig, San Marco, Nordkuppel

Abb. 17



18. Petrus weiht Hermagoras zum Bischof,
Mosaik, Venedig, San Marco, Petruskapelle



19. Johannes, das Gift trinkend, Mosaik,
Venedig, San Marco, Nordkuppel

Wie in den Seitenchorkapellen ist auch hier mit der Tätigkeit einheimischer, byzantinisch geschulter Mosaizisten zu rechnen; von der „Transparenz“ des Goldgrundes und dem lebendigen Erzählstil der Markusgeschichten ist allerdings nichts zu bemerken. Den bodenständigen Leistungsaspekt hat wohl auch Dorigo im Auge, wenn er – ein geradezu vernichtendes Qualitätsurteil fallend – von „isolierten Szenen von trostlos wiederholender Form“, ausdruckslosen Gesichtern und gehemmten Bewegungen spricht.¹⁷ Dargestellt sind fünf Wundertaten (darunter die Wiedererweckung der Drusiana und der beiden Sklaven sowie die Heilung des Stacteus), kompositorisch dreigeteilte Szenen mit dem jeweiligen Mirakel in der Mitte, das von Johannes und Assistenzfiguren flankiert wird. Die Gestalt des Evangelisten wiederholt sich – konstant bezüglich Armgeste und Faltenwurf – in ermüdender Monotonie. Sie erinnert an Heiligendarstellungen in den Chorseitenkapellen, unterscheidet sich von diesen jedoch durch eine gesteigerte Schematisierung des Gewandfaltenduktus; beispielhaft dafür der den hl. Hermagoras zum Bischof Weihende Apostel Petrus in der Petruskapelle. Hervorgehoben seien zwei Wunderszenen, in denen der Mosaizist sich in formal naiver Unbekümmertheit und drastischer Anschaulichkeit ausdrückt. Zunächst fällt der Blick auf den Diana-Tempel, der unter dem Bannstrahl des Evangelisten mitsamt dem Götzenbild in zahllose Stücke zerbricht. Dann erregt jene Szene, in der Johannes auf Befehl des Oberpriesters des Artemistempels den mit vergiftetem Wein gefüllten Kelch an den Mund führt, besondere Aufmerksamkeit. Wie die *Legenda Aurea* berichtet, wurden auch zwei Sklaven dazu verurteilt, das Gift zu trinken – naturgemäß mit Todesfolge, während Johannes auf wunderbare Weise (das Gift entweicht als Schlange) überlebt, daraufhin die beiden Sklaven zum Leben erweckt (im benachbarten Bildfeld) und den Oberpriester bekehrt. Die Sklaven verfallen in konvulsivische Zuckungen, verschmelzen zu gestaltlicher Einheit und vollführen mit ihren wild aufgeworfenen Armen und Beinen, fern jeglicher Naturwirklichkeit, einen veritablen Veitstanz. Unberührt von byzantinischen Stilregeln und deutlich an westlich/romanischer Ausdrucksfreiheit orientiert, wird hier vom Gestaltungsmittel extremer Deformation Gebrauch gemacht und dadurch ein bemerkenswert dynamisches Formergebnis erzielt. Darüber hinaus treten in der Johanneskuppel zum ersten Mal narrative Zusammenhänge in Erscheinung, und zwar, so Dorigo, „in Abstandnahme von den kanonischen Darstellungen isolierter Apostel und Propheten“ in früheren wie zeitgenössischen Kuppelikonographiekonzepten.¹⁸

Auch die Mosaizierung der Südkuppel (= Leonhardskuppel) stammt aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Abgebildet sind vier Heilige (Leonhard, Nikolaus, Klemens und Blasius), die mit der religiösen und politischen Geschichte Venedigs zusammenhängen. Die stereotypen Heiligengestalten zeigen eine blockhaft erstarrte, hieratisch frontal ausgerichtete Erscheinungsform und sind ebenso wie das Bildprogramm der Johanneskuppel Ergebnis einer örtlichen Werkstatt.¹⁹

Unter dem Dogen Sebastiano Ziani (1172–1178) erlebte die Mosaikkunst in San Marco einen erheblichen Aufschwung und in der Folge eine merkliche Ni-



Abb. 478.
Die Himmelfahrt,
Kuppelmosaik der
A. Sophia (Saloniki)

(nach Ch. Diehl et M.
Le Tourneau, *Mon. et
mémoires. Fond. Ptol.*
1909. XVI).

21 Kuppelmosaik, Thessalonike, Hagia Sophia

veausteigerung. Nicht zuletzt dem diplomatischen Talent des Dogen war es zu verdanken, dass sich 1177 Kaiser Friedrich Barbarossa und Papst Alexander III. in Venedig einfanden und ihren Konflikt mit einem Friedensvertrag beilegten. Der Papst wusste sich gegenüber der Republik mit zahlreichen Privilegien und der Überreichung von Staatssymbolen erkenntlich zu zeigen. Venedig sah in diesem Ereignis eine Legitimation seiner machtpolitischen Ambitionen und verstand es, den Friedensschluss als ausschließlich eigene Leistung darzustellen und dadurch zum Mythos zu erheben.

Nach der spätestens um die Mitte des 12. Jahrhunderts vollendeten Mosaizierung der Nord- und Südkuppel trat eine Pause ein, ehe die Ausschmückung der Zentralkuppel (= Himmelfahrtskuppel) – wahrscheinlich knapp davor jene der Westkuppel (= Pfingstkuppel) – in Angriff genommen wurde. Während Dorigo die Himmelfahrtskuppel glaubhaft in das letzte Viertel des 12. Jahrhunderts datiert, versucht Demus deren Zeitrahmen auf das Ende des Jahrhunderts einzuengen.²⁰ Was die Qualität des Bildprogramms der Zentralkuppel anlangt, kann man sich dem Urteil Dorigos, der von einer „ersten großen geglückten Leistung und einem auf der Zusammenarbeit griechischer Künstler und venezianischer Mosaizisten basierenden Erzeugnis selbstständiger Kreativität“ spricht, nur anschließen.²¹ Im Zenit der Kuppel thront Christus auf dem Regenbogen, eingebettet in ein Tondo, dessen mit Sternen besetztes Blau den Kosmos symbolisiert. Vier schwebende Engel stützen dieses medaillonartige Gebilde. Es folgen in konzentrischem Reigen die von zwei Erzengeln flankierte Gottesmutter und die zwölf, von Baumzeichen skandierten Apostel. Am Kuppelfuß (zwischen den Fenstern) befinden sich sechzehn Darstellungen von Tugenden und Glückseligkeiten, die vermutlich erst gegen Ende des Jahrhunderts entstanden sind. Die ikonographischen Wurzeln des Apostelzyklus reichen bis zu ravennatischen Kuppelmosaiken des 5. und 6. Jahrhunderts zurück (Baptisterium der Orthodoxen und Baptisterium der Arianer). Hinsichtlich des Himmelfahrtsprogramms

Abb. 20, S. 48



20. Himmelfahrt Christi, Mosaik, Venedig, San Marco, Zentralkuppel

in seiner Gesamtheit besteht völlige Übereinstimmung mit dem Kuppelmosaik der Hagia Sophia in Thessalonike. Da Letzteres schon um 885 bald nach dem Ikonoklasmus geschaffen wurde, mithin aus der frühmakedonischen Periode stammt, ist es nicht verwunderlich, dass sich die Affinität auf rein ikonographisches beschränkt und bezüglich Figur- und Gewandstil keine Analogien auszumachen sind.

Abb. 22, S. 49

Abb. 23, S. 49

Nimmt man die Gestalt Christi mit den vier den Tondorahmen stützenden Engeln in Augenschein, so sind deutliche Parallelen zu ‚Christus in der Gloriele‘ aus dem Fresko ‚Himmelfahrt Christi‘ (um 1050) der Hagia Sophia im mazedonischen Ohrid zu bemerken. Wie in Ohrid ist das Gewand Christi in fein plisierete, der klassischen Stilphase der komnenischen Zeit entsprechende Falten gelegt, und in beiden Fällen sind die Engel in schwebend-liegender Stellung wiedergegeben. Ihre wie unter einem Windstoß aufflatternden Gewandzipfel



DIE MOSAIKEN VON SAN MARCO

22. Detail der Himmelfahrtskuppel, Mosaik, Venedig, San Marco

und torsierenden Haltungen zeugen von einer Dynamik, die das Christus rahmende Medaillon in Rotation zu versetzen scheint. Das Zentrum der Himmelfahrtskuppel in San Marco zeigt somit einen zeitlich weit ausholenden Stilrückgriff, der klar beweist, dass hier griechische Künstler am Werk waren, denen die monumentalen Freskenzyklen von Ohrid offensichtlich bekannt waren. Ohrid, schon im 4. Jahrhundert (Lychnidos) als Bistum erwähnt, war um die Jahrtausendwende Hauptstadt des mazedonischen Zaren Samuil und Sitz eines Patriarchats, das nach der Rückeroberung des Balkans durch Basileios II. in ein autokephales Erzbistum verwandelt wurde und direkt dem Kaiser unterstand. Die damalige politische und kulturelle Bedeutung des Ortes spiegelt sich in den Ausmaßen und dem Freskenschmuck seiner Hauptkirche.²² Ohrid liegt an der alten Römerstraße, die von Konstantinopel ihren Ausgang nahm, über Thessalonike führte und in Durazzo (ehemals Dyrrhachion) die südliche Adria erreichte. Sie war die kürzeste Landverbindung zwischen Byzanz und Italien. Auf ihr vollzog sich nicht nur der Handelsverkehr, sondern auch ein Kunsttransfer, der sich auf die Kultur Italiens auswirkte, insbesondere aber die Entwicklung der venezianischen Mosaikkunst und Malerei vom 12. bis zum 14. Jahrhundert mitbestimmte. Dabei erfüllten die zahlreichen, im Ausstrahlungsbereich der Römerstraße situierten Klöster Mazedoniens, in deren Fresken die byzantinische Malerei der komnenischen und paläologischen Stilperiode ihren Niederschlag fand, eine wichtige Vermittlerfunktion.

Die Gewandstrukturen der Apostel in der Himmelfahrtskuppel – inselhaft isolierte, konvex gerundete und plastisch reich differenzierte Faltengebilde



23. Christus in der Gloriole, Fresko, Ohrid, Sv. Sofija



24. Detail der Himmelfahrtskuppel, Mosaik, Venedig, San Marco



25. Maria orans, Mosaik, Murano, SS. Maria e Donato, Apsis

– haben m. E., entgegen Dorigo, mit dem Stil der Fresken in der Panteleimonskirche (1164) von Nerezi bei Skopje nichts gemeinsam. Sie sind eher autochthonen Ursprungs und erinnern an die Gewänder der späteren, um die Mitte des 12. Jahrhunderts für die Ostkuppel geschaffenen Prophetengruppe. Jedoch ist auch damit noch nicht allzu viel gesagt, zumal die Haltungen und Gewänder der Apostel einen enormen Dynamisierungsschub erkennen lassen, der die hieratisch versteiften Propheten auf die Rolle prototypischer Vorbilder einschränkt. Die Apostel sind paarweise zueinander in Beziehung gesetzt, präsentieren sich in unterschiedlichen Ansichten (Frontal-, Profil- und Rückenansicht) und vollführen variantenreiche Arm- und Handgesten. Ihr Ausschreiten verstärkt den kontinuierlichen, von ekstatischer Rhythmik bestimmten Bewegungsstrom, der erst an der hieratischen Gestalt Mariens zum Stillstand kommt. Demus hat den prozessualen Charakter des Ganzen vorzüglich auf den Punkt gebracht, wenn er schreibt: „Jede Figur zeigt eine andere Wendung. Verdrehungen und Verrenkungen vereinigen innerhalb einer Figur mehrere aufeinander folgende Bewegungsphasen. Fliegende Gewandzipfel unterstreichen das Tempo des Ablaufs.“²³ Zum bildlichen Nachvollzug dieser Textpassage seien drei Apostel herausgegriffen, an denen sich die dynamischen Ausdrucksqualitäten von Gewand- und Körperstruktur trefflich ablesen lassen. Zwei aufeinander zueilende und in gegenläufig torsierenden Körperhaltungen wiedergegebene Apostel flankieren eine in Rückenansicht gezeigte Apostelgestalt, die ihren rechten Arm an die Stirn führt – mit angehobenem Haupt die Vision der Himmelfahrt vor Augen. Nicht zufällig steht dieser sich fast vom Boden abhebende, sonst aber kaum bewegte Apostel der blockhaft-statischen Muttergottes (diese findet ihr exaktes Pendant in der *Maria orans* in der Apsis von SS. Maria et Donato in Murano) gegenüber; an ihr findet der dynamische Gestaltenreigen einen vorläufigen Ruhepunkt. Ist die Darstellung einer Rückenfigur in der mittelbyzantinischen Kunst an sich schon eine Seltenheit, weicht deren Gewandsprache vollends vom spätkomnenischen Faltenstil ab. Kennzeichnend dafür ist der spiralig rotierende Falteneinschluss, ein beinahe schon abstrakt anmutendes, der Körperlichkeit eher auferlegtes als mit ihr organisch verbundenes Lineament, dem man nicht selten auch in der transalpinen, spätromanisch/frühgotischen Kunst begegnet.²⁴

Ohne damit die byzantinische Dominanz des Ganzen leugnen zu wollen, sind derlei Faltenzitate bei den am Kuppelfuß postierten Tugendgestalten geradezu tonangebend. Als Beispiel sei nur die Figur der ‚Justicia‘ genannt, die wie alle Tugenden extrem schlank proportioniert ist und mit fast tänzerisch bewegten Armen ihre Attribute präsentiert. Hinzu kommt eine Fülle von plastischen Innervationen im Faltenlineament, das sich nahezu ornamental verselbstständigt und dadurch eine gleichsam ‚manieristische‘ Note erhält. Diese Eigenschaften lassen darauf schließen, dass hier Mosaizisten am Werk waren, die sich vom Hauptatelier der Himmelfahrtskuppel durch ihren Anspruch auf ein gewisses Maß an Stilautonomie abgespalten und sich auch okzidentalen Einflüssen geöffnet hatten. Daraus sollte man folgern, dass der Zyklus der



27. Apostelgruppe aus dem jüngsten Gericht, Mosaik, Torcello, Basilika, Westwand



27a Hl. Matthäus, Mosaik, Venedig, San Marco, Nordostzwickel der Zentralkuppel



26. „Justicia“ aus der Himmelfahrtskuppel, Mosaik, Venedig, San Marco

Tugenden wohl erst am Ende des 12. Jahrhunderts konzipiert wurde. Und angesichts eines Übergewichts westlicher Einflüsse könnte man hier die Tätigkeit eines einheimischen Künstlers, vielleicht den zwischen 1185 und 1212 mehrmals dokumentierten Bonus Johannis (pictor), annehmen. Dorigo zufolge offenbaren die Mosaikdarstellungen der Zentralkuppel im Ganzen genommen „synkretistische, aber aktive Kennzeichen einer venezianischen Kunst, die dieses Namens würdig ist“.²⁵ Erwähnt sei noch, dass der Meister der Tugenden vermutlich auch in der Basilika von Torcello, und zwar in der vierten Etage der an der westlichen Innenwand situierten Weltgerichtsmosaiken tätig war. Dargestellt sind dort die in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstandenen zwölf Apostel, deren Gewänder über ein ähnlich dichtes Netz kugelig und ovaler Falteneinschlüsse verfügen wie jene der Tugendfiguren in San Marco. Darüber hinaus verweist Demus auf den Mosaikenzklus von Monreale in Sizilien, wo dieser Faltenstil, wenn auch in gemildeter Form, an zahlreichen Figuren ebenso aufscheint.²⁶ Und wie im Christusmedaillon der Himmelfahrtskuppel sind in der Kathedrale von Monreale, deren Mosaikbilder einen ebenso ausgeprägten Stilsynkretismus aufweisen, die Gewänder erhabener Personen – etwa Christus, der den Normannenkönig Wilhelm II. krönt – in einem feinlinigen, von abstrakt-ornamentalen Mustern unberührten Faltenduktus wiedergegeben, der der Klassik der hochkomnenischen Stilperiode entspricht. Während Talbot Rice Monreales Mosaiken 1190 als vollendet ansieht, datiert Salvini den Abschluss der Arbeiten an den Hauptschiffwänden gegen 1230.²⁷

In den Zwickeln der Himmelfahrtskuppel befinden sich die vier Evangelisten (Ende des 12. Jahrhunderts), mal beim Schreiben (Matthäus und Lukas), mal im Zustand der Inspiration (Johannes und Markus) dargestellt, alle von fantasievollen Turmbauten flankiert, die das *Himmlische Jerusalem* symbolisieren. Während Matthäus, ikonographisch der altbyzantinischen Tradition folgend und in seiner Haltung mit dem hl. Markus in der Klosterkirche von Nea Moni auf Chios (1054 voll.; spätmakedonisch) vergleichbar, in Seitenansicht gezeigt wird, wendet sich Johannes direkt an den Betrachter. Die Art, wie sich Johannes' Oberkörper in Frontalansicht präsentiert und dessen linkes Bein noch in Seitenansicht verharrt, kann als eigenständige, auf dynamische Körperwendung

Abb. 27a, Abb. 28, S. 52

Abb. 29, S. 52



28. Hl. Markus, Mosaik, Chios, Nea Moni, Kuppelzwickel



29. Hl. Johannes, Mosaik, Venedig, San Marco, Nordostzwickel der Zentralkuppel

abzielende Bildschöpfung betrachtet werden. Indes will die Drehbewegung nicht so recht gelingen, allzu verhärtet und versteift scheinen die Gliedmaßen in ihren Gelenken zu stecken. Entsprechend ungünstig fällt Demus' Urteil aus: „Die Dynamik im Gewächs des Körpers ist zu starrer Marionettenhaftigkeit geworden. Neue Motive stehen unverarbeitet [...] neben den Formen des Himmelfahrtsmeisters.“²⁸ Interesse verdient auch die knittrige Gewandssprache des Evangelisten, dessen in der Hüftpartie eingearbeiteter ovaler Falteneinschluss an die Gewandornamentik des Meisters der Tugenden erinnert. Zu beachten ist weiters das im Zackenstil zugespitzte Faltenbündel des Untergewandes, dem man in prototypisch vereinfachter Form schon viel früher am Evangelisten Markus an der Wand der Hauptapsis begegnet.

Die Mosaizierung des angrenzenden südlichen Tragebogens erfolgte erheblich früher als jene der Zentralkuppel. Dargestellt sind vier christologische Szenen, die – unter Verzicht auf jegliche Rahmenbildung und Bodenlinie – in den Goldgrund zu versinken scheinen. Demus zufolge „dringt dieser in die einzelnen Darstellungen ein und sprengt den bildmäßigen Zusammenhang. Alles,



30. Versuchung Christi, Mosaik, Venedig, San Marco, südlicher Tragebogen der Zentralkuppel

was außerhalb der durch knappe Konturen umrissenen oder zu turmartigen geschlossenen Gruppen zusammengeschweißten Gestalten liegt, scheidet aus dem Bild aus, wird zur unbetonten goldenen Wand".²⁹ Diese Einschätzung gilt m. E. nur für die ‚Versuchung Christi‘, die übrigen Szenen (‚Einzug in Jerusalem‘, ‚Letztes Abendmahl‘ und ‚Fußwaschung‘) wahren, allein schon auf Grund der ikonographisch günstigeren Bedingungen, ihren „bildmäßigen“ Charakter. Im Anschluss an Matthäus 4,1–11 werden die drei Versuchungen Jesu durch den Teufel geschildert. Mit stereotyper Figuren- und Gestenwiederholung und im Verzicht auf Flächen- und Raumbezüge zerfällt die Szenenfolge in Einzelheiten ohne jegliche Kompositionsstruktur. Laut Demus seien die Mosaizisten des Südbogens mit der in den Chorseitenkapellen (Petrus- und Klemenskapelle) tätigen Werkstatt in Verbindung gestanden. Zwar attestiert er jenen einen engeren Bezug zum Byzantinismus, was ihn aber nicht daran hindert, in beiden Fällen einen ähnlichen Zeitrahmen anzunehmen. Demzufolge hält er bezüglich der Südbogen-Szenen sogar eine Datierung ins erste Viertel des 12. Jahrhunderts für möglich.³⁰ Dem hat Dorigo mit seinem Datierungsvorschlag „Mitte des 12. Jahrhunderts“ glaubhaft widersprochen. Auch ihm dürfte bewusst sein, dass der stilistische Gegensatz zwischen dem Südbogen-Zyklus und den Markusgeschichten in der Klemenskapelle nicht größer sein könnte. In der Tat ist die Nähe zum Byzantinismus in den christologischen Szenen erheblich stärker ausgeprägt; Demus verweist diesbezüglich auf zahlreiche Quellen in der byzantinischen Buchmalerei. Dass sich darüber hinaus auch in der griechischen Mosaikkunst stilistische wie ikonographische Parallelen finden lassen, beweist beispielhaft ein Vergleich der ‚Fußwaschung‘ mit derselben Szene in der Klosterkirche von Nea Moni auf Chios (1154), woraus man für San Marco auf einen annähernd hundertjährigen Stilrückgriff schließen kann. In beiden Fällen gilt folgendes Grundschema: Die Apostel haben sich auf einer langen Sitzbank nie-

Abb. 31, S. 54

Abb. 32, S. 54



31. Fußwaschung, Mosaik, Venedig, San Marco, südlicher Tragebogen der Zentralkuppel



32. Fußwaschung, Mosaik, Chios, Nea Moni

dergelassen und sind im Begriff, ihre Sandalen abzulegen. Links außen befindet sich Christus, Petri rechten Fuß über einen kelchförmigen Wasserbehälter trocknend. Der byzantinischen Bildtradition verpflichtet – in Nea Moni folgt man hier sehr genau dem um etwa drei bis vier Jahrzehnte älteren Vorbild von Hosios Lukas –, führt Petrus seine Hand an die Stirn, verwundert über die Ehre, die ihm Christus angedeihen lässt. Hinsichtlich Christus und Petrus äußert sich in San Marco gegenüber dem byzantinischen Bildkanon eine eigenständige ikonographische Variante. Während sich Christus in den griechischen Vorbildern niederbeugt und mit beiden Händen Petri Fuß in ein Tuch hüllt, steht er in San Marco nahezu aufrecht und begnügt sich mit einer Hand, um den Fuß des Apostels zu trocknen; sein rechter angehobener Arm vollzieht den Segensgestus. Hinzu kommt – auch darin von Nea Moni und Hosios Lukas abweichend –, dass Petri linker Fuß im über dem Kelch aufgetürmten Wasser steckt. Im Anschluss an Petrus sind fünf Apostel damit beschäftigt – in Nea Moni wie in Venedig –, sich in unterschiedlichen Körperhaltungen die Sandalen zu lösen. Und hier treten insofern wesentliche Differenzen zu Tage, als die in Seitenansicht gezeigten Apostel in Nea Moni sich in rhythmischer Folge teils einander



33. Einzug Christi in Jerusalem, Mosaik, Venedig, San Marco, südlicher Tragebogen der Zentralkuppel

zu- bzw. voneinander abwenden. Die in der zweiten Reihe befindlichen Apostel überragen die vorderen, sie scheinen zu stehen. Im Gegensatz dazu sind die sandalenlösenden Apostel in San Marco alle frontal ausgerichtet und zeigen an ihren Gewändern einen wesentlich feinlinigeren Faltenduktus. Zudem sind die Köpfe der Apostel aus der zweiten Reihe auf demselben Höhenniveau angesiedelt wie jene der vorderen. Ergebnis ist eine visuell ermüdende *Isokephalie*, die Variationsmöglichkeiten ausschaltet – alle Köpfe der zweiten Reihe weisen in die gleiche Richtung – und die in der ersten Apostelreihe ohnedies nur zaghaft aufkommende Dynamik nahezu eliminiert. Qualifizierend und lokalisierend hat Demus daraus folgende Schlüsse gezogen: „Sicher venezianisch an diesen eklektischen Gestaltungen ist die Monotonie in Stellungen und Gesten [...] und die Verarbeitung des überkommenen Stilmaterials [...]. In San Marco ist der Auflösungsprozess des Hellenistischen [der spätmakedonischen und frühkonnischen Zeit] im abendländisch-mittelalterlichen Sinn fortgesetzt.“³¹

Die Szenenfolge des südlichen Hauptkuppelbogens – am ‚Einzug Christi in Jerusalem‘ hier beispielhaft dargelegt – ist durch „unhellenistische, mittelalterlich-rhythmische Kompositionen“ gekennzeichnet, in denen die Formelemente, so Demus, „in einzelne, lose gereichte Stücke zerfallen“.³² Ein weiteres Charakteristikum beim ‚Einzug Christi‘ manifestiert sich in den voneinander sowie vom Grund streng isolierten Figuren bzw. Gruppen und in den zahlreichen Lücken, die sich zwischen den ohne Überschneidungen nebeneinanderstehenden Figuren öffnen. Ein formaler Befund gelangt zur Schlussfolgerung, dass hier ein extrem dünn gezogener Umriss- und Faltenlinearismus und kompromissloser Flächenstil vorliegt. All dies lässt auf ein fast schon antibyzzantinisches Stilverhalten schließen, das geradezu schlagend wird, wenn man die annähernd gleichzeitig

Abb. 33



34. Einzug Christi in Jerusalem, Mosaik, Palermo, Cappella Palatina

florierende, durchweg griechisch bestimmte Mosaikkunst Siziliens in Augenschein nimmt, etwa jene in der Cappella Palatina in Palermo, mit deren Errichtung bald nach der Königskrönung Rogers II. 1130 begonnen wurde. Nach der musivischen Ausschmückung der dortigen Kuppel und Stützbögen (1143) erfolgte die Mosaizierung der Südwand des rechten Seitenchors mit einem christologischen Zyklus; Rice zufolge wurde Letztere vermutlich erst zu Beginn der Regierungszeit König Wilhelms I. (1154–1164) ausgeführt.³³ Historische Fakten legen nahe, dass die Cappella Palatina den Venezianern bestens bekannt war. Im Feldzug gegen Roger II. kämpfte Venedig gemeinsam mit Genua und Pisa auf Seiten des Westkaisers, Lothar von Supplinburg. Als es zum Friedensschluss kam, nutzte die Republik diese Gelegenheit, ihre Handelsbeziehungen mit dem unteritalischen Normannenreich auszubauen. 1140 wird berichtet, dass die Venezianer eine verfallene griechische Kirche in Palermo als Markuskirche wieder aufbauten, was auf eine florierende venezianische Handelskolonie in der normannischen Hauptstadt schließen lässt.³⁴

Abb. 33, S. 55

Abb. 34

Um sich konkrete Vorstellungen von direkten Auswirkungen kometenischer Bildtradition zu verschaffen, ist ein Vergleich zwischen dem ‚Einzug Christi in Jerusalem‘ in San Marco und der gleichnamigen Szene in der palermitanischen Palastkapelle besonders aufschlussreich. Anstatt die Figurenfolge wie in San Marco in additiver und statischer Reihung, einem Flachrelief vergleichbar, auf ein und derselben Bildebene bzw. Standfläche anzusiedeln, findet der griechische Mosaizist – vielleicht im Anschluss an dieselbe Szene in Daphni – zu einer dynamischen Kompositionsweise, die vornehmlich auf dem Einsatz zahlreicher Interferenzen beruht. Darin äußert sich auch ein merkliches Interesse an der Erschließung räumlicher Möglichkeiten, etwa in der Art, wie die Kleider



ausliegenden Kinder im Vordergrund positioniert sind oder die Bevölkerung Jerusalems, vielfach hintereinander gestaffelt, durch das Stadttor schreitet. In San Marco hingegen verläuft dies alles auf einer ausnahmslos bildflächenparallelen Ebene. Den räumlich wie dynamisch nachhaltigsten Effekt erzielte man in Palermo durch die Einbeziehung zweier übereinandergelagerter Geländezonen,

35 Szenen aus Jesu und Mariens Leben, Mosaiken, Venedig, San Marco, Westwand des Nordtransepts



36. Traum Josefs und Flucht nach Ägypten,
Mosaiken, Palermo, Cappella Palatina

deren Abschüssigkeit auch dem Bewegungsrhythmus des Esels zugute kommt; von all dem in San Marco keine Spur. Entgegen San Marco wird die Szene in der Cappella Palatina stringent von einem Rahmen umfassen, der dem Goldgrund seine Dominanz nimmt und ihn am unkontrollierten Verströmen hindert. Obwohl sich der venezianische Mosaizist einerseits bezüglich Christi Reithaltung und Gewandstruktur deutlich am palermitanischen Vorbild orientiert hat, verzichtet er andererseits auf Petri Vorrangstellung gegenüber Christus, indem er den Apostel hinter den Esel versetzt. Das muss jedoch nicht heißen, dass er damit dem byzantinischen Ikonographiekanon eine bewusste Absage erteilt hätte. Die eigentliche Ursache dafür liegt wohl in seinem Bestreben, auch an dieser Stelle konsequenterweise jegliche Interferenz zu vermeiden. Einige Querverbindungen mit Mosaiken in der Cappella Palatina lassen sich auch im nördlichen Transept (im westlichen Anschluss an die Johanneskuppel) der Markuskirche herstellen. Abgebildet sind Geschichten aus dem Leben Mariens und der Kindheit Jesu. Gemessen an den Szenen am Südbogen der Zentralkuppel, ist hier die strenge Flächenprojektion mittels gelegentlich auftretender Figurenüberschneidungen gemildert. Ferner sorgen Architekturversatzstücke für eine Trennung bzw. Seitenrahmung der einzelnen Szenen. Der noch am Südbogen der Himmelfahrtskuppel vorherrschende Goldgrund verliert dadurch einiges an Dominanz. Exemplarisch sei hier auf zwei Szenen – die ‚Reise nach Bethlehem‘ und ‚Rückkehr aus Ägypten‘ mit jeweils vorgeblendeten Darstellungen des träumenden Josefs – verwiesen, zumal auch hier byzantinische Komponenten aufscheinen, die einen Vergleich mit Mosaiken der Cappella Palatina in Palermo – konkret: mit der ‚Flucht nach Ägypten‘ – nahelegen. Dem palermitanischen Beispiel folgend, ruht Josef – als Vorspann der ‚Reise nach Bethlehem‘ – in gleicher Haltung auf einer schwebenden, mandorlaähnlichen Liegestatt. Und deutliche Parallelen existieren auch zwischen der ‚Flucht nach Ägypten‘ aus der

Abb. 35, S. 57

Abb. 36

Abb. 37, S. 59



DIE MOSAIKEN VON SAN MARCO

37. Traum Josefs und Reise nach Bethlehem, Mosaiken, Venedig, San Marco, Ostwand des Nordtransepts

Palastkapelle und den beiden Szenen: ‚Reise nach Bethlehem‘ und ‚Rückkehr aus Ägypten‘; vor allem Letztere zeigt auffallende Analogien. Dem Vorbild folgend, wird der jugendliche Begleiter – mit Stock und Proviantbündel auf der Schulter – vom Hinterteil des Esels überschnitten. Und in beiden Fällen reitet Maria in frontaler Haltung und präsentiert sich in einer breit ausladenden Körperlichkeit, die eine extreme Überlängung des Tiers nach sich zieht. Die ‚Rückkehr aus Ägypten‘ zeigt einen ausgesprochen plumpen, in den Details grob ausgearbeiteten Figurenstil (der Begleiter scheint geradezu einem nordisch/romanischen Fresko entsprungen zu sein) und unterscheidet sich darin merklich von der ‚Reise nach Bethlehem‘, wo die Protagonisten erheblich schlanker und bezüglich der Faltenstruktur der Gewänder feinliniger ausgebildet sind. Abgesehen von der Qualität, die auch nicht annähernd das Niveau der Mosaiken in der normannischen Palastkapelle erreicht, sind im Bilderzyklus des nördlichen Querhauses, so der Vergleich zwischen den beiden ikonographisch nah verwandten Szenen, mindestens zwei verschiedene künstlerische Handschriften zu unterscheiden; laut Demus ist der Zyklus an das Ende des 12. Jahrhunderts zu datieren.³⁵ Ein Zwischenresümee soll aufzeigen, dass „in der gemischten venezianischen Schule, die sich gebildet hatte, viele Hände gemeinsam arbeiteten, was zu einer Reihe von Zusammenhängen und Bezügen führte“.³⁶ Darüber hinaus ist in San Marco eine zwischen byzantinischer Schulung und abendländisch/romanischen Einflüssen schwankende stilistische wie qualitative Heterogenität feststellbar, die nirgends zu einer kontinuierlichen, ortstypischen Traditionsbildung gefunden hat. Überraschend kann schon während oder knapp nach der Realisierung eines Bilderzyklus an anderer Stelle der Dogenkirche ein Atelier ans Werk gehen, das neue bildnerische Ziele verfolgt und im Vergleich mit musivischen Parallelaktionen mitunter ein anspruchsvolleres Qualitätsniveau erreicht.



38. Rückkehr aus Ägypten, Mosaik, Venedig, San Marco, Westwand des Nordtransepts

Abb. 39, S. 60

Letzteres dokumentiert sich wohl am überzeugendsten in der Szenenfolge am westlichen Tragebogen (kurz als Passionsbogen benannt) der Zentralkuppel. Dorigo bezeichnet die formal-strukturellen wie erzählerischen Leistungen am



39. Venedig, San Marco, Blick ins Südtransept und auf den westlichen Tragebogen der Zentralkuppel

Passionsbogen – trotz „scharfer abstrakter Versteifungen“ – als „meisterlich, reif und umfassend wie keine vorher und nachher in San Marco“, entsprungen, wie er hinzufügt, der „Hand nun eigenständiger Künstlerpersönlichkeiten“.³⁷ Der Passionsbogen ist in fünf Bildregister unterteilt, wobei drei davon auf ein einzelnes Ereignis (,Kreuzigung‘, ,Die drei Marien am leeren Grab‘ und ,Anastasis‘) Bezug nehmen, während die beiden anderen insgesamt sechs Szenen auf sich vereinigen, etwa den ,Judasverrat‘, ,Pilatus‘, ,Ecce homo‘, ,Simon von Kyrene mit dem Kreuz‘ und ,Verspottung Christi‘. Eine derartige Verteilung mehrerer Szenen ist außerhalb von San Marco nicht anzutreffen und zeugt von einer sehr persönlichen Verarbeitung mittelbyzantinischer Ikonographie. Demus sieht hier vier verschiedene Meister am Werk, die in unterschiedlicher Weise versuchen, venezianische Eigentümlichkeiten, wie etwa ein reichhaltig differenziertes Kolorit, in den byzantinischen Bildkanon einfließen zu lassen. Nur beim Meister der



DIE MOSAIKEN VON SAN MARCO

„Anastasis“ (= Höllenfahrt Christi; das byzantinische Ersatzbild für die Auferstehung) hielten sich derlei Assimilationsversuche in Grenzen. Was die Gesamtkomposition der „Anastasis“ anlangt, fühlte er sich deutlich mehr als die übrigen am Passionsbogen beschäftigten Künstler dem Byzantinismus verpflichtet. Auch er mag laut Demus „konnemische Miniaturen oder Nachzeichnungen nach zeitgenössischen Großdenkmälern“ gekannt haben, ohne diesen Vorbildern sklavisch zu folgen.³⁸ Anstatt den Umweg über Werke der byzantinischen Buchmalerei zu nehmen, wenden wir uns direkt den Originalschauplätzen griechischer Mosaikkunst zu, die speziell die „Anastasis“ betreffend, genügend Vergleichsmöglichkeiten bieten. Wie in Hosios Lukas (um 1020), nur seitenverkehrt, schreitet Christus in monumentaler Bedeutungsgröße über den ausgehöhlten Hügel der Unterwelt. Ein in großem Bogen seitlich ausschwingender Gewandzipfel unterstreicht seine dynamische Haltung. Während er in seiner Linken den Kreuzstab hält, umfasst er mit seiner Rechten das Handgelenk Adams, der mit extrem abgewinkelten Beinen aus seinem Grab steigt. Übereinstimmend mit Hosios Lukas, zieht Christus den Stammvater hinter sich her. Beide zielen in die gleiche Laufrichtung, dadurch den dynamischen Vorgang beschleunigend, wogegen in den „Anastasis“-Darstellungen von Daphni (um 1100) und Nea Moni (Mitte des 11. Jahrhunderts) sich die beiden Hauptprotagonisten einander zuwenden, was eine konzentrische Kompositionsstruktur und Beruhigung der Szene nach sich zieht. Adam wird von Eva begleitet, die, ebenso um Rettung flehend, ihre bloßen Hände erhebt; die griechischen Vergleichsbeispiele hingegen zeigen Eva mit verhüllten Händen. Daraus lässt sich folgern, dass man in den makedonischen und konnemischen Kunstzentren genau auf die Einhaltung des byzantinischen Hofzeremoniells achtete, demzufolge es nicht gestattet war, sich mit unbedeckten Händen an den Herrscher zu wenden; für einen venezianischen, im Dienst eines republikanischen Staates befindlichen Mosaizisten war

40. „Anastasis“, Mosaik, Venedig, San Marco, westlicher Tragebogen der Zentralkuppel



41. „Anastasis“, Mosaik, Hosios Lukas, Katholikon



42. „Anastasis“, Mosaik, Daphni, Klosterkirche

dieses Verbot freilich zu einer vernachlässigbaren Angelegenheit geworden. Christus hat die Pforten der Hölle gesprengt – wirr verstreut liegen Türflügel, Schlüssel und Beschläge umher. Bannend setzt der Erlöser seinen Fuß auf den niedergestürzten, nur mit einem Lendentuch bekleideten Hades (= Teufel), eine Gestalt, die man offensichtlich aus Daphni übernommen hat. Die Affinität mit dem Hades-Akt in Daphni ist so weitreichend, dass auch eine unmittelbare Rezeption des griechischen Vorbilds nicht auszuschließen ist. Analogien zeigt auch das golddurchwobene Gewand Christi, dessen Faltenwurf der komnenischen Klassik entspricht. Daneben gibt es aber auch tief greifende Stildifferenzen, die ein bezeichnendes Licht auf die venezianische Eigenart der ‚Anastasis‘-Szene in San Marco werfen. Während die Christusgestalt am Passionsbogen frontal-bildflächenparallel auftritt, wendet sich Christus in Daphni dem alten Adam in Seitenansicht zu. Und generell sind in der griechischen Fassung des Themas die Figuren viel räumlicher voneinander abgesetzt als in San Marco, wo radikale Flächenprojektion vorherrscht. Auch Demus hat sich, implizit den Vergleich mit Daphni weiterführend, mit den stilistischen Eigentümlichkeiten des venezianischen Mosaizisten befasst. Es lohnt sich, einige seiner Textpassagen zu zitieren: „Die geometrische Flächenparzellierung der Gesichter und die gespannte Konstruktion derselben zeigen eine Steigerung der ‚spätromanischen‘ Formprinzipien [...]. Jede Erinnerung an den Kontrapost scheint verloren. Auch die im Dreiviertelprofil gegebenen Figuren sind seltsam unsicher hingestellt, ohne alle Logik in Ponderation und Statik. Die plastisch betonten Einzelteile haben den Zusammenhang mit den Gelenken verloren.“³⁹ Letzteres berührt auch die Frage nach dem Gewandstil. In starre geometrische Formen gepresste Faltenzüge ergeben einen nahezu abstrakt verhärteten Linearismus, der einerseits (im Gegensatz zu Daphni) jeglichen organischen Zusammenhang mit der Körperlichkeit der Protagonisten leugnet, andererseits aber – gefördert durch den Gestaltfaktor der *guten Fortsetzung* bzw. *durchlaufenden Linie* – dem dynamischen, von links nach rechts zielenden Prozess zugute kommt. Treten die Figuren in Gruppen in Erscheinung – die vier aus dem Grab steigenden Figuren links und Johannes mit den beiden Königspropheten Salomon und David rechts –, so verschmelzen sie untrennbar zu gestaltlicher Ganzheit. Noch ein Wort zum Faltenstil, ausgeführt am Beispiel der beiden links auftretenden Erretteten: Abgesehen von ihren gekurvten Falteneinschlüssen und scharfkantigen Linienzügen, die als Ausdrucksqualitäten ein hohes, so in der organischen Gewandsprache der komnenischen Renaissance völlig unbekanntes Maß an seelisch-psychischer Erregung symbolisieren, begegnet man deren spezifischer Beschaffenheit auch an der benachbarten Himmelfahrtskuppel, insbesondere am Tugenden-Zyklus und den Evangelisten-Darstellungen in den Pendentifs – für Demus mit ein Anlass, die Szenen am Passionsbogen in das letzte Viertel des 12. Jahrhunderts zu datieren.⁴⁰ Der an den beiden Erretteten beobachtete Gewandstil ist in allen Szenen, ob etwa im ‚Judasverrat‘ oder an den trauernden Frauen in der ‚Kreuzigung‘, auszumachen – trotz der Präsenz verschiedener Künstlerhände eine bemerkenswerte Konstante. Lediglich in der Szene

Abb. 40, S. 61



43. Der ungläubige Thomas, Mosaik, Venedig, San Marco, westlicher Tragebogen der Zentralkuppel

„Der ungläubige Thomas“ erweist sich die Faltengebung als variabel, besonders ausgeprägt an der Gestalt des zweifelnd seinen Finger in die Wunde Christi einführenden Apostels. Gemessen an den Gewändern der Erretteten in der „Anastasis“, zeichnet sich sein Faltenduktus durch einen hohen Grad an Geometrisierung – siehe den kreisförmigen, wie mit dem Zirkel geschlagenen Falteinschluss an der Hüfte des Apostels! – und ein viel härteres, zugleich aber stringenter formuliertes Lineament. Was hier schließlich noch ins Gewicht fällt, ist die extreme, in großem Bogen geneigte Haltung des Apostels, der man an den hieratischen Figuren byzantinischer Provenienz wohl kaum begegnet und die in ihrer Expressivität als Indikator für das sukzessive Eindringen westlich/ro-



44. Judaskuss, Pilatus, Simon von Kyrene und Verspottung Christi, Mosaik, Venedig, San Marco, westlicher Tragebogen der Zentralkuppel



45. „Anastasis“, Mosaik, Torcello, Basilika, Westwand

Abb. 45

manischer Stilkomponenten in die Mosaikwerkstätten von San Marco gelten darf. Die meisten abendländischen Merkmale hat das Bildfeld mit dem Judaskuss, Pilatus, dem kreuztragenden Simon von Kyrene und der Verspottung Christi, allein schon wegen seiner kontinuierlich verdichteten Szenenfolge. Völlig unbyzantinisch ist etwa die strenge Zweiteilung der um Christus und Judas versammelten Soldaten und Phariseer, weiters die extrem verkleinerte Gestalt des Petrus sowie dessen drastischer Zugriff auf das Ohr des in deformierter Haltung niedersinkenden Malchus. Ungewöhnlich auch der rechts außen von der Szene abgewandte Phariseer, der, mit dem Spruchband „crucifigatur“ in der Hand, über die Zäsur des Goldgrundes hinweg mit Pilatus kommuniziert. Eine Ausnahmeposition nimmt Christus ein, insofern er zwei in zeitlicher Folge stattfindende Ereignisse, die Dornenkrönung (worauf sein Spruchband „spinis coronat[us] sum“ verweist) und die Verspottung, simultan auf sich vereinigt. Einen vollends westlich-romanischen Eindruck hinterlassen die spottenden Schergen, sei es wegen ihrer hässlichen Gesichtszüge und drastischen Gestik oder ihrer zum Teil (siehe den Spötter rechts unten!) völlig aus den Fugen geratenen Körperlichkeit. Hinzu kommt ein variantenreiches, schon als venezianisch ansprechbares Kolorit, innerhalb dessen der Komplementärakkord Rot/Grün eine besondere Rolle spielt. Diese Farbakzentuierung ist auch in der ‚Anastasis‘ anzutreffen, die im obersten Register des ‚Weltgerichts‘-Mosaikzyklus an der Westwand der Kathedrale von Torcello ihre ikonographisch weitgehend übereinstimmende Nachfolge gefunden hat. Nur die Gestalt des gestürzten Hades bleibt, wie in Hosios Lukas und Nea Moni, ausgespart. Hier vollzieht sich, so



46 Herabkunft des Heiligen Geistes (Pfingsten),
Mosaik, Venedig, San Marco, Westkuppel

Demus, die in der Thomasszene sich bereits deutlich ankündigende „Wendung zum linearen Flächenstil des frühen 13. Jahrhunderts“.⁴¹

In der Westkuppel (= Pfingstkuppel) wird die Herabkunft des Heiligen Geistes und die Geburt der Kirche geschildert. Im Kuppelscheitel schwebt die *Hetoimasia* (= der von Buch und Taube besetzte Thron, der für den Weltenrichter Christus bereitsteht), die Flammenstrahlen auf die Häupter der Apostel, darunter auch der Evangelist Markus, entsendet. Dass dieser in den Kreis der Apostel aufgenommen wird, ist als ikonographische Sonderlösung anzusehen, widerspricht jedenfalls byzantinischer Pfingstbilder-Tradition. Dazu Nieros Kommentar: „Der anonyme venezianische Bilderplaner hat ihn [Markus] in die Szene hineingebracht, auch wieder zum Ruhm Venedigs, der Stadt, die von Gott vorausbestimmt wurde, durch ihren Patron und Gründer den Heiligen Geist zu empfangen an eben jenem Tag, an dem die Kirche geboren wurde, weil Ve-

Abb. 46

Abb. 47, S. 66



47. Hl. Markus, Mosaik, Venedig, San Marco,
Detail aus der Westkuppel



48. Pfingsten und Madonna, Mosaik, Hosios
Lukas, Katholikon, Kuppel

Abb. 48

nedig und Kirche gleichwertig sein sollen.“⁴² Die zwischen den Kuppelfenstern platzierten Figurenpaare verkörpern die sechzehn Völker der Erde, die – dem Bericht der Apostelgeschichte (1,9–11) folgend und der im lateinischen Ritus zelebrierten Pfingstmesse entsprechend – dem Ereignis der Erscheinung des Heiligen Geistes beiwohnten. Das Bildprogramm findet im Kuppelmosaik in Hosios Lukas, einer der monumentalsten, erhalten gebliebenen mittelbyzantinischen Pfingstdarstellungen, seine Vorstufe. Ein Vergleich ermöglicht es, die stilistische Eigenart des in San Marco beschäftigten Mosaizisten darzulegen. Demus zufolge setzt dieser „anstelle der organisch und frei bewegten Apostelreihe [in Hosios Lukas], deren feine Distanzvariationen einen bildhaften Zusammenschluss schaffen, eine erhabene Geometrie hieratischer Gestalten“.⁴³

Dieses Vergleichsergebnis ist nur insofern zu relativieren, als sich in San Marco ein Figurenrhythmus abzeichnet, der darin besteht, dass lediglich die auf den Viertelmarkierungen der Kuppel postierten Evangelisten frontal dargestellt sind, wogegen die paarweise einander zugewandten Apostel den Dialog suchen. Obwohl die zahlreichen Restaurierstellen einen Stilbefund und Datierungsversuch beträchtlich erschweren, ist doch Dorigos Behauptung zu widersprechen, dass mit der Mosaizierung der Himmelfahrts- und Pfingstkuppel gleichzeitig unter dem Dogen Sebastiano Ziani (1172–1178) begonnen worden sei. Schon vorsichtiger verfährt der Autor, wenn er an anderer Stelle für die Entstehung der Pfingstkuppel-Mosaiken einen größeren Zeitrahmen (zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts) für möglich hält. Auch damit ist er immer noch weit entfernt von Demus' Datierungsvorschlag (erste Hälfte des 12. Jahrhunderts), der m. E. ebenso wenig verifizierbar ist.⁴⁴ Eine Entscheidung zu treffen fällt schwer, jedoch ist unbestritten, dass in den beiden Kuppeln zwei grundverschiedene Künstlerateliers tätig waren. Da es sich in der Pfingstkuppel um Sitzfiguren handelt, bietet sich zunächst ein Vergleich mit dem thronenden Christus aus der Himmelfahrtskuppel an. Hier stellt sich heraus, dass die behäbig sitzenden Apostel mit jenen in Hosios Lukas weit mehr verbindet als mit dem elegant thronenden Christus der Himmelfahrt, dessen sanft fließende Faltengebung dem Vorbild des klassisch-konstantinischen Stils folgt. Da ihnen ferner die sphärischen, ebenso ornamental wie körperresistent wirkenden Falteneinschlüsse fehlen, besteht zusätzlicher Anlass, die Pfingstkuppel-Mosaiken in die Zeit vor dem Amtsantritt des Dogen Sebastiano Ziani zu datieren – ob nun laut Demus bis in die erste Hälfte des Jahrhunderts zurückreichend, sei dahingestellt.

Nach allgemeinem Konsens wurde das an der Südwand der Pfingstkuppel situierte Mosaikwerk ‚Christi Gebet in Getsemani‘ in den Jahren von 1214–1220 geschaffen. Dorigo zufolge handelt es sich um das „größte [12 x 4 m] und erhabenste einheitliche Werk der italienischen Malerei zu Beginn des 13. Jahrhunderts“. Sechsmal wird Christus vor einem gebirgigen Grund dargestellt, dreimal kniend im Gebet versunken, dreimal stehend. Damit folgen die Mosaizisten – seit Hahnloser wird zwischen „mindestens drei Meistern“ differenziert⁴⁵ – nahezu wörtlich dem Evangelientext von Matthäus (26,36–46), in dem berichtet wird, Christus habe seine Jünger dreimal dazu aufgefordert, während seines Gebetes zu wachen; jedes Mal vergeblich. Meines Wissens gibt es weder in der byzantinischen noch abendländischen Kunstgeschichte ein Vergleichsbeispiel, das die Ölbergszene so quellengetreu und ausführlich in ihrer narrativen Sequenz wiedergibt wie in San Marco. Nicht zuletzt auf Grund der rhythmischen Qualitäten des venezianischen Bildwerks bzw. des Umstands, dass Christus sechsmal in annähernd gleichen Abständen in Erscheinung tritt, mögen für diese Darstellungsweise auch liturgische Gründe maßgeblich gewesen sein. Konkret nennt hier Niero ein westkirchliches Responsorium des Stundengebets vom Gründonnerstag, in dem sich Jesus litaneiartig an alle elf Apostel wendet.⁴⁶ Rechts außen mahnt Christus den sich ihm im ‚Knielauf‘ nähernden Petrus zur Wachsamkeit. In der Mitte tadelt er den eben vom Schlaf

Abb. 48, S. 49

Abb. 49, S. 68



49. Das Gebet am Ölberg, Mosaik, Venedig, San Marco, Südwand der Westkuppel

erwachten Apostel mit den Worten: „Konntet ihr nicht einmal eine Stunde mit mir wachen? Wacht und betet, damit ihr nicht in Versuchung geratet.“ Nach abermals erfolgtem Gebet tritt Jesus vor seine Jüngerschar und spricht: „Schlaft ihr immer noch und ruht euch aus? Die Stunde ist gekommen; jetzt wird der

Menschensohn den Sündern ausgeliefert.“ Das Ganze erinnert an ein monumentales Friesband, dessen erzählerische Qualität allgemein gerühmt wird. Die herausragende Errungenschaft manifestiert sich in einem dynamischen Kompositionskonzept, das, den Eindruck eines filmischen Ablaufs erweckend, die temporären Erzählschritte eines Bibeltexes in einer adäquaten, so in der byzantinischen Kunst unvorstellbaren Weise verbildlicht, sukzessive Bildzeitlichkeit und ganzheitliche Simultaneität in einem umfassend. Dafür dienen spezifische Ausdrucksqualitäten, die dem Gestaltgesetz der *Stroboskopie* entsprechen. Zur Erläuterung: Stroboskopische Bewegung entsteht zwischen Sehobjekten, die in ihrer Erscheinungs- und Funktionsweise im Gesamtfeld im Wesentlichen gleich sind, die sich aber in irgendeinem Wahrnehmungsmerkmal – z. B. in Ort, Größe, Richtung oder Gestalt – unterscheiden.⁴⁷ Dies wird in der Veränderlichkeit der Gestalt Christi manifest. Christus wird dreimal stehend präsentiert, wobei er seinen rechten Arm (rechts außen) anfangs noch aufwärts richtet, um ihn dann sukzessiv sinken zu lassen. Besonders gut nachvollziehbar ist der stroboskopische Prozess in der dreimaligen Darstellung des knienden Christus, dessen Oberkörper (wieder rechts beginnend) zunächst vertikal ausgerichtet ist, ehe er sich in zwei Bewegungsphasen, den Neigungswinkel verstärkend, dem felsigen Boden nähert. Auch die drei bepflanzten Felskegel werden in das dynamische Konzept einbezogen. Mit ihren nach links kippenden Gipfeln prä-ludieren sie Christi kniende Haltung, zudem verstärken sie den von rechts nach links zielenden Bewegungsfluss.

Demus hat sich große Mühe gemacht, im Anschluss an Hahnloser die jeweilige Handschrift von drei Meistern auszudifferenzieren, wobei die geradezu mikroskopische Anwendung der Morelli-Methode reichlich angestrengt wirkt. Den Hauptanlass dafür gibt ein Brief vom 23. Januar 1218, in dem Papst Honorius III. den Dogen Pietro Ziani ersucht, ihm – zwecks Ausschmückung der Paulusbasilika in Rom – Mosaik-Fachleute zur Verfügung zu stellen. Vermutlich musste daraufhin der erste Meister der Ölbergsszene seine Tätigkeit unterbrechen, um dem päpstlichen Ruf nach Rom zu folgen.⁴⁸ Den beiden anderen in Venedig verbliebenen Meistern stellte sich dann die Aufgabe, die begonnenen Arbeiten am Riesenmosaik fortzuführen bzw. fertigzustellen. Meines Erachtens ist es sinnvoller, anstatt von Meistern von Werkstattmitgliedern zu sprechen, die mit der Realisierung des vom Hauptmeister vorgesehenen Kompositionskonzepts betraut waren. Daran ändert auch die in Haltung und Gewandstil unterschiedliche Darstellungsweise von Christus und den Aposteln wenig. Die mit expressiven Gewandfalten versehenen Apostel in dynamischen Haltungen und Christus in hieratischer Attitüde und spätkomnenisch gefalteter Kleidung wiederzugeben, mag darauf beruhen, dass sich der Konzeptverfasser (= *imaginaris*) in zwei unterschiedlichen, dem Rang der Dargestellten angemessenen Würdeformen ausgedrückt hat, was freilich nicht ausschließt, dass die Werkstattfolge in Einzelheiten vom Entwurf des Hauptmeisters abgewichen ist.

Demus zufolge wurden die schlafenden Apostel – ausgenommen jene, die direkt zu Füßen Christi situiert sind (Petrus, Johannes und Jakobus) – vom „un-



50. Das Gebet am Ölberg. Mosaik, Monreale, Dom, rechter Querhausarm

mittelbaren Arbeitsgenossen“ des ersten Meisters geschaffen. Abgesehen von der m. E. nur schwer nachvollziehbaren Händescheidung ist es korrekt, bezüglich des Faltenstils der Jünger einige Analogien zum Mosaik-Zyklus des Passionsbogens zu sehen; man beachte nur die rotierenden Falteneinschlüsse an Jakobus und den ersten beiden Petrus-Darstellungen. Die schlafenden Jünger sind in vielfältigen Positionen wiedergegeben und sind, angesichts zahlloser Interferenzen, eng ineinander verzahnt, ja beinahe schon in ein unentwirrbares Figurenknäuel verstrickt. Trotzdem ergibt die Apostelgruppe eine kompositionelle Ganzheit, die sich durch ein hohes, sonst nirgends in den Mosaiken von San Marco anzutreffendes Maß an Dynamik und Räumlichkeit auszeichnet.

Auch im Dom von Monreale (im rechten Querhausarm) existiert eine Mosaikdarstellung von ‚Christi Gebet im Garten Getsemani‘. Die Parallelen zur Bildversion in San Marco sind bestechend, wiewohl sich der sizilische Mosaizist auf die Wiedergabe der letzten Phase des Geschehens – dem linken Drittel des venezianischen Mosaiks entsprechend – beschränkt hat. In beiden Fällen sind die Apostel in einen Halbkreisbogen eingeschlossen, wobei sich in Monreale die Kontinuität des ineinanderfließenden Lineaments von Körperkonturen und Faltenzügen noch merklicher als in Venedig Ausdruck verschafft. Da sich weder in der sonstigen Mosaikkunst noch in der Buch- und Freskomalerei eine für beide Orte verbindliche Vorlage finden lässt, stellt sich die Frage, ob nun Venedig Monreale beeinflusst hat oder der Bildideentransfer in umgekehrter Richtung erfolgt ist. Dazu gibt es drei Theorien: Während Kitzinger Monreale den Vorrang einräumt, plädiert Salvini für Venedig als Ideenlieferant. Einen Kompromissvorschlag unterbreiten Bettini und Bottari, denen zufolge die Mosaiken von Monreale von Byzantinern begonnen und von Venezianern zu Ende geführt worden sein. Zur Lösung des Problems kann m. E. nur die Beantwortung der Datierungsfrage einen Beitrag leisten. Im Gegensatz zu Kitzinger, Rice u. a., die die Arbeiten am gesamten Mosaikenensemble von Monreale um 1190 als abgeschlossen betrachten, gelangt Salvini zu differenzierteren Datierungsvorschlägen, indem er etwa die Realisierung der Querhausmosaiken – darunter auch die Ölbergsszene – ganz an den Beginn des 13. Jahrhunderts datiert. Selbst dieser späte Entstehungszeitraum berechtigt immer noch zur Annahme, dass Monreales Ölbergfassung vor jener in San Marco (1214–1220) konzipiert wurde, demnach die Anregung dazu von Sizilien ihren Ausgang genommen hat.⁴⁹ In der Tat markiert, so Demus, ‚Christi Gebet im Garten Getsemani‘ – vor allem die Gruppe der schlafenden Jünger – den Ausgangspunkt einer neuen Phase in der stilistischen Entwicklung der Mosaiken von San Marco. Ob hier laut Demus der sog. „dritte Meister“ am Werk war und diesem das Attribut „ganz Venezianer“ zusteht, wäre kritisch zu prüfen, zumal es sich bei der Apostelgruppe um eine Kompositions-idee handelt, deren Ursprung vermutlich in Monreale zu lokalisieren ist.

Während die Mosaikzyklen im Inneren von San Marco eine wenig zusammenhängende Addition verschiedener Ateliers und Stile zeigen, zeichnet sich die im westlichen und nördlichen Narthex von etwa 1215 bis etwa 1280 ent-

standene Mosaikenfolge durch einen kontinuierlichen Entwicklungsprozess aus. Der neutestamentarischen Ikonographie im Inneren der Basilika antworten im Narthex, der nach dem vierten Kreuzzug errichtet wurde und ein architektonisch kompliziertes System von Lünetten, Tonnengewölben und sechs Kuppeln umfasst, Themen aus dem Alten Testament, die vorwiegend Moses' *Buch Genesis* entnommen sind; die Illustrationen in der sechsten Kuppel fußen auf dessen *Buch Exodus*. Entsprechend den biblischen Lesungen vom Sonntag Septuagesima bis zum vierten Fastensonntag beginnt der Zyklus mit der Erschaffung der Welt – dem Sechstagerwerk und einer detaillierten Schilderung des Schicksals von Adam und Eva –, setzt sich fort mit den Geschichten von Kain und Abel und Noah, vom Turmbau zu Babel, von Abraham, Isaak, Jakob und Josef und schließt mit Moses und dem Auszug aus Ägypten. Tikkanen ist die Entdeckung zu verdanken, dass der das erste Buch Moses' illustrierende Zyklus engste Zusammenhänge mit den Miniaturen der *Cotton Genesis* (= *Cottonbibel*, 5./6. Jahrhundert, London, British Museum) aufweist. Da der Kodex erst im 16. Jahrhundert von Philippi nach London kam, dürfte den venezianischen Mosaizisten laut Demus eher eine alte und sehr genaue Kopie der *Cottonbibel* zur Verfügung gestanden haben; vermutlich stammt diese aus dem Beutegut des vierten Kreuzzugs.⁵⁰ Der Bereich zwischen der ersten und vierten Kuppel wurde in einem Zug, von ca. 1215 bis ca. 1240 mosaiziert, dann kam es zu einer etwa zwanzigjährigen Pause, ehe die Arbeiten in der vierten und fünften Kuppel (= 2. und 3. Josefskuppel) in den sechziger Jahren und jene in der sechsten (= Moseskuppel) im siebenten Jahrzehnt fortgeführt wurden. Im Übrigen zeigen die, wie schon erwähnt, auf Moses' *Buch Exodus* basierenden Illustrationen an der Moseskuppel eine von den übrigen Kuppeln deutlich abweichende Stilauffassung, die, so Weitzmann, vermutlich auf Anregungen eines in den sechziger bis siebziger Jahren produzierten protopaläologischen Kodex basiert.⁵¹

Im Folgenden sei versucht, die im fortwährenden Wandel begriffenen Erzählstrukturen, Kompositionsweisen und Stilphänomene des langen, innerhalb etwa eines halben Jahrhunderts entstandenen Bilderzyklus zu erläutern. Die erste Kuppel (= Genesiskuppel) ist durch drei konzentrische Bildstreifen gegliedert, die in zahlreiche Kompartimente unterteilt sind. Bis ins letzte Detail dem Bibeltext folgend, zeigt sie die Erschaffung der Welt und des Paradieses sowie den Sündenfall. Im Zentrum stehen die ersten drei Schöpfungstage, als Gott das Licht schuf, Tag und Nacht trennte, das „Wasser vom Wasser“ schied und das Land aus dem Meer hob. Weiß gekleidete Engel, die in ihrer zunehmenden Zahl den jeweiligen Schöpfungstag symbolisieren, begleiten die Szenen, wobei Christus, am Kreuznimbus erkennbar, Gottvaters Stelle einnimmt. Gnostischer Anschauung zufolge sei dieser an der Welterschaffung gehindert gewesen, da er sich als ganz reiner Geist im Kontext mit der Materie verunreinigt hätte, worauf Jesus von ihm den Schöpfungsauftrag erhielt.⁵² Im mittleren Ring schließt sich das Sechstagerwerk: von der Schöpfung des bestirnten Himmelsgewölbes über die Erschaffung der Tiere, Vögel und Landtiere bis zur Formung des Menschen „aus Erde vom Ackerboden“ und dessen Beseelung – Letztere im

Abb. 51, S. 72

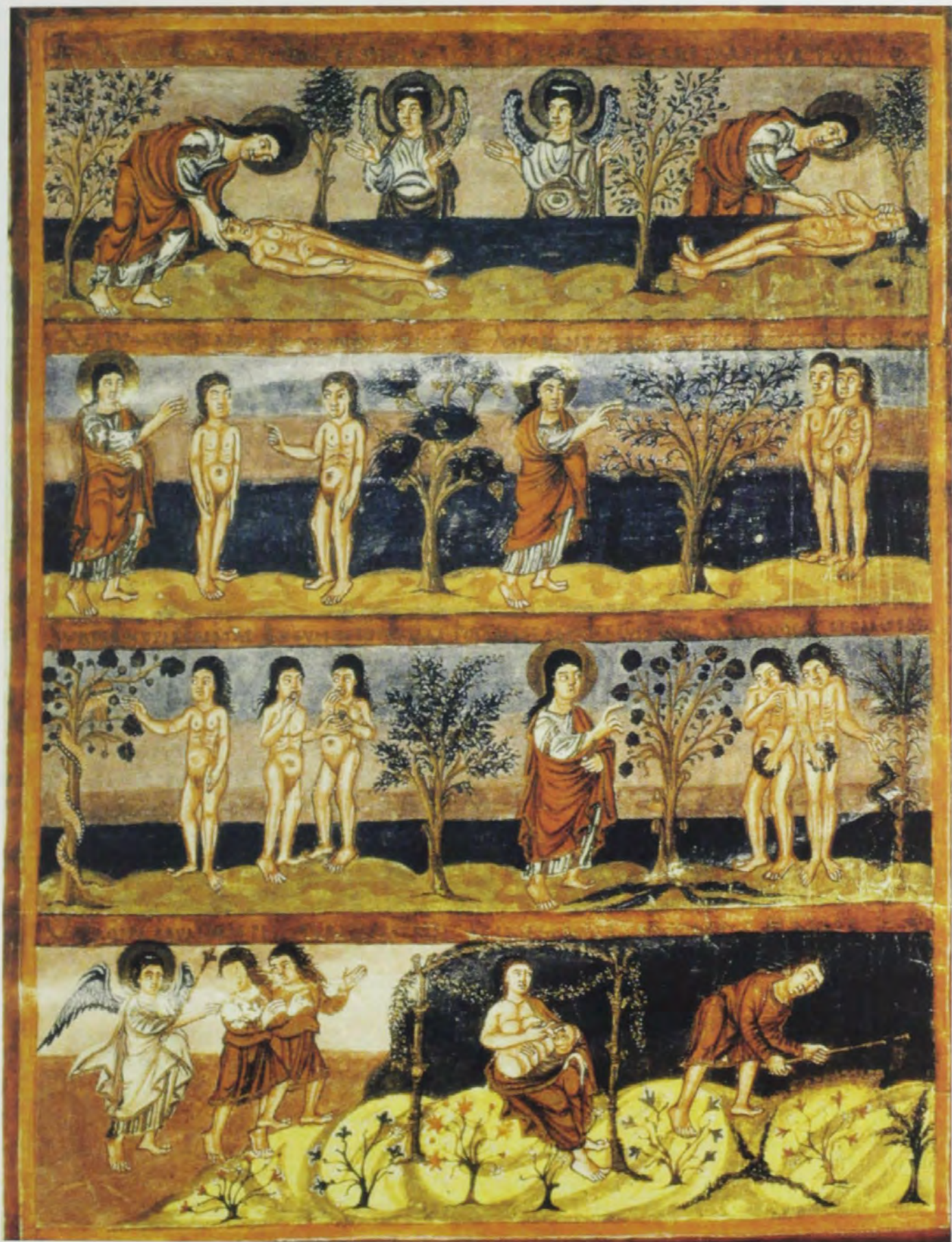


51. Die Schöpfung, Mosaik, Venedig, San Marco, Westatrium, Genesiskuppel

Rechte Seite:

52. Szenen aus der Genesis, Moutier-Grandval-Bibel (Tours), London, British Museum

wörtlichen Nachvollzug des Textes: „[...] und blies in seine Nase den Lebensatem.“ Der äußere, in elf Kompartimente unterteilte Bilderkreis ist ganz dem Sündenfall gewidmet. Die Erzählung beginnt mit der Erschaffung Adams und Evas und setzt sich fort mit der Verführung, von den Früchten des Baums der Erkenntnis zu essen. Und textkonform geht es weiter: „Da gingen beiden die Augen auf, und sie erkannten, dass sie nackt waren. Sie hefteten Feigenblätter zusammen und machten sich einen Schurz.“⁵³ Es folgen die Entdeckung durch Gottvater/Christus und die Anlegung der Kleider. Den Abschluss bilden die Ausweisung aus dem Paradies und der Arbeitsauftrag. Die Szenen, die sich fast alle auf dem Hintergrund einer grünen Baum- und Strauchvegetation abspielen, sind, trotz weißer Strichzäsuren, kaleidoskopartig miteinander verbunden und keineswegs, wie Demus behauptet, als streng getrennte Bildeinheiten aufzufassen. Nicht zuletzt der szenenübergreifende Grüngürtel verstärkt die





53. Noah nimmt die Tiere an Bord, Mosaik, Venedig, San Marco, Westatrium, nördliche Wölbung der Genesiskuppel

Abb. 52, S. 73

Kontinuität der Handlung, die schon fast an einen filmischen Ablauf erinnert. Obwohl die *Cottonbibel* in ihrer Funktion als Bildvorlage unbestritten ist, lohnt es sich doch, auch einen Blick auf die Moutier-Grandval-Bibel (Tours, 834-843; London, British Museum) zu werfen. Ebenso eindringlich wie im Narthex von San Marco wird hier die Geschichte des Stammelternpaares geschildert, und zwar in vier streifenförmig übereinandergereihten Zeilen. Da die karolingische Miniatur laut Beckwith ein spätantikes Muster zur Vorlage hatte, ist nicht auszuschließen, dass auch von diesem, wie im Fall der *Cottonbibel*, Kopien in Byzanz zirkuliert sind; vielleicht befand sich eine davon im Beutegepäck der nach Venedig heimkehrenden Kreuzfahrer.⁵⁴ Demus zufolge haben die Mosaizisten – und nicht nur jene der Genesiskuppel – „hellenistische Vorbilder direkt in die Formensprache des 13. Jahrhunderts übersetzt“.⁵⁵ Für diesen Transformationsprozess, der sich in der Wahl eines plumpen Figurentypus sowie gedrungener Körperproportionen und -haltungen äußert, standen ihnen durchaus auch eigene Traditionsquellen zur Verfügung, wie etwa die in der Poebene situierte romanische Reliefplastik des 12. Jahrhunderts. Ein beredtes Beispiel dafür bieten die an der Westfassade des Doms von Modena angebrachten und vom Meister Wiligelmus geschaffenen Reliefplatten (Anfang des 12. Jahrhunderts) mit Szenen aus der Genesis.

Nördlich der Genesiskuppel befinden sich die beiden zwischen dem äußeren und inneren Hauptportal vermittelnden Tonnenbögen. Am Südbogen wird die Geschichte von ‚Noah und die Sintflut‘ in einer Sequenz von zehn Mosaikfeldern inszeniert, beginnend mit dem Bau der Arche, einem genau re-



54. Die Sintflut, das Verlassen der Arche und das Dankopfer, Mosaik, Venedig, San Marco, nördliche Wölbung der Genesiskuppel

cherchierten Arbeitsbild, das die Zimmerleute bei der Zubereitung von Brettern zeigt. Offensichtlich hat der Mosaizist, den Demus mit dem dritten Meister des Ölbergbildes zu identifizieren sucht, hier zum Teil Anregungen von Monreale verarbeitet. Dies betrifft vor allem den Arbeitsvorgang des Zersägens von Brettern, eine Szene, die sich in deutlicher Analogie auch an der rechten Hauptschiffswand des Doms von Monreale (laut Salvini in die zwanziger Jahre des 13. Jahrhunderts zu datieren) findet. Es folgt die Verladung der Menschen und Tiere in die Arche, wobei die Tierdarstellungen einen erstaunlichen Grad von Realismus aufweisen. Die Berücksichtigung des Umstands, dass Noah nach der Sintflut dem Löwen als erstem Tier beim Verlassen der Arche behilflich gewesen ist, kann als ikonographische Sonderlösung bezeichnet werden. Als Attribut des Evangelisten Markus springt der Löwe in mächtigem Satz aus der Arche, als wollte er – in Alusion auf die Republik Venedig – die neu errungene Erde in Besitz nehmen. Eine ähnliche Bedeutung hat der Löwe in der Einschiffungsszene, wo Noah ihn – gemeinsam mit Pfau und Adler – gegenüber den anderen Tieren vorrangig behandelt. Pfau, Adler und Löwe sind die Sinnbilder bzw. Wappentiere der drei großen Reiche der Weltgeschichte, des persischen, byzantinischen und jüdischen mit Jerusalem als Hauptstadt, womit die Republik symbolisch ihren Willen bekundet, das Erbe dieser Weltzentren anzutreten.⁵⁶

Im östlichen Teil des Nordbogens setzt sich der Noah-Zyklus mit der ‚Trunkenheit Noahs‘ fort, während im westlichen der ‚Turmbau zu Babel‘ in zwei Szenen dargestellt wird. In der ersten findet die Errichtung des Bauwerks statt, wiederum ein Arbeitsbild, das alle wichtigen Produktionsschritte des Mau-

Abb. 53, S. 74

Abb. 54

Abb. 55, S. 76



55. Der Turmbau zu Babel, Mosaik, Venedig, San Marco, Westatrium, Gewölbe nördlich des Hauptportals



56. Der Turmbau zu Babel, Mosaik, Monreale, Dom, rechte Hauptschiffwand

Abb. 57, S. 77

erhandwerks mit großer Liebe zum Detail schildert – von der Vermischung von Kalk und Sand, der Bereitstellung der Ziegel, dem Transport derselben bis zum Gerüstbau. Da stört es wenig, wenn der Mosaizist einige Bauleute, um sie möglichst von Überschneidungen freizuhalten, im Schwebезustand zeigt. Wie schon beim Bau der Arche gibt es auch hier erhebliche Parallelen mit der gleichnamigen Szene an der rechten Hauptschiffwand des Doms von Monreale. In der zweiten Szene schwebt Christus – wiederum wie in der Genesiskuppel, der frühchristlichen Ikonographie folgend, bartlos dargestellt –, flankiert von Engeln, denen er befiehlt, die Bauleute in vier Gruppen aufzuspalten, um für entsprechende Sprachenverwirrung zu sorgen.

In der zweiten Kuppel (= Abrahamskuppel) wird die Geschichte Abrahams erzählt; eine weiße Strichzäsur markiert Anfang und Ende des Bilderbogens, den eine konzentrische, dreizeilige Bibeltext-Zusammenfassung kommentiert. Zu Beginn wird ‚Abrahams Berufung und Wanderung nach Kanaan‘ geschildert, viel Platz einnehmend und etwa einem Sechstel des Kuppelumfangs entsprechend. Es folgen Szenen, wie die Befreiung Lots, Abraham und Melchisedek, Abraham und der König von Sodom sowie die breiter angelegte Hagar-und-Ismael-Geschichte. Letztere wird durch geöffnete Pforten und Säulenstellungen besonders akzentuiert, Motive, die allerdings den kontinuierlichen Erzählfluss im



Sinne selbstständig werdender Bildkompartimente bremst. Davon abgesehen ist innerhalb von mehr als einer Kuppelhälfte, einem fortlaufenden Figurenfries vergleichbar, ein nahtloser Übergang zwischen den Szenen zu beobachten. Die Figurenfüllung ist auf einen relativ schmalen Ring am Kuppelrand beschränkt und überlässt so dem Goldgrund des Himmelgewölbes die Vorherrschaft. Demus hat diesen Sachverhalt ebenso anschaulich wie metaphorisch beschrieben: „Die Kuppel wird die Hauptsache; die Figuren sind gewissermaßen der zusammengesickerte Bodensatz des goldenen Gefäßes.“⁵⁷ Aus der Fülle besprechenswerter Szenen sei jene der ‚Reise Abrahams nach Kanaan‘ herausgegriffen, zumal sich hier das Kompositionstalent des Künstlers am überzeugendsten zu entfalten vermochte. Besonders geglückt ist die Erschließung der dritten Dimension, die sich zum einen in der raumlogischen Größendifferenz der Pferde, zum anderen in der vier- bis fünffachen Raumschichtung der Personen äußert. Mit dem routiniert eingesetzten Gestaltungsmittel der Figurenüberschneidung gelingt ein raumgreifendes Hintereinander, ungewöhnlich für die Bildkunst des 13. Jahr-

57 Abrahamskuppel, Mosaik, Venedig, San Marco, Westatum, 2. Kuppel

Abb. 58, S. 78



58. Reise Abrahams nach Kanaan, Mosaik, Venedig, San Marco, Westatrium, Detail aus der 2. Kuppel

hunderts, der bezüglich der Darstellung größerer Gestaltenensembles nur selten mehr als eine flächenprojektive Kompositionsweise gelang, sich oft genug damit begnügend, die Figuren übereinanderzustaffeln. Für eine erhebliche Verstärkung des Bewegungsflusses sorgt die im Vordergrund positionierte, erstaunlich ‚modern‘ anmutende Gestalt, die, kräftig voranschreitend und zugleich zurückblickend, den bildzeitlichen Bogen zwischen dem *Nicht-mehr* und *Noch-nicht* spannt, *memoria* und *expectatio* gleichermaßen symbolisierend.

Abb. 59, S. 79

In der dritten Kuppel (= erste Josefskuppel) beginnt die Erzählung mit dem Traum Josefs. Daraufhin unterrichtet Josef seine Brüder und Jakob von seinem Traum. In der Folge wird Josef in den Brunnen geworfen, ein Ereignis, das seine Brüder mit einem Festmahl gebührend feiern. Daran schließt die Errettung Josefs aus dem Brunnen, worauf dieser an midianitische Händler verkauft wird, die ihn nach Ägypten bringen. Am Ende des Zyklus steht die Klage Jakobs über den vermeintlichen Tod seines Sohnes. Der kleine Figurenmaßstab der Abrahamskuppel wird beibehalten, und auch hinsichtlich Figuren- und Gewandstil gibt es keine nennenswerten Differenzen. Unterschiedlich jedoch ist die im Kontinuum reduzierte Erzählstruktur. Im Gegensatz zur Abrahamskuppel, wo vor allem in der ersten Hälfte des Szenenrings ein ununterbrochener Erzählfluss vorherrscht, sind die Szenen der ersten Josefskuppel in regelmäßigen Abständen voneinander geschieden. Die Gestalten sind überwiegend frontal, vereinzelt oder blockhaft in Gruppen wiedergegeben, wobei sich auch die Qualitätsfrage aufdrängt. In der Tat ist der kompositionell ausgereiften und ebenso dynamischen wie raumstrukturellen ‚Reise Abrahams nach Kanaan‘ in der Josefskuppel nichts annähernd Vergleichbares gegenüberzustellen. Mit ihr bricht um 1240 die erste Phase der Vorhallenmosaizierung ab, und erst nach einer Pause von etwa zwei Jahrzehnten werden die Arbeiten an der vierten Kuppel (= zweite Josefskuppel) wieder aufgenommen.



Im nördlichen Narthex findet die Josefsgeschichte in zwei in den sechziger Jahren mosaizierten Kuppeln ihre Fortsetzung. In der vierten Kuppel (= zweite Josefskuppel) dominiert die Geschichte von Josef und Potiphar, beginnend mit dem Verkauf Josefs an Potiphar. Es folgen die Verführung, Verleumdung und Verhaftung Josefs. Dann treten der Kellermeister und Bäcker des Pharaos auf den Plan. Dieser lässt sie in den Kerker werfen, wo ihnen Traumgesichter erscheinen. Der Bilderbogen endet mit jener Szene, in der Josef die Träume der Eingekerkerten deutet. Im Vergleich zur Abrahams- und ersten Josefskuppel hat der Figurenmaßstab beträchtlich zugenommen. Entsprechend vermindert ist die Dominanz des Goldgrundes, zumal die Nachbildung eines romanischen Radfensters am Kuppelscheitel ungleich mehr Platz beansprucht als jene zart ornamentierten Rundscheiben, die den Zenit der beiden Vorgängerkuppeln zieren. Ebenso neu sind die hochmittelalterlichen, von der *Cottonbibel*-Vorlage abweichenden Architekturversatzstücke, die zwar den Bildablauf akzentuierend rhythmisieren, zugleich aber den kontinuierlichen Erzählfluss der Szenensequenz

59. *Jugendgeschichte Josefs*, Mosaik, Venedig, San Marco, Westatrium, 3. Kuppel

Abb. 60, S. 80



60. Josef in Ägypten, Mosaik, Venedig, San Marco, Nordatrium, 4. Kuppel



61. Bäcker und Kellermeister auf Befehl des Pharaos abgeführt, Mosaik, Venedig, San Marco, Nordatrium, Detail aus der 4. Kuppel

deutlich hemmen. Jede einzelne Szene ist von der benachbarten separiert und verfügt über ihr jeweils eigenes Strukturkonzept. Die Figuren sind nicht nur größer, sondern auch plastischer, schwerer und raumgreifender geworden; zudem macht sich ein vielfältiger eingesetztes und zwischen Licht- und Schattenstellen unterscheidendes Kolorit bemerkbar. Ein signifikantes Beispiel dafür bietet jene Szene, in der der Pharaos unter einem baulich reichhaltig ausgestatteten Thronbaldachin den Befehl erteilt, Kellermeister und Bäcker abzuführen.

In der fünften Kuppel (= dritte Josefskuppel) wird die Josefs-geschichte zu Ende erzählt, wobei – nach der Kornsammlung – Josefs Begegnung mit seinen Brüdern in mehreren Szenen besondere Aufmerksamkeit gezollt wird. In den Gestaltungsprinzipien hat sich gegenüber der zweiten Josefskuppel nichts Wesentliches verändert. Es bleibt bei der kuppelbeherrschenden Größenordnung der Szenerie, und auch die Architektur-motive erfüllen wie zuvor ihre rhythmisierende und bildparzellierende Funktion, wiewohl, dem ägyptischen Thema angemessen, mit der Hinzunahme von alles überragenden Pyramiden zusätzliche Akzente gesetzt werden. An die Stelle des spätromanischen Radfensters tritt im Kuppelscheitel ein riesiges Medaillon, dessen rosettenhafte, feinlinige



Ornamentfüllung an Islamisches erinnert, womit vermutlich auf die aktuellen Handelsbeziehungen Venedigs mit Ägypten angespielt wird. Davon abgesehen, dass die *Cottonbibel* – Gestik und Stellungen der Figuren betreffend – auch hier noch verbindlich bleibt, muss doch mit zusätzlichen Einflüssen gerechnet werden. Wie Tikkanen nachgewiesen hat, haben sich die mit den Josefsgeschichten beschäftigten Mosaizisten auch von den Miniaturen der so genannten Bibel von Gerona, eines byzantinischen Textes aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, inspirieren lassen. Dass die Geschichte Josefs eine zentrale Stellung unter den Narthex-Mosaiken einnimmt, bedarf einer zusätzlichen Erklärung. Dazu Nieros interessante These: „Die Josefsgeschichten werden ausführlicher erzählt als die anderen, sei es deshalb, weil der Leib des hl. Markus [...] aus Ägypten nach Venedig kam (so Demus), weswegen Ägypten mit der Republik gedanklich verwandt ist, oder sei es, weil Venedig, wie Josef die Schätze Ägyptens, die Kulturschätze von Byzanz, die *sacrae exuriae* (heilige Beute) in der Phase des lateinischen Ostreiches gerettet hat, sowohl nach dem vierten Kreuzzug (1204) als auch nachdem es die Herrschaft über die Stadt am Bosphorus (1261), nicht aber den Handel mit ihr aufgegeben hatte. Wie Josef hat Venedig

62 Josef als Statthalter, Mosaik, Venedig, San Marco, Nordatrium, 5. Kuppel



63. Leben Moses', Mosaik, Venedig, San Marco, Nordatrium, 6. Kuppel

das wertvolle Gut in seine heiligen Kornspeicher, das heißt in die Schatzkammer des Markusdoms, eingebracht."⁵⁸ Sollte Letzteres zutreffen, so waren die venezianischen Konzeptverfasser der Josef-Mosaiken schon ein halbes Jahrhundert nach dem vierten Kreuzzug bestrebt, die Eroberung Konstantinopels oder, korrekter, dessen ebenso unermessliche wie schändliche Ausplünderung zum Mythos zu erheben. Jedenfalls muss es schon manchen Zeitgenossen, zumindest den außervenezianischen, als erstaunliche Vermessenheit erschienen sein, den größten Kunstraub aller Zeiten künstlerisch-ikonologisch mit dem von Josef im Laufe von sieben Jahren aufgehäuften Kornschatz zu verknüpfen.

Abb. 63

In den Mosaiken der sechsten und letzten Kuppel (= Moseskuppel) im Nordnarthex, die Demus mit 1275 bis spätestens 1285 datiert, setzt eine völlig neue Entwicklungsphase ein, die auf frühpaläologische Bildquellen rekurriert. Während Demus auf „sehr enge Parallelen“ zu Miniaturen aus dem Vatopedi-

Octateuch aufmerksam macht, vermag Jacoff nachzuweisen, dass ungefähr die Hälfte der Kuppelszenen durch Miniaturen aus der Gerona-Bibel inspiriert ist.³⁹ Mit der Einbeziehung von Felslandschaftsmotiven eröffnen sich auch neue Kompositionsmöglichkeiten, ferner weitet sich die Reliefebene durch zahlreiche Überschneidungen der Landschaftsgründe. Im Unterschied zu den weißen Strichsäuren in den früheren Kuppeln markiert eine bis zum Boden reichende Felsspalte Anfang und Ende des Moses-Zyklus. Den Auftakt bildet Moses' Aussetzung in einer Kasette, nach deren Entdeckung der kleine Moses der Obhut der Tochter des Pharaos anvertraut und diesem vorgeführt wird. Die Szenenfolge wird von einer dynamisch geneigten Felsnase und einem den Pharaonenpalast symbolisierenden Architekturprospekt akzentuiert und zusammengefasst. Dach und Giebel des Palastes reichen so weit empor, dass sie mit der kuppelkrönenden Rosette, deren islamische Herkunft unverkennbar ist, beinahe in Berührung kommen. Der Palast markiert den kompositionellen Höhepunkt des gesamten Kuppelrings. Er vermittelt zwischen ansteigenden und abfallenden Bereichen und Kräften, woraus ein annähernd dreieckiges, mehr als einem Viertel des Kuppelumfangs entsprechendes Kompositionsgefüge resultiert. Dieses durch rhythmische Hebungen und Senkungen konstituierte Gestaltungsprinzip bleibt auch für alle folgenden Szenen bestimmend. Von dieser wellenförmigen Dynamik ist in der dritten Josefskuppel, deren Szenen vergleichsweise additiv gereiht sind und (mit Ausnahme der Pyramiden) nur geringe Höhendifferenzen erkennen lassen, noch nichts zu bemerken. Rechts vom Palast erstreckt sich eine mit Zinnen versehene Mauer, die diesen mit einem Felskegel verbindet, und erst an dieser Stelle findet die weit ausholende Komposition ihren Abschluss. Davor erschlägt Moses jenen Ägypter, der zuvor einen alten Hebräer attackiert hatte. Daran schließen Episoden aus ‚Moses in Midian‘ (Exodus, 2,15–22), beginnend mit Moses, der sich nach seiner Flucht vor dem Pharaos am Brunnen ausruht. Da erscheinen die Töchter Jethros am Brunnen, um ihre Schafe und Ziegen zu tränken. Hirten, die sie vom Brunnen verdrängen wollen, werden von Moses zurückgewiesen. Am Ende der Szenenfolge wird Moses von Jethro, dem Priester von Midian, vor tempelähnlicher Architekturkulisse empfangen. Die neuerlich von Felsmotiven skandierete Komposition hebt am niedrig gelegenen Brunnen an, gewinnt dann zusehends an Höhe und gipfelt schließlich in den Giebeln von Jethros Behausung und Tempel. Eine bis zum Boden herabreichende und den Goldgrund freigebende Nahtstelle bereitet der Komposition ein abruptes Ende, ehe gleichsam im neuen Anlauf die Episode ‚Moses vor dem brennenden Dornbusch‘ in Szene geht. Steil ansteigende und mehrfach interferierende Kurvenzüge verleihen dem Hügel, auf dessen Gipfel der Dornbusch postiert ist, ein unvergleichlich dynamisches Gepräge. Damit eröffnen sich neue Kompositionsideen, allerdings nicht nachhaltig genug, um in den anschließenden Entwicklungsphasen der venezianischen Kunst eine entsprechende Nachfolgewirkung zu zeitigen. Was man in der Moseskuppel verspricht, wird nicht in Venedig, sondern im fernen Byzanz, in den 1315–20 entstandenen Mosaiken der Chora-Kirche (Kariye Camii) eingelöst. – Generell



64. Moses' Auffindung und Aufnahme durch die Tochter des Pharaos, Mosaik, Venedig, San Marco, Nordatrium, Detail aus der 6. Kuppel



65. Beisetzung der Markusreliquien, Mosaik, Venedig, San Marco, Halbkuppel über dem Nordportal (Pta. S. Alipio) der Westfassade

lässt sich feststellen, dass der Narthex von San Marco den umfangreichsten Bilderzyklus des 13. Jahrhunderts vor der Zeit Giotto's birgt.

Von der ursprünglichen Mosaikausstattung der Westfassade von San Marco ist lediglich das Mosaik mit der ‚Überführung (= *translatio*) der Gebeine des hl. Markus‘ (Ende der sechziger Jahre des 13. Jahrhunderts) erhalten geblieben; es befindet sich in der Halbkuppel über dem Nordportal, der Porta S. Alipio. Das Mosaik hat großen dokumentarischen Wert, da es den Zustand der Fassade vor den gotischen Ergänzungen des 14. Jahrhunderts zeigt. Auch die aus der Kreuzzugsbeute stammenden Bronzeperde fehlen nicht, sie wurden unter dem Dogen Pietro Ziani (1205–1229) über dem Hauptportal aufgestellt. Bischof Ursus von Olivolo (jener an der Peripherie von Venedig befindlichen Insel, auf der sich der Dom S. Pietro di Castello erhebt) und sein geistlicher Assistent tragen, vor dem Hauptportal angelangt, den offenen Sarg mit den Reliquien des Evangelisten. Im Widerspruch zu den historischen Gegebenheiten der *translatio* (828/29) wurden die Personen ins Zeitgenössische übertragen. So tritt laut Demus der Doge Lorenzo Tiepolo (1268–1275) rechts in Erscheinung, umgeben von seinem die Seitenportale durchschreitenden Hofstaat.⁶⁰ An der rechten Fassadengrenze haben in zeitlicher Rückblende Rusticus und Tribunus Aufstellung genommen, jene venezianischen Kaufleute, die den Reliquienraub organisiert hatten. Links vom Hauptportal steht die Dogressa, Marchesina de Brienne, an der Spitze der prozessionsartig in Gruppen gegliederten Personenschar. Von Demus' Datierungsvorschlag ausgehend ist zu folgern, dass das Mosaik der Porta S. Alipio zu einem Zeitpunkt geschaffen wurde, als die Arbeiten am Mosaikzyklus der dritten Josefskuppel noch im Gang waren. Ein Vergleich macht evident, dass hier zwei stilistisch sehr unterschiedlich orientierte Künstlerateliers am Werk waren. Im Gegensatz zur dritten Josefskuppel sind die Figuren additiv angeordnet und in ihren Haltungen extrem versteift – fast fühlt man sich an Gewändestatuen von Kirchenportalen erinnert. Mitunter aber, so vor allem in der Frauengruppe links außen, macht sich ein Gewandfaltenstil

Abb. 65

DIE MOSAIKEN VON SAN MARCO



65a+b Auffindung der Markusreliquien, Mosaik, Venedig, San Marco, Westwand des südlichen Transepts

bemerkbar, der bereits westlich/gotische Einflüsse verrät. Hinzu kommt ein Koloritreichtum, der sich gegenüber jenem in der Josefskuppel durch ein deutlich erhöhtes Maß an Sättigung und Tonvariabilität auszeichnet – ohne Zweifel ein über Byzantinisches hinausreichender, genuin venezianischer Beitrag.

Vermittelt die *translatio* eine Vorstellung von der Westfassade der Markuskirche, wird der Betrachter in der *apparitio* (= die Auffindung der Reliquien des Evangelisten von 1094), die sich an der Westwand des südlichen Querhauses befindet, in das Innere der Basilika geführt. Gemäß der Halbierung des lang gestreckten Bildfeldes wird das Kircheninnere mit seinen Säulen, Emporen und fünf Kuppeln gleich zweimal dargestellt. Der Umstand, dass die Ansichten in der Kuppelregion nicht unerheblich voneinander abweichen, lässt auf einen Versuch schließen, die Anlage sowohl im Längs- als auch im Querschnitt zu präsentieren. Die figurale Szenerie ist ebenfalls zweigeteilt. Links feiert der Bischof von Venedig (es könnte auch der Patriarch von Grado sein) das Messopfer, Gott um Beistand bittend, die verschollenen Reliquien des Evangelisten zu entdecken. Hinter dem Zelebranten verneigt sich der Doge mit seinen sechs Consiglieri. Laut Demus handelt es sich um Raniero Zeno (1253–1268), womit der Autor bereits einen ersten Hinweis auf die Datierungsfrage gibt und einen Entstehungszeitraum vor der Jahrhundertmitte ausschließt. Es folgen weitere Argumente, die zu einer noch präziseren Datierungsthese führen. In der rechten Bildhälfte, die sich bezüglich Figurenstil deutlich von der linken unterscheidet, somit von einem zweiten Meister stammt, wird die Auffindung der Reliquien inszeniert. Rechts außen öffnet sich ein Pfeiler und gibt den Sarkophag des Evangelisten preis. Überrascht die Arme hebend, nehmen Bischof und Doge das wundersame Ereignis wahr. Raniero Zeno wird von drei Prokuratoren begleitet, was Demus abermals zum Anlass nimmt, den Datierungsspielraum einzugrenzen. In der Tat hat Zeno um 1260 den zwei zuvor im Amt befindlichen Prokuratoren einen dritten hinzugefügt; die Inauguration eines vierten erfolgte dann 1266. Zur Linken der Kanzelzäsur haben neuerlich die sechs zu einer gemeinsamen Wahrnehmungsgestalt verschmolzenen Consiglieri Aufstellung genommen. Links davon durchschreitet eine festlich gekleidete Frauengruppe die Kirchenpforte, geleitet von der in einen roten, hermelingefütterten Mantel gehüllten und von ihrer kleinen Tochter begleiteten Dogaressa. Es folgt eine ebenso prächtig gekleidete Frauengestalt, vermutlich eine der Töchter des Dogen, die einen bekrönten Knaben an der Hand hält. Es handelt sich um Philip von Courtenay, den einzigen Sohn des lateinischen Kaisers in Konstantinopel, Baldwin II. (reg. 1237–1261), der seinen Sohn als Sicherheit für ein gewährtes Darlehen der Republik als Pfand überlassen musste. Wann genau der Knabe in die Obhut des Dogen gegeben wurde, ist nicht überliefert. Demus plädiert für einen Zeitraum vor 1258, jedenfalls in Übereinstimmung mit dem Dogat Zenos, das 1253 begonnen hatte. Zählt man die übrigen historischen Fakten hinzu, resultiert daraus für die Produktion des *apparitio*-Mosaiks ein die Jahre 1253–1266 umfassender Zeitrahmen.⁶¹ Völlig unerfindlich ist, dass italienische Forscher wie Dorigo und Niero von Demus' Überlegungen anscheinend keine



66. „Deesis“, Mosaik, Venedig, San Marco, innere Westwand über dem Hauptportal

Notiz nehmen und zu weit davon abweichenden Datierungsvorschlägen – erstes Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts und nach 1220 – gelangen.⁶²

An der inneren Westwand über dem Hauptportal, also in beherrschender Lage, ist die um 1260 geschaffene *Deesis* dargestellt. Allein schon thematisch bedingt, ist das Bildwerk deutlicher als die Szenenfolge in den annähernd gleichzeitig entstandenen Mosaiken der zweiten und dritten Josefskuppel der frühpaläologischen Stilperiode verpflichtet. Christus thront zwischen der Jungfrau und dem hl. Markus und präsentiert die aufgeschlagene Heilige Schrift, worin zu lesen ist: „Ego sum hostium per me si Q [is] introierit salvabitur.“ Auffällig und typisch venezianisch ist, dass sich der veneto-byzantinische Mosaizist vom byzantinischen Bildkanon entfernt, indem er den hl. Johannes durch den Stadtpatron ersetzt. Die Schräglage des Evangeliars erweckt den Eindruck, als wollte Christus es dem Evangelisten überreichen, womit über Venedigs Hegemonieanspruch über Kirche und Welt eigentlich schon alles gesagt ist. Bemerkenswert sind die stilistischen Differenzen zwischen den drei Gestalten. Während Maria streng lotrecht, auffallend schlank und geradezu stelenhaft versteift dasteht – stilistisch erinnert sie an Ergebnisse des 12. Jahrhunderts –, befindet sich Markus insofern auf aktuellem Stilniveau, als er in Schrittstellung und leicht torsierender Körperhaltung dargestellt ist. Dass hier laut Demus Einflüsse seitens der Fresken in serbischen Klosterkirchen (Peć und Sopoćani, um 1255/60) vorliegen, ist m. E. nur schwer nachvollziehbar.⁶³ Korrekt ist allerdings, dass mittelbyzantinische Anregungen nicht selten über die Relaisstationen mazedonischer und serbischer Klöster, also auf direktem Landweg, Venedig

Abb. 66



67. Christus zwischen Petrus und Paulus, Mosaik, Palermo, Cappella Palatina, Westwand

Abb. 68, S. 89

erreicht haben. Zwar ist es methodisch richtig, vorzugsweise nach zeitgenössischen Vergleichsbeispielen Ausschau zu halten, ebenso instruktiv aber kann es sein, Vergleichswerke älteren Datums heranzuziehen, vor allem dann, wenn der ikonographische Anlassfall – hier der thronende Christus – in einer formal konsistenten Tradition wurzelt. So gedacht erscheint es berechtigt, die Christusgestalt der *Deesis* von San Marco mit dem zwischen den Apostelfürsten Petrus und Paulus thronenden Christus aus einem Mosaik der Cappella Palatina (um die Mitte des 12. Jahrhunderts) in Palermo zu vergleichen. Auf den ersten Blick hin scheint hier, abgesehen vom geschlossenen Evangeliar im Palermitaner Beispiel, eine deutliche Affinität vorzuherrschen. Indes lassen sich bei näherer Betrachtung auch merkliche Unterschiede feststellen, die letztlich doch klarmachen, dass die beiden Christusdarstellungen entwicklungsgeschichtlich annähernd ein Jahrhundert trennt. Gemessen am Palermitaner Beispiel, beginnen sich die Gewandfalten des ‚venezianischen‘ Christus malerisch-organisch zu verschleifen, „sie füllen sich mit schwellender Plastik“ (Demus). Christi Beine und Füße greifen energisch in den Raum. Auch das Suppedaneum fördert mit seiner Schrägstellung, ähnlich wie das Evangeliar, den Eindruck von Verräumlichung. In Palermo hingegen ist Christus mitsamt dem Thron flächenhaft auf die Bildebene fixiert, ein harter Linearismus ist ein weiteres Stilmerkmal.

Nach der Mosaizierung der Moseskuppel (siebziger Jahre des 13. Jahrhunderts) setzte eine mehr als ein halbes Jahrhundert dauernde schöpferische Pause ein, ehe unter dem Dogat des kunstsinnigen Andrea Dandolo (1343–1354) die Mosaikausstattung in San Marco (Baptisterium und Isidorkapelle) ihre Fortsetzung fand. Zudem veranlasste Andrea Dandolo, als Literat ebenso bedeutend wie als Jurist und Historiker, die Restaurierung der Pala d’Oro und gab ihr jene ergänzte Gesamtform, wie sie sich in wesentlichen Zügen bis heute dem Betrachter präsentiert. Sein Grabmal, dessen Gedächtnisinschrift von Francesco Petrarca auch als Zeichen seiner freundschaftlichen Verbundenheit mit dem Dogen verfasst wurde, befindet sich im Baptisterium, das aus einem tonnenförmigen, mit Szenen aus Christi Kindheitsgeschichte mosaizierten Vorraum und zwei Kuppeltravéen besteht. Zunächst ist es die monumentale ‚Kreuzigung Christi‘ in der Lünette der Ostwand, die den Betrachter fesselt. Hinterfangen von einer arkadierten Balustrade, stehen zur Rechten des Gekreuzigten Maria und der Evangelist Markus, zur Linken Johannes Evangelista und Johannes der Täufer. Zu Füßen des Kreuzes kniet in verminderter Bedeutungsgröße der Doge Andrea Dandolo, rechts außen die Dogaresa und auf der Gegenseite der Erzkanzler Caresini. Abgesehen von der venezianischen Sonderrolle des hl. Markus, folgt die Anordnung der Hauptfiguren dem byzantinischen Kanon. Wie der Evangelist Johannes sein geneigtes Haupt als Trauergeste in die rechte Hand bettet und mit der anderen seinen Mantel rafft, dies entspricht rein byzantinischer Ikonographie. Dagegen weist der schmerzliche Gesichtsausdruck von Maria und Johannes Evangelista bereits in die neue Geisteshaltung der Gotik. Dies gilt auch für Christus, der sein rechtes Bein über das linke kreuzt, sich somit dem gotischen *Dreinelgkruzifix* verpflichtet weiß. Ebenso gotisch ist die



68. Kreuzigung, Mosaik, Venedig, San Marco, Baptisterium, östliche Lünette der Ostkuppel



69. Christi Auftrag an die Apostel, die Völker zu taufen, Mosaik, Venedig, San Marco, Baptisterium, Kuppel



70. Mahl des Herodes, Mosaik, Venedig, San Marco, Baptisterium, Lunette an der Nordwand

Abb. 69, S. 89

betonte Körperbiegung des Gekreuzigten. Nur dessen schematisch-lineare Muskelzeichnung verharrt ungebrochen in byzantinischer Tradition.

Im Scheitel der Ostkuppel thront Christus im Clipeus, umgeben von den neun Engelschören. In den Kuppelpendentifs sind die vier lateinischen Kirchenväter dargestellt, die laut Bettini merkliche Stilanalogien zu Mosaiken der Chora-Kirche in Konstantinopel zeigen. In der Kuppel über dem Taufstein vollziehen die Apostel Christi Auftrag, die Völker zu taufen. Wenn in den Pendentifs die vier griechischen Kirchenväter aufscheinen, so ist dies nicht zuletzt auch als Reverenz Venedigs gegenüber dem byzantinischen Kulturkreis aufzufassen. Die ausschreitenden Apostel, denen jeweils ein im Taufbrunnen steckender Täufling, ein Repräsentant des entsprechenden Volkes und ein Turmbau vorangestellt sind, vollführen einen nahtlosen, in seiner Eintönigkeit etwas ermüdenden Figurenreigen. Hubala hat die vorliegende Stilsituation treffend auf den Punkt gebracht: „Die Pracht der Musterung [s. Kirchenväter!], die Flächigkeit und damit auch die Bedeutung der Linien nimmt zu; an die Stelle der frischen Erzählweise des Ducento tritt ein großdekoratives Parallelisieren, etwas Gewichtlos-Hageres, das wieder an die byzantinische Malerei der Paläologenzeit erinnert, aus der auch direkte Anklänge, etwa in den Kirchenvätern der Kuppelzwickel, stammen.“⁶⁵ Einem Baptisterium gemäß, wird an den Wänden bzw. Kuppellünetten aus dem Leben des Täufers berichtet, wobei die beiden Salome-Szenen besondere Beachtung verdienen, vor allem jene, in der Salome Herodes durch ihren Tanz bezaubert. In ein modisches, mit Pelzstolen und -verbrämungen versehenes Kleid gehüllt, vollzieht sie in leicht torsierender Haltung und schwebender Leichtigkeit ihren Tanzschritt. Um eine derart elegante Erscheinung zustande zu bringen, müssen *imaginarius* und *tesselarius* aus Quellen der höfischen Gotik geschöpft haben. Von Salomes organisch verstandener Körperlichkeit unterscheiden sich alle übrigen Figuren (etwa Herodes und Herodias beim Gastmahl) durch eckig-starre Haltungen – auch ein

Abb. 70

Beweis dafür, dass im Johannes-Zyklus verschieden geschulte Mosaizisten am Werk waren.

Auch die musivische Ausstattung der Kapelle des hl. Isidor fällt in die Zeit Andrea Dandolo's und wurde vermutlich erst unter dessen Nachfolger, Giovanni Gradenigo, 1355 vollendet. Die Kapelle hat ein Tonnengewölbe, auf dem die Vita des Heiligen in sehr lebendiger Weise veranschaulicht wird. Sich schon im 13. Jahrhundert in der Szenenfolge des Atriums anbahnend, kommt hier das Erzähl-talent der spätmittelalterlichen Kunst Venedigs zum Tragen. Vorherrschend ist eine treffsichere Sachlichkeit, die, so Hubala, den „Chronik-Ton“ des Ganzen verstärkt.⁶⁶ Ohne auf Details einzugehen, sei auf einige Charakteristika verwiesen: Zum einen auf die realistische Ausarbeitung der Gesichtszüge, die ein weites Spektrum unterschiedlicher Gefühlsäußerungen offenbart, zum anderen auf eine ebenso präzise wie verhaltene Gestik der Figuren. Hinzu kommen architektonische Versatzstücke und ein landschaftliches Umfeld, das, so Sponza, an literarische Landschaftsbeschreibungen in Ritterromanen erinnert. Wie in Tapisserien ist ein *Horror vacui* vorherrschend, der das Tonnengewölbe mit Figuren und Gegenständen so nachhaltig bestimmt, dass man vom Goldgrund kaum noch Kenntnis nimmt. Was das Kolorit anlangt, fühlt sich Sponza zu Recht an die Technik von Gobelins, an deren Vorliebe für die Farbe Blau und dunkle Grüntöne erinnert.⁶⁷ Obwohl den Mosaiken der Isidorkapelle hinsichtlich einer sehr undifferenzierten, verblockte Figuren bewirkenden Faltengebung und eines ebenso scharf kontrastierenden wie dumpfen Kolorits (den erwähnten Blau- und Grüntönen gesellt sich noch gesättigtes Rot hinzu) ein gewisser Primitivismus anhaftet, der gleichwohl narrativen Effekten nützlich sein kann, ist doch zu fragen, ob Dorigo mit seiner extrem abfälligen Kritik gegenüber den Isidormosaiken nicht doch etwas zu weit gegangen ist, wenn er schreibt: „Mit recht wenig Geschmack insinuierte man in St. Isidor die vulgäre italienische Ausdrucksform des Beginns des 14. Jahrhunderts, indem man geradezu in Farben schwelgte und Figuren anhäuften, sodass unsereiner sogar dem gewissen Gestotter der einheimischen Kunst des 12. Jahrhunderts nachtrauert.“⁶⁸ Sachlicher hat sich Bettini geäußert, indem er den Mosaiken der Isidorkapelle ein weitgehendes Defizit an byzantinischen Erinnerungen attestiert und damit implizit in Richtung venezianischer Eigenart argumentiert. In den annähernd gleichzeitig entstandenen Mosaiken des Baptisteriums sieht er sogar die „Wiege“ der venezianischen Trecento-Malerei.⁶⁹ Indessen hält auch diese im Anschluss an die Mosaiken von San Marco bis in die zweite Jahrhunderthälfte, mithin deutlich länger als die Malerei in allen anderen Kunstlandschaften Italiens, beharrlich am Byzantinismus fest, nur sporadisch auf westlich-festländische Einflüsse reagierend.

Wie hoch venezianische *tesselarii* noch im 14. Jahrhundert auch andernorts in Italien im Kurs standen, beweist ihre Teilnahme am monumentalen Mosaiken-Projekt in der Kuppel des Baptisteriums in Florenz. Übereinstimmend berichten Vasari und Baldinucci, dass 1302 ein Mosaizist Andrea Tafi, der bei dem Griechen Apollonius in Venedig seine Kunst erlernt hatte, mit diesem nach

DIE MOSAIKEN VON SAN MARCO

Florenz gekommen sei, um die Arbeit an den Mosaiken der Baptisteriumskuppel fortzuführen.⁷⁰ Auch im Norden genossen San Marcos Mosaikwerkstätten hohe Wertschätzung. Als man in Prag 1370/71 die Mosaizierung („Das jüngste Gericht“) über dem Goldenen Tor der Kathedrale in Angriff nahm, wurden venezianische *tesselarii* mit deren Ausführung betraut.

VENEZIANISCHE MALEREI IM 14. UND 15. JAHRHUNDERT

Frühe Spuren venezianischer Malerei

Neben der dominierenden Mosaikkunst, die wir trotz ihrer anders gelagerten technischen Prämissen zu den Bildkünsten und damit zur Malerei zählen, muss es in Venedig – laut Pignatti den Contarini-Bau von San Marco inbegriffen – auch eine florierende Wandmalerei gegeben haben. Wenn sich davon nur sehr wenig erhalten hat, so sind dafür wohl in erster Linie technische Ursachen anzuführen, zumal es sich eigentlich nicht um Fresken, sondern um vorwiegend in Kalksekkotechnik gearbeitete Malereien handelt, die nicht zuletzt den klimatischen Bedingungen der Lagunenstadt zum Opfer gefallen sind. Wie man sich den ursprünglichen Bestand der Monumentalmalerei in Venedig vorzustellen hat, dafür bietet der Wand- und Deckenmalerei-Zyklus in der Krypta der Basilika von Aquileia (ca. 1180) mit christologischen und marianischen Szenen sowie Darstellungen des hl. Markus und der Ortsheiligen Hermagoras und Fortunatus ein signifikantes Beispiel, an dem sich eine spezifische Verarbeitung westlich-romanischer und byzantinisch-makedonischer Einflüsse (vgl. Nerezi bei Skopje, 1164) ausmachen lässt. Das älteste erhalten gebliebene, laut Hubala vermutlich in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstandene Fresko-Fragment befindet sich an der Nordwand des Baptisteriums von San Marco und zeigt eine ursprünglich von Engeln flankierte *Maria orans*-Darstellung, die laut Pignatti aus Quellen mazedonischer Malerei schöpft.¹ Mit ihren hochgestreckten Armen und ihren zeichenhaft starren Gesichtszügen vermittelt die Muttergottes – ähnlich wie ihr Mosaik-Pendant (nach der Mitte des 12. Jahrhunderts) in der Ostkuppel der Markuskirche – einen ikonenhaften Eindruck. Vertieft man den Vergleich, findet sich im Mantel Mariens, dessen Faltenbahnen sich im Bereich des Oberkörpers überkreuzen und den Großteil des Kleides frei lassen, ein weiteres, Mosaik und Malerei verbindendes Merkmal, was nun angesichts des langlebigen Fortbestandes byzantinischen Formwillens in Venedig nicht unbedingt zeitliche Kongruenz bedeuten muss, zumindest aber vermuten lässt, dass die malerische Version Mariens nicht viel später als um 1200 entstanden ist. Da das Fresko-Fragment kaum Spuren farblicher Verwitterung zeigt, kann man annehmen, dass bereits im 13. Jahrhundert anstelle des heutigen Baptisteriums ein gedeckter, vielleicht mit zusätzlichen Wandmalereien ausgestatteter Vorraum bestanden hat.

Dass wahrscheinlich die meisten mittelalterlichen Kirchen Venedigs über einen reichen Fundus an Wandmalereien verfügt haben, beweist die allerdings nur in Resten erhalten gebliebene Freskenausstattung von S. Giovanni Decolato (venezianisch: San Zandegolà). In der Cappella del Crocefisso umfängt eine spitzbogige Lünette eine Darstellung der hl. Helena und einen darunter



71. „*Maria orans*“, Fresko, San Marco, Baptisterium, Nordwand



72. Hl. Helena, Fresko, Venedig, San Giovanni
Decollato, Cappella del Crocefisso

befindlichen Bildstreifen mit den Köpfen von vier Heiligen. Helena präsentiert sich als Halbfigur unter einem Triumphbogen, der von zwei kleineren Bögen flankiert wird. Der von einem abgestuften Satteldach zusammengefasste Architekturprospekt, der an den Querschnitt einer dreischiffigen Kirche erinnert, verdient insofern besondere Beachtung, als er mit seinen schräg fluchtenden Pfeilern, Gesimsen und Tonnengewölben eine in der byzantinischen Kunst beispiellose Beherrschung der Perspektive erkennen lässt. Evident ist ein geradezu realistisch ausgeprägtes Raumverständnis, das einerseits die Gesetze der Untersichtdarstellung beherrscht, andererseits durch wohl überlegte Licht- und Schattenverteilung zu einer Steigerung der Raumplastizität befähigt ist. Das dreiteilige triumphale Raumgehäuse symbolisiert den kaiserlichen Palast, dem eine balkonähnliche, von einem Zahnschnittfries markierte Schranke – einer Benediktionsloggia vergleichbar – vorgelagert ist. Dahinter hat die hl. Helena Aufstellung genommen, um der Öffentlichkeit das von ihr gefundene Kreuz Christi zu präsentieren. Im Gegensatz zu hieratischen Gepflogenheiten byzantinischer Stiltradition ist sie, abweichend von der Achse des Triumphbogens, nach rechts gerückt; zudem vollzieht sie mit ihrem Kopf eine leichte Wendung, die eine Dreiviertelansicht ihres Antlitzes bewirkt. Was hier vorliegt, ist eine völlig neue Art der Beziehung zwischen Figur und Raum, ein in der damaligen venezianischen Mosaikkunst und Malerei solitäres Phänomen, das auch schon der älteren Forschung nicht verborgen geblieben ist. Demgemäß sah man hier einen der Tradition Giotto verpflichteteten, mithin in den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts tätigen venezianischen Künstler am Werk. Indessen ist Giotto von perspektivischen Intentionen weitgehend unberührte Raumauffassung gänzlich anders zu beurteilen, folglich auch der Datierungsvorschlag abzulehnen. Die in Dreiviertelansicht wiedergegebene Triumphbogenanlage besticht durch erstaunlich gelungene Dreidimensionalität. Lorenzoni zufolge manifes-



73. Kreuzabnahme und Grablegung, Fresko, Venedig, SS. Apostoli, Cappella Orlandini, Südwand

tiert sich darin ein Klassizismus bzw. ein „Wiederaufgreifen von Motiven aus der [römisch] antiken Kunst“; auch die plastisch-perspektivische Darstellung des Zahnschnittfrieses weist in diese Richtung. Zudem lassen die im Dreiviertelprofil wiedergegebenen Köpfe der vier Heiligen bezüglich ihrer lebendigen, unterschiedlich charakterisierten Physiognomien, die sich schon der Porträthaf-tigkeit nähern, an ein *revival* spätantik-römischer Kunst denken; jedenfalls haben sie ebenso wenig wie das Antlitz der hl. Helena mit dem starr-hieratischen und pneumatisch abgehobenen Gesichtern byzantinischer Provenienz etwas gemeinsam. Davon abweichend Pedroccos Auffassung, der sich des „Eindrucks von Starrheit“ nicht entziehen kann und sich an koptische Ikonen erinnert fühlt. Auch d’Arcais’ Versuch, das Fresko in San Zandegolà von serbischen Fresken herzuleiten – etwa jenen von Sopoćani (1260) – geht ins Leere, wiewohl man dem Datierungsvorschlag der Autorin (ca. 1290) durchaus zustimmen kann.²

Entgegen d’Arcais besteht zwischen dem zwei christologische Szenen (‘Kreuzabnahme’ und ‘Grablegung’) umfassenden Freskofragment in SS. Apostoli in Venedig (Cappella Orlandini, Südwand) und den Wandmalereien in San Zandegolà keinerlei stilistischer Zusammenhang. Andererseits verweist die Autorin, bezüglich der Stillage der Fresken von SS. Apostoli, zutreffend auf einen „sapore balcanico“.³ In der ‘Kreuzabnahme’ steht Josef von Arimathia, alle Figuren überragend, auf einer Leiter, um Christi von der Hüfte an schräg geknickten Körper in die Arme Mariens sinken zu lassen. Im Anschluss an die Muttergottes, die in liebender Geste ihr Gesicht an das Haupt ihres Sohnes drückt, greift die gebeugte Gestalt Maria Magdalenas nach der Hand des Erlösers, um sie ehrfurchtsvoll an ihre Wange zu führen. Die Köpfe der vier Figuren sind schräg nach unten gestaffelt, dadurch den dynamischen Prozess der Kreuzabnahme unterstreichend. Der kniende Nikodemus ist im Begriff, den Nagel aus Christi Füßen zu ziehen. In typisch byzantinischer Trauergeste stützt Johannes

Abb. 73



74. Kreuzabnahme, Fresko, Nerezi,
Sv. Panteleimon



75. Meister des hl. Franziskus, Kreuzabnahme,
Tempera auf Holz, Perugia, Galleria Nazio-
nale dell'Umbria

mit der rechten Hand sein geneigtes Haupt. Maria Salome und Maria Kleophas bilden den seitlichen Abschluss des Figurenensembles.

Analog zu den Mosaiken von San Marco verlief der Ideen- und Stiltransfer byzantinischer Kunst auch auf dem Sektor der Malerei nicht selten über die Zwischenstationen der überreich mit Fresken ausgestatteten Klosterkirchen Serbiens und Mazedoniens. Den Prototypus der ‚Kreuzabnahme‘ finden wir im mazedonischen Nerezi, in der Kirche Sveti Panteleimon, deren Freskierung (laut Inschrift 1164) Alexios Komnenos, ein Angehöriger des byzantinischen Kaiserhauses der Angeloi, wesentlich gefördert hat.⁴ Bemerkenswert ist hier vor allem der extrem gebogene Körper Christi, ein expressives Motiv, das im Fresko der ‚Kreuzabnahme‘ in der Krypta der Basilika von Aquileia (Ende des 12. Jahrhunderts) nahezu wörtlich übernommen wurde. Auch etwa 70 Jahre danach hält man in der Christi-Himmelfahrt-Kirche (ca. 1230/36) des serbischen Mileševo am sphärischen Christustypus aus Nerezi fest.⁵ Übereinstimmend mit dem späteren Fresko in SS. Apostoli wird das Figurenensemble mit den zwei Marien ergänzt. Obwohl die richtungweisende Rolle der serbischen und mazedonischen Beispiele für die ‚Kreuzabnahme‘-Ikonographie in SS. Apostoli unbestritten ist, bestehen bezüglich des Figurenstils doch erhebliche Unterschiede, die an einer direkten Begegnung des venezianischen Freskantens mit den Balkan-Vorbildern zweifeln lassen. Wie die dem Meister des hl. Franziskus zugeschriebene und von einem Antependium stammende ‚Kreuzabnahme‘ aus Perugia (Tempera auf Holz, um 1270/80, Galleria Nazionale dell'Umbria) nahelegt, dürfte die byzantinische Rezeption in SS. Apostoli auf vermittelnder Basis italienischer Quellen erfolgt sein, was nichts daran ändert, dass die ‚Kreuzabnahme‘ aus Perugia angesichts der dynamischen Körperbiegung Christi direkt durch Mileševo angeregt erscheint.⁶ In der Tat sind Kompositionsanalogien zwischen dem mittelitalienischen Meister und dem venezianischen Maler nicht zu übersehen. Dies zeigt sich allein schon an der dominanten Stellung des auf einer Leiter stehenden Josef von Arimathia, von dem aus die Köpfe Mariens, Christi und Maria Magdalenas nach unten gestaffelt sind; hinzu kommt als vergleichbarer Faktor die stringente Haltung des knienden Nikodemus. Obgleich sich zwischen den ‚Kreuzabnahme‘-Darstellungen des Meisters des hl. Franziskus und des venezianischen Freskantens in kompositorischer Hinsicht merkliche Parallelen ausmachen lassen, wird doch auch evident, dass Letzterer die dynamischen Ausdrucksqualitäten seines Vorbilds erheblich reduziert hat.

Auch Duccio di Buoninsegna schuf eine ‚Kreuzabnahme‘ (aus dem christologischen Zyklus von der Rückseite der ‚Maestà‘, 1308–1311, Siena, Dommuseum), die wie jene des venezianischen Freskantens mit der ‚Kreuzabnahme‘ des Meisters des hl. Franziskus im Zusammenhang steht. In beiden Fällen gipfelt die Szene im Haupt des Josef von Arimathia, von dem aus die Köpfe Christi, Mariae und Maria Magdalenas schräg abgestuft sind, wobei Duccio ebenso wie der Wandmaler aus SS. Apostoli den Kopf Mariens, abweichend vom Vorbild in Perugia, unter das Haupt Christi platziert. Und im Gegensatz zum Meister des hl. Franziskus, der Christi Körper – einem gespannten Bogen gleich – dynamisch-

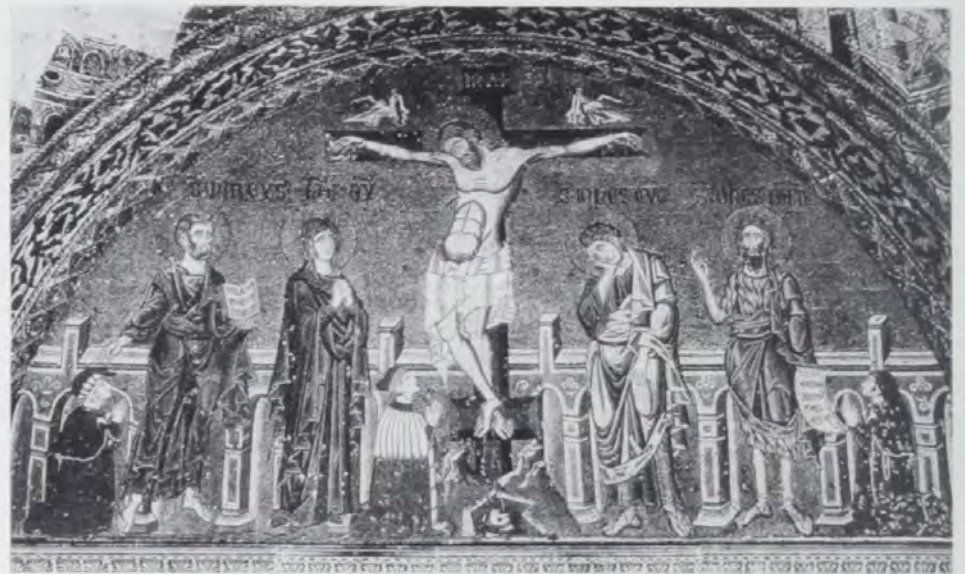


76. Duccio di Buoninsegna, Kreuzabnahme, Rückseite der ‚Maestà‘, Siena, Dommuseum

77. Kreuzigung und Heilige, Fresko, Venedig, S. Nicolò dei Mendicoli, Pfarrhaus

‚ornamental‘ durchbiegt, ist jener in Duccios *Maestà*, analog zu *SS. Apostoli*, in der Hüfte abgeknickt, somit in seiner Dynamik gemildert.

Vermutlich ist auch Lorenzoni die neue Körperlichkeit des knienden Nikodemus sowie die logisch gestraffte Faltengebung am Gewand des hl. Johannes nicht entgangen, als er die ‚Kreuzabnahme‘ in *SS. Apostoli* „ein wenig von Giotto beeinflusst“ sah⁷ – ein derivativer Hinweis, der m. E. zu weit geht, vermutlich aber d’Arcais als Anlass gedient hat, das venezianische Fresko zwischen dem zweiten und dritten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts zu datieren. Stattdessen sollte man eine Datierung um 1300 erwägen, da das eindeutig byzantinische Gesamtgepräge des Freskos lediglich eine blasse Vorahnung des künftigen *Giottismus* zulässt. Obgleich die motivlichen Parallelen zu Duccios ‚Kreuzabnahme‘ nicht zu leugnen sind, besteht doch kein zureichender Grund, das Fresko in *SS. Apostoli* – im Anschluss an Duccio – in das zweite Jahrzehnt zu datieren. Ein Vergleich der beiden Werke macht deutlich, dass Duccios Kompositionsweise durch raumbildende Figureninterferenzen gekennzeichnet ist, während der dem Byzantinismus weit stärker verpflichtete Venezianer der additiven Figurenreihung den Vorzug gibt und dadurch zu einer hieratischen Zweidimensionalität gelangt.



78. Kreuzigung, Mosaik, Venedig, San Marco, Baptisterium



79. Kreuzigungsgruppe, Ikone, Sinai, Katharinenkloster

Das im Pfarrhaus von S. Nicolò dei Mendicoli in Venedig befindliche Freskofragment der ‚Kreuzigung und Heilige‘ wird von Lorenzoni als ein Ergebnis der „paläologischen Wiedergeburt“ sowie als Schlüsselwerk der venezianischen Malerei des 14. Jahrhunderts bezeichnet. Christus ist mit einem zackig auslaufenden Lendentuch und überkreuzten Beinen (*Dreinageltypus*) dargestellt, flankiert von Maria und Johannes, der von zwei Heiligen (Petrus und vermutlich Markus) begleitet wird. Merkel zufolge seien hier zwei verschiedene Künstler am Werk gewesen. Diese These ist nur schwer nachvollziehbar, zumal alle Begleitfiguren eine stelenhaft versteifte Schlankeheit und ein ähnlich vertikal ausgerichteter Faltenduktus auszeichnet.⁸ Unhaltbar ist d’Arcais’ Behauptung einer stilistischen Nähe zum Kreuzigungsmosaik im Baptisterium von San Marco.⁹ Lediglich in den Darstellungen des Gekreuzigten lässt sich eine Affinität feststellen, allerdings mit der Einschränkung, dass dieser Christus-Typus damals während etlicher Jahrzehnte allgemein verbreitet war. Vollends problematisch wird der Stilvergleich beim Anblick des hl. Johannes. Während dieser im Mosaik – breit proportioniert und in betonter Körperlichkeit – in einen mit einem geradezu maniert komplexen Falten-System versehenen Mantel gehüllt ist, tritt er in S. Nicolò als schlanke, ikonenhaft versteifte und durch ein vereinfachtes, die Vertikale betonendes Faltenlineament gekennzeichnete Gestalt in Erscheinung. Fände der von d’Arcais behauptete Stilzusammenhang mit dem Mosaik Zustimmung, wäre die ‚Kreuzigung‘ von S. Nicolò um die Mitte des 14. Jahrhunderts zu datieren. Wie allein schon dessen ikonenhaft-hieratische Erscheinung nahelegt, ist indes mit einem um mindestens ein halbes Jahrhundert davor liegenden Entstehungszeitraum zu rechnen. Zur Erhärtung dieses Datierungsvorschlags verweise ich auf eine Kreuzigungsikone paläologischen Stils aus dem Katharinenkloster auf Sinai, die aus dem dritten Viertel des 13. Jahrhunderts stammt und gravierende Parallelen (s. Johannes und vor allem die geradezu verblüffend ähnlich gekreuzten Beine Christi!) mit dem Fresko aufzuweisen hat.



80. ‚Croce dipinta‘, Tempera auf Holz, Venedig,
Frarikirche

Das aus dem Kapitelsaal des ehemaligen Franziskanerklosters in Venedig stammende und heute im Chor von S. Maria Gloriosa dei Frari präsentierte, überlebensgroße Kruzifix zählt zu den glücklichsten Funden der venezianischen Denkmalpflege.⁹⁸ Es wurde 1992 bei Restaurierarbeiten unter einer Malschicht des 18. Jahrhunderts entdeckt. Schon seit ihrer Gründung zollten die Bettelorden der Verehrung des Gekreuzigten besondere Beachtung, vor allem die mit der Geistesströmung der Mystik zutiefst verbundenen Franziskaner, deren Gründerheiliger selbst dem Kult des gekreuzigten Christus gehuldigt hat. Der Gekreuzigte aus der Frarikirche ist mit Tempera auf Holz gemalt und zählt demnach zu jenem Typus der *Croce dipinta*, dessen Ursprung in Mittelitalien (Umbrien und Toskana) zu lokalisieren ist. Der *Maniera greca* (*Christus patiens-*



81. Giunta Pisano, 'Croce dipinta', Tempera auf Holz, Bologna, S. Domenico

Typus) folgend, gilt Giunta Pisano mit seinem 1236 für Assisi geschaffenen Kruzifix (verschollen) als der bahnbrechende Künstler für die Entwicklung der *Croci dipinte*. Genannt sei Giuntas späteste Kruzifix-Darstellung, die um 1250/55 entstanden und in S. Domenico in Bologna aufbewahrte *Croce dipinta*, der auch jene von Cimabue stammende Version (Arezzo, S. Domenico, um 1260/70) stilistisch sehr nahe steht.¹⁰ Ergänzt man die ursprünglich auch unter dem Kreuzquerbalken des Frari-Kruzifix mit Sicherheit vorhandene Rechtecktafel – heute ragt der Christuskörper mit seiner rechten Seite über den vertikalen Kreuzbalken hinaus –, verstärkt sich der Eindruck einer stilistisch engen Verwandtschaft mit den mittelitalienischen Vorbildern. Gleichwohl unterscheidet sich der Christuskörper der Frari-Fassung insofern von jenen Giunta Pisanos und Cimabues, als seine Muskulatur im Gegensatz zum strengen Linearismus der beiden älteren Vergleichsbeispiele schon Anklänge einer malerischen Textur aufweist. So gesehen, besteht begründeter Anlass, das Frari-Kruzifix in die Zeitspanne der letzten beiden Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts zu datieren.

Die Anfänge der venezianischen Tafelmalerei im Trecento

Dass die Mosaikkunst unter den Bildkünsten während des gesamten 13. Jahrhunderts dominierte, ist unbestritten. Schon gegen Ende des Duecento ist in Venedig mit ersten Ergebnissen der Tafelmalerei zu rechnen. Einen Hinweis darauf gibt das Jahr 1271, als sich die venezianischen Maler mittels eigener Satzung zunfänglich zu organisieren begannen. Die Vorschriften bezogen sich zunächst generell auf das Malerhandwerk in seinen technisch unterschiedlichen Disziplinen, nur in einem Artikel der Statuten wird die Malerei im eigentlich künstlerischen Sinn angesprochen, wenn von „anconas vernicate“ (mit Farbe bemalte Tafeln) die Rede ist. Doch treten in den Dokumenten anfangs nur sehr vereinzelt konkrete Namensnennungen von Künstlern in Erscheinung. Das neue Medium der Tafelmalerei unterscheidet sich von den Mosaiken und Wandmalereien naturgemäß durch seine Transportfähigkeit, somit durch raschere Verfügbarkeit, vor allem aber durch seine ortsungebundenen Produktionsbedingungen, die gegebenenfalls zu einer gesteigerten Stilvariabilität beitrugen. Besonders seit der Berufung der Bettelorden nach Venedig (vorwiegend in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts) bestand ein erhöhter Bedarf an Kultbildern, desgleichen seitens der Scuole, die als Bruderschaften bzw. Berufsgenossenschaften mit hauptsächlich karitativen Zielsetzungen ab 1260 eingerichtet wurden (S. Giovanni Evangelista, S. Marco, S. Maria della Carità usw.) und unter bürgerlicher Verwaltung standen. Im Übrigen war dieses bürgerliche Element auch für die Bettelorden signifikant, die sich die Missionierung bzw. Seelsorge der städtischen Bevölkerung zur Aufgabe gestellt hatten – kennzeichnend dafür der viele Jahrzehnte in Anspruch nehmende Ausbau überdimensionierter Kirchen (z. B. Frarikirche und SS. Giovanni e Paolo) mit zahlreichen Chorkapellen, die eine entsprechende Ausstattung mit Altarbildern erforderten. Daraus

könnte man folgern, dass der Tafelmalerei – im Gegensatz zur eher elitären Mosaikkunst – neben ihrem Repräsentationsauftrag auch eine volkstümliche Note eignete. Waren die Mosaizisten primär der byzantinischen Stiltradition verpflichtet, so zeigte sich auf dem stilistisch flexibleren Sektor der Tafelmalerei ein wachsendes Interesse an den sich den abendländisch-westlichen Einflüssen öffnenden Kunsterrungenschaften des italienischen Festlandes – vorerst allerdings noch sehr zögerlich, zumal auch dort der Byzantinismus bis in die zweite Hälfte des Trecento vorherrschte.

Venedigs Öffnung zur Terraferma hatte in erster Linie politisch-wirtschaftliche Ursachen, wobei es vor allem um die Sicherung der Handelsrouten und die Wahrung des Salzmonopols ging. Das erste Ziel war die Kontrolle über die Pomündung, das Eingangstor nach Oberitalien. Auch die im Bündnis mit dem Papst im Jahre 1240 erfolgte Eroberung Ferraras diente primär dem Zweck, Venedigs Schifffahrtsrechte auf dem Po zu garantieren. Es folgte der Krieg mit Ezzelino da Romano (Kaiser Friedrichs II. Statthalter in Verona, Vicenza und Padua), in dem venezianische Truppen mit der Eroberung von Padua (1256) und Treviso (1260) erfolgreich blieben, alles Ereignisse, die den Beginn von Venedigs Suprematiepolitik in Oberitalien anzeigen. Noch aber bestand seitens der venezianischen Politiker kein Interesse daran, sich auf dem Festland ein Kolonialreich zu schaffen. Es genügte ihnen, durch Einsetzung eines venezianischen Podestà (Bürgermeisters) ihren beherrschenden Einfluss zu sichern, so zuvor schon im Ferrara. Im Übrigen waren venezianische Podestaten angesichts ihrer administrativen Fähigkeiten auch andernorts in Oberitalien (u. a. in Mailand und Piacenza) – unabhängig von militärischen Einwirkungen – sehr gefragt. Schon seit dem 12. Jahrhundert war es in Oberitalien ein weithin geübter Brauch, die Stadtregierung einem versierten und unparteiischen auswärtigen Podestà auf Zeit zu überlassen, und von diesen Podestaten waren im 13. Jahrhundert ein gut Teil Venezianier.¹¹ Sie fühlten sich sozusagen als verlängerter Arm der Serenissima und wussten stets die Interessen ihrer Heimat mit ihren Aufgaben zu verbinden.

Die Deckelinnenseite der ‚Cassa della Beata Giuliana‘ (= Schrein der seligen Juliana, Holz, um 1290, Venedig, Museo Correr) mit den Darstellungen der hl. Bischöfe Cataldus und Blasius sowie der knienden Giuliana kann als eine der Inkunabeln venezianischer Tafelmalerei angesehen werden. Im aufgeklappten Zustand ermöglichte der Schreindeckel einen Blick auf die unverwesten sterblichen Überreste der Seligen, zugleich sah sich der Betrachter mit der Malerei konfrontiert. Während die hieratische Haltung des hl. Blasius byzantinischer Stiltradition folgt, zeigen sich in der leichten Körperwendung des hl. Cataldus, vor allem aber in der stark reduzierten Bedeutungsgröße der knienden Giuliana, deren Ordenstracht sie als Gründerin des Benediktinerinnen-Klosters auf der Giudecca ausweist, westlich-romanische Einflüsse. Neben pisanischen Einflüssen rechnet Lorenzoni mit stilistischen Anregungen durch das *Epistolarium* von Giovanni da Gaibana (Biblioteca Capitolare in Padua), das vermutlich von einem Venezianer 1259 illustriert wurde und eine „gelungene Synthese

Abb. 82, S. 102



83. San Cataldo, Detail von der Innenseite der 'Cassa della Beata Giuliana', Venedig, Museo Correr



82. 'Cassa della Beata Giuliana', Kasten aus bemaltem Holz, Venedig, Museo Correr

zwischen der byzantinischen und westlichen Kultur" bildet.¹² Der Hinweis auf die Buchmalerei ist durchaus berechtigt, nur ist dabei anzumerken, dass hier die Quellen viel weiter, letztlich bis ins 12. Jahrhundert zurückreichen, wobei sogar transalpine Ursprünge nicht auszuschließen sind. Ohne nun gleich an direkte Zusammenhänge zu denken, sei etwa die Salzburger Buchmalerei mit ihren zahlreichen byzantinischen Stilmerkmalen genannt – beispielhaft das *Antiphonar von St. Peter* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek; um 1165), das ein zweizoniges Widmungsbild mit dem thronenden hl. Petrus und zwei ihn flankierenden heiligen Erzbischöfen enthält. In der unteren Zone ist der Abt von St. Peter, Heinrich I., dargestellt, dessen kniende Haltung mit jener der seligen Giuliana vergleichbar ist.¹³ Obwohl ein Vergleich zwischen Werken, die mehr als ein Jahrhundert voneinander trennt, problematisch erscheinen mag, lässt sich daraus immerhin die Langlebigkeit einer romanisch-byzantinischen Rezeption ablesen, wie sie vor allem für die zutiefst konservative Grundhaltung der venezianischen Kunstszene charakteristisch war; Reaktionen auf die 'modernen' Stilströmungen der Gotik sind hier weit später als andernorts in Italien zu verzeichnen.

Zu den frühen Werken venezianischer Tafelmalerei zählt auch die vermutlich als Antependium dienende 'Kreuzigung' von San Marcuola (Venedig) mit Maria, Johannes und vier Heiligen. Ausgehend von nur zum Teil vorhandenen Stilparallelen mit dem Kreuzigungsmosaik im Baptisterium von San Marco (geschaffen unter dem Dogat des Andrea Dandolo, 1343–1354) und der Kreuzigungstafel im Museo Correr (Venedig, Mitte des 14. Jahrhunderts), wird die Ta-



85. Kreuzigung, Antependium, Venedig, San Marcuola

fel aus San Marcuola von d'Arcais in das fünfte Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts datiert – m. E. zu spät, da sich weder im Faltenstil der Begleitfiguren (s. vor allem Johannes Evangelista!) noch in der Körper- und Lententuchstruktur des Gekreuzigten Analogien zu den genannten Vergleichsbeispielen ausmachen lassen.¹³⁴ Allein schon der Umstand, dass der Gekreuzigte von San Marcuola dem der *Croce dipinta* aus der Frari-Kirche stilistisch erheblich näher steht als jenem im Baptisterium und im Museo Correr, lässt auf eine frühere Datierung der Tafel schließen. Zutreffend ist indes d'Arcais' These einer Stilaffinität mit der ‚Kreuzigung‘ von San Nicolò dei Mendicoli, deren Schöpfung wir allerdings – im Gegensatz zur Autorin, die das Fresko in die Mitte des 14. Jahrhunderts datiert – schon um 1300 vermuten. Nicht viel später – im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts – dürfte die Tafel in San Marcuola entstanden sein, wofür – analog zu S. Nicolò dei Mendicoli und im Unterschied zum Baptisteriumsmosaik – sowohl die schlanke Körperproportion als auch die straffe Gewandstruktur von Maria und Johannes einen akzeptablen Beleg liefern.

Paolo Veneziano

Wie man sich die Kruzifix-Thematik in Venedig um die Mitte des Trecento auf aktuellem Stilniveau vorzustellen hat, veranschaulicht am besten Paolo Venezianos *Croce dipinta*-Darstellung in San Samuele (Venedig), die von d'Arcais zu Recht um 1340 datiert wird und deren stilistische Nähe zu Giotto's *Croce dipinta* in Santa Maria Novella (um 1290) nicht zu verkennen ist; Letztere ist beispielhaft für Giotto's frühe Abkehr von der *maniera greca*. Anders als etwa Cimabue, der seinen Gekreuzigten (San Domenico in Arezzo) in großem Bogen ausschwingen lässt und dessen Binnenzeichnung linear-ornamental formuliert, verleiht Giotto der Muskulatur des nur an der Hüfte leicht geknickten Christuskörpers mittels luminaristischer Hell/Dunkel-Modellierung einen plastischen Eindruck. Ebenso von Cimabues Version abweichend, malt Giotto das Lententuch in transparent lasierender Weise, dadurch Christi Körperlichkeit betonend. Diese Beschreibung von Giotto's organischer, radikal antibyzantinischer Kruzifix-



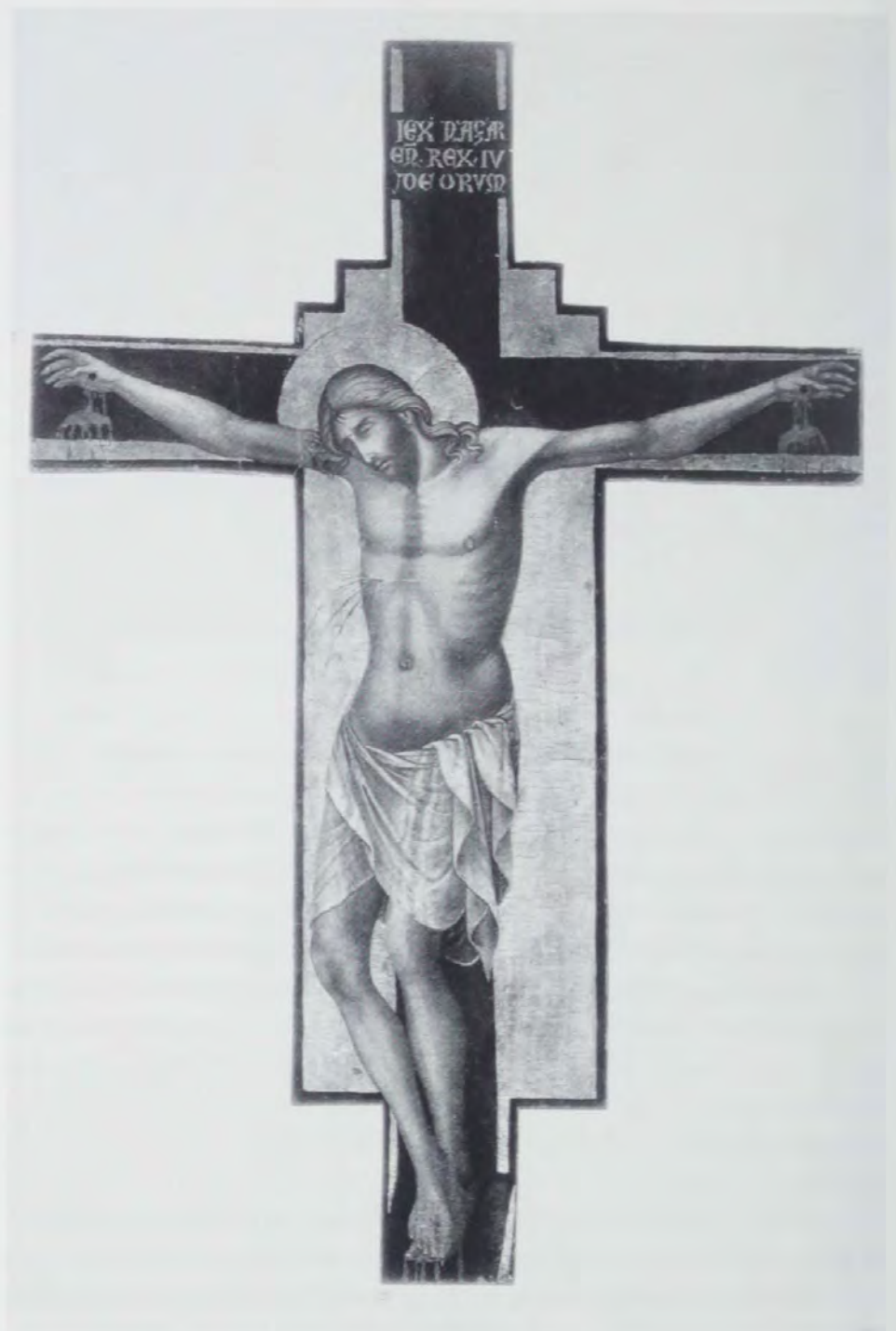
84. Hl. Petrus und zwei Erzbischofe, Antiphonar von St. Peter (Salzburg), Wien, Österreichische Nationalbibliothek

Abb. 86, S. 104

Abb. 87, S. 104



87. Giotto, 'Croce dipinta', Florenz, S. Maria Novella



86. Paolo Veneziano, 'Croce dipinta', Tempera auf Holz, Venedig, San Samuele

fix-Fassung lässt sich fast identisch auf Paolo Venezianos *Croce dipinta*-Darstellung übertragen. Lediglich auf den Hüftknick Christi verzichtet Paolo, indem er dessen Körper, die leicht abgewinkelten Beine ausgenommen, streng parallel auf den vertikalen Kreuzbalken ausrichtet. Und auch in diesem Punkt hat sich der Venezianer an Giotto orientiert, und zwar an dessen Kreuzigungsfresco (1305/06) in der Cappella degli Scrovegni (Arenakapelle) in Padua. Rückblickend auf die Datierungsproblematik der Tafel von San Marcuola wird evident, dass deren Gekreuzigter eine stilistische Mittelstellung zwischen der *Croce dipinta* in

der Frari-Kirche und jener von Paolo stammenden in San Samuele einnimmt, nicht zuletzt ein wichtiges Argument, die San-Marcuola-Tafel jedenfalls vor Paolos *Croce dipinta* zu datieren.

Nach ihrer anonymen Anfangsphase erwächst der venezianischen Tafelmalerei mit Paolo Veneziano (ca. 1290 bis ca. 1358/1362) eine authentische Künstlerpersönlichkeit, der sie ihre ersten innovativen Entwicklungsansätze verdankt. Ausgebildet in einem noch stark byzantinisch geprägten, im Bannkreis der Mosaiken von San Marco stehenden Umfeld, war Paolo wohl der erste venezianische Maler, der sich den ‚modernen‘ Kunstströmungen der Terraferma öffnete. Anregungen durch Giotto waren ihm ebenso willkommen wie die Rezeption gotischer Stilelemente, die er jedoch stets auf der Matrix seines byzantinisch-paläologischen Personalstils zu transformieren wusste. Mitunter war der byzantinische Einfluss in seiner Malerei so stark, dass man sogar an eine unmittelbare Begegnung mit der Kunst Konstantinopels glaubte. In der italienischen Forschung lassen sich zwei Gruppierungen unterscheiden: Während die eine alles daransetzt, in Paolos Schaffen festländisch-gotische Elemente herauszukristallisieren und ihm die entsprechenden Werke zuzuweisen, betont die andere dessen byzantinische Komponente, indem sie Paolos Autorschaft in all jenen Werken leugnet, in denen die westlichen Elemente besonders hervortreten. Diese Fraktionsbildung trägt wenig zur Klärung des wahren Sachverhalts bei, hat doch schon Roberto Longhi erkannt, „dass die verschiedenartigen kulturellen Momente in der gesamten Schaffensphase dieses Künstlers nebeneinander existieren“.¹⁴ Lorenzoni zufolge steht Paolo Veneziano „exemplarisch für die schwierige Synthese zwischen paläologischer Wiedergeburt und gotischer Welt“.¹⁵ Diese Einschätzung ist nur dann richtig, wenn damit nicht der Ausgleich kontradiktorischer Strömungen gemeint ist, sondern eingestanden wird, dass der Künstler – neben sorgsam dosierten westlichen Reflexen – nie die Dominanz seiner orientalisches-byzantinischen Wurzeln aus den Augen verloren, vor allem am typisch venezianisch Repräsentativen festgehalten hat. Letzteres hat ihn dafür prädestiniert, den Dogen Francesco und Andrea Dandolo sowie Bartolomeo Gradenigo als offizieller, gleichsam als ‚Staatsmaler‘ zu dienen. Wie diese empfand auch er „die paläologische Bilderwelt gegenüber den bürgerlichen Bestrebungen der Terraferma als ein aristokratisches Modell“.¹⁶ Eine ebenso hohe Reputation genoss er bei den Bettelorden (Franziskaner, Dominikaner, Karmeliter und Augustiner-Eremiten), die mit ihren Kirchenneubauten einerseits den gotischen Stil nach Venedig vermittelten, andererseits einen großen Bedarf an Altarbildmalerei (als Retabeln, Predellen und Antependien) hatten. Die internationalen Beziehungen der Orden ermöglichten Paolo auch außerhalb der Grenzen des venetischen Kernlandes eine reiche künstlerische Tätigkeit, sei es auf der Terraferma (z. B. Vicenza) oder an den östlichen Gestaden der Adria (z. B. Ragusa). Paolo avancierte so von einer unumstritten führenden Lokalgröße zu einer der bedeutendsten Malerpersönlichkeiten der gesamteuropäischen Entwicklung, und dies wohl nicht zuletzt auf Grund seiner Brückenfunktion zwischen Orient und Okzident.



88 Oben: Paolo Veneziano, ‚Paliotto des Seligen Bembo‘, Dignano d’Istria (Vodnjan, Kroatien), S. Biagio
Unten: Paolo Veneziano (?), Szenen aus dem Marienleben, Pesaro, Museo Civico

Abb. 88 (oben)



89. Hl. Donatus, Holzrelief und gemalte Stifter, Murano, SS. Maria e Donato

Das mit Signatur und Datierung gesicherte Werk Paolo Venezianos umfasst etwa fünfundzwanzig Jahre – beginnend 1333 mit dem ‚Tod Mariens‘ in Vicenza und endend 1358 mit der Madonna aus der Frick Collection in New York –, bietet mithin der stilistisch-komparativen Kunstwissenschaft ein hinreichendes Substrat, um auf dem Zuschreibungsweg das Œuvre des Künstlers zu ergänzen, weiters Überlegungen zu dessen dokumentarisch im Dunkeln liegenden Frühwerk anzustellen. Seit den Forschungen Fioccos gilt der mit 1321 datierte *Paliotto des Seligen Bembo* als Jugendwerk Paolos bzw. als erstes ihm zuschreibbares Tafelgemälde, das 1810 von S. Sebastiano in Venedig in die Pfarrkirche S. Biagio in Dignano d’Istria (Vodnjan, Kroatien) übertragen wurde.¹⁷ Die Mitteltafel des *Paliotto* zeigt den seligen Bembo mit einer knienden, miniaturistisch dargestellten Stifterfigur. Die Seitenteile bestehen aus jeweils zwei übereinandergestellten Bildtafeln mit dem Begräbnis des Seligen und Wunderheilungen. Laut Pallucchini hatte Paolo Veneziano schon zuvor ähnlich kleine Stifterfiguren wie am Bembo-*Paliotto* gemalt, und zwar an der 1310 datierten *Ancona des hl. Donato* in SS. Maria e Donato in Murano. Das Stifterpaar – der Podestà von Murano, Donato Memmo, und seine Frau – kniet zu Füßen des monumentalen, in Holzrelief gearbeiteten Heiligen, dessen byzantinisch-hieratische Haltung und Faltengebung Paolo bei der Formulierung des seligen Bembo offensichtlich als Vorbild gedient hat.¹⁸ Am Bembo-*Paliotto* tritt eine merklich ambivalente Stillage zutage. Während die Gestalt des Seligen uneingeschränkt in byzantinischer Tradition steht, sind in den kleinen Szenen der Seitentafeln mehrfach dreidimensionale Raumversatzstücke anzutreffen, die an Giotto’s Raumauffassung erinnern, wobei sich giotteske Anregungen – laut d’Arcais in riminesischer Ausprägung – auch in der Körperplastizität und unpräntiösen Gewandsprache einiger Figuren ausmachen lassen.¹⁹



92. Paolo Veneziano, Kreuzigung, Washington, National Gallery

Schon seit langem besteht in der Forschung ein weitgehender Konsens, die fünf Tafelchen in Pesaro (Museo Civico) mit Szenen aus dem Marienleben Paolo Veneziano oder zumindest dessen künstlerischem Umfeld zuzuschreiben, wobei am ehesten d'Arcais' Datierungsvorschlag (Anfang der dreißiger Jahre des Trecento) zuzustimmen ist.²⁰ Die Bilderserie ist ein überzeugender Beweis dafür, dass Paolo die Kunstszene auf der Terraferma, insbesondere Giottos Fresken in der Arenakapelle zu Padua, bestens vertraut war. In der Tat dürften Giottos Marien-Szenen Paolos marianischem Zyklus als unmittelbare Vorlagen gedient haben, wiewohl sich der Venezianer – auf Grund der kleinen Bildformate – mit kompositorischen Abkürzungen begnügt hat; die größte Affinität mit dem Vorbild manifestiert sich wohl in der ‚Begegnung von Joachim und Anna an der Goldenen Pforte‘. Paolos anfänglich große Nähe zur Kunst Giottos ist umso erstaunlicher, als er sich bald danach – und später sogar noch verstärkt – Einflüssen der paläologisch-byzantinischen Malerei öffnete. Auch bei Paolos Nachfolgern bestand kaum Neigung, auf die neue, raumkompositorisch bestimmte Lehre Giottos zu reagieren. Und wenn sich mitunter der Wunsch regte, das vorherrschende byzantinische Stilsubstrat mit westlich-festländischen Innovationen anzureichern, dann fühlte man sich eher der spätmittelalterlich-gotischen Malerei als der die Kunst der Neuzeit vorwegnehmenden Stilauffassung Giottos verpflichtet. Die Rezeption gotischer Form- und Farbelemente empfand man in Venedig keineswegs als Widerspruch zur lokalen Stillage, vielmehr sah man darin eine Wesensverwandtschaft gespiegelt, die an flächenspezifisch-linearen



90. Paolo Veneziano (?), Begegnung an der Goldenen Pforte, Pesaro, Museo Civico



91. Giotto, Begegnung an der Goldenen Pforte, Fresko, Padua, Arena-Kapelle

14. UND 15. JAHRHUNDERT

Abb. 93, S. 109

Abb. 86, S. 104

Abb. 85, S. 103

Abb. 93, S. 109

Abb. 94, S. 109

und von raumkonzeptioneller Strenge unberührten Bildlösungen gleichermaßen interessiert war.

Die kleinformatische, einhellig Paolo Veneziano zugeschriebene ‚Kreuzigung‘ (Washington, National Gallery of Art) wird sehr unterschiedlich datiert. Im Gegensatz etwa zu Pallucchini und Muraro, die das Werk um die Mitte des 14. Jahrhunderts setzen, plädieren wir mit d’Arcais für einen Entstehungszeitraum um 1330.²¹ Auf Basis dieses Datierungsvorschlags zählt die ‚Kreuzigung‘ noch zu Paolos Frühwerk, das sich in seiner Schlussphase durch den Versuch einer Synthese von Reminiszenzen an Giotto und aufkeimenden Form- und Koloritanregungen gotischer Malerei definiert. Während sich am organisch-weich modellierten Körper Christi – analog etwa zu Paolos *Croce dipinta* in San Samuele – und an der blockhaft geformten Gestalt der knienden Maria Magdalena eine deutliche Stilnähe zu Giotto abzeichnet, lassen sich an der gestaltlich verdichteten Frauengruppe mit der schräg gestellten, vor Schmerz ohnmächtigen Mutter Gottes in der Mitte jene gotischen Anklänge ausmachen, die schon zuvor in Duccio di Buoninsegna’s ‚Kreuzigung‘ von der Rückseite der *Maestà* im Sieneser Dom (Dommuseum; 1308–1311) im Sinne einer Symbiose byzantinischer Tradition mit der Eleganz französischer Gotik maßgeblich gewesen waren. Hinzu kommt in Paolos ‚Kreuzigung‘ ein bisweilen stark gesättigtes, primär vom Komplementärkontrast Rot/Grün bestimmtes Kolorit, das seinen Ursprung in der ebenso kontrastreichen Farbkonzeption des sienesischen Meisters findet. Erwähnenswert ist ferner die mit Zinnen versehene Mauer, die in halber Höhe der Begleitfiguren die gesamte Szene hinterfängt und dergestalt auch in der ‚Kreuzigung‘ von San Marcuola in Erscheinung tritt. Sollte der Datierungsvorschlag (um 1330) für Paolos Washingtoner ‚Kreuzigung‘ Zustimmung finden, so wäre damit für die zeitliche Einordnung der San-Marcuola-Tafel – gestützt auf das gleich lautende Zinnenwand-Motiv und Palluchinis Zuschreibung der Tafel an Paolos künstlerisches Umfeld – ein *Terminus post quem* (mit einem die dreißiger Jahre betreffenden Spielraum) gewonnen.²²

Selbst noch in seinem Spätwerk, als er sich fast ausschließlich der Rezeption byzantinischen Formenguts widmete, hielt Paolo unbeirrt am giottesken Kreuzifix-Typus fest. Beispielhaft dafür ist eine für die Dominikanerkirche in Dubrovnik (Ragusa) geschaffene *Croce dipinta*, die zwei Datierungsvarianten zulässt. Die eine stützt sich auf das 1348 verfasste Testament des Simon Rastic, das die Stiftung eines gemalten Kreuzifix vorsieht, die andere bezieht sich auf das Jahr 1352, in dem für dieselbe Kirche ein „supraaltare“ in Auftrag gegeben wurde.²³ Dass Paolos giotteske Darstellung des Gekreuzigten in der zeitgenössischen Malerei Venedigs eine Sonderstellung einnimmt, zeigt ein Vergleich mit der im Museo dell’Istituto Ellenico in Venedig aufbewahrten und ebenso um die Mitte des Trecento geschaffenen *Croce dipinta*, in der laut Mariacher die Handschrift eines byzantinisch geschulten Künstlers manifest wird. Im Gegensatz zu Paolo verleiht dieser dem Körper Christi ein dunkles Inkarnat und, darin ebenso byzantinischer Tradition verpflichtet, eine streng lineare, die Muskulatur



des Erlösers schematisierende Binnenzeichnung, von der sich Paolo in all seinen Kruzifix-Fassungen rigoros fernhielt.²⁴

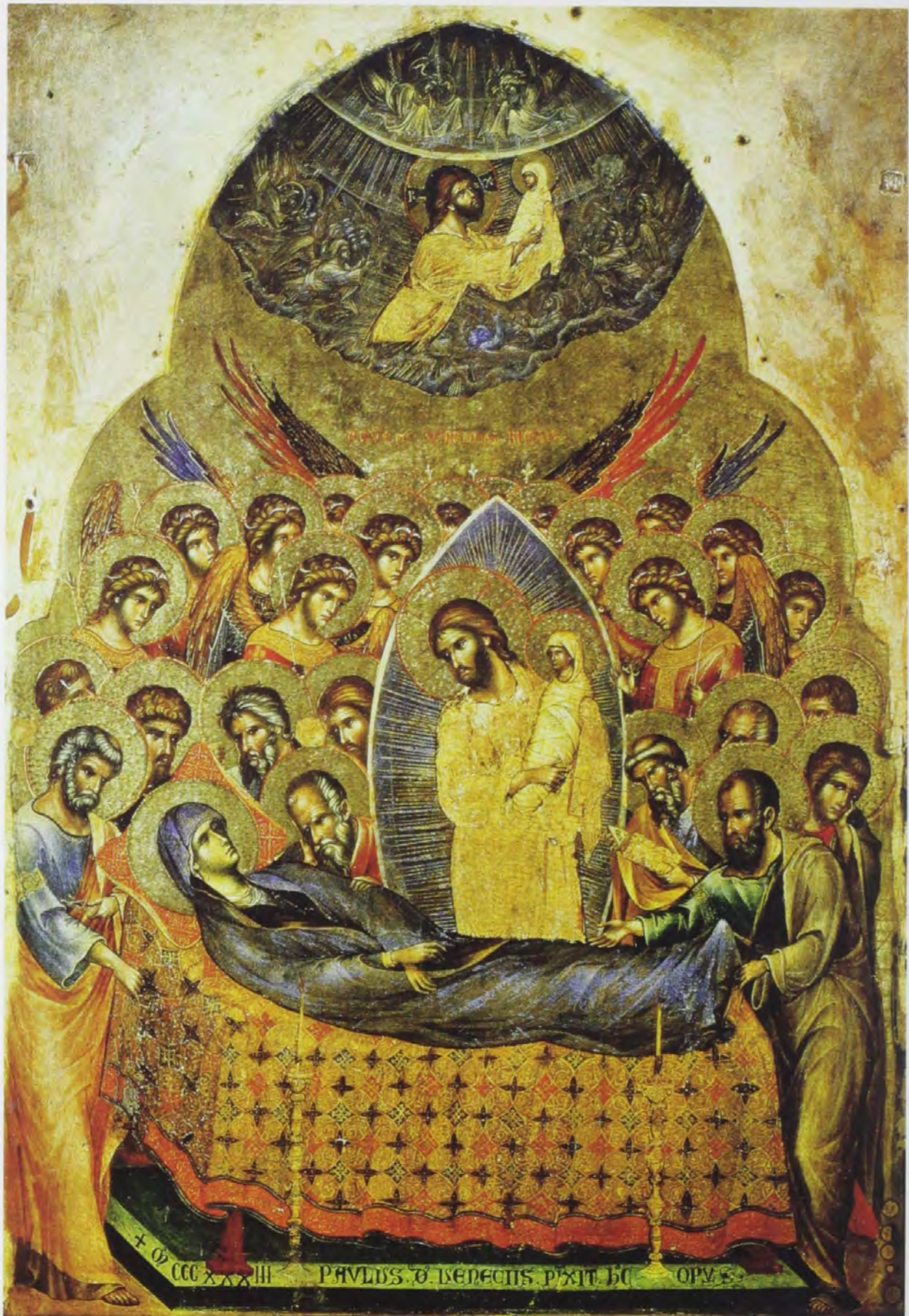
Im Jahre 1333 schuf Paolo Veneziano für den Hochaltar der Franziskanerkirche S. Lorenzo in Vicenza ein Triptychon (Museo Civico, Vicenza), das im Zentrum den ‚Tod Mariens‘ und an den Seitentafeln die Heiligen Franziskus und Antonius von Padua zeigt. Signiert und datiert, ist es das erste für Paolo sicher dokumentierte Werk, darüber hinaus das vermutlich früheste Ergebnis venezianischer Tafelmalerei, das in die Terraferma exportiert wurde. Auftraggeber war der Guardian des Vicentiner Franziskanerklosters, Pietro da Marano, der als Ratgeber des auch Vicenza beherrschenden Cangrande della Scala zudem eine wichtige politische Funktion innehatte.²⁵ Weshalb er Paolo und nicht einen bodenständigen, eventuell aus dem Umfeld Giotto's stammenden Künstler favorisiert hat, hängt wohl nicht zuletzt damit zusammen, dass seinem im Jahre 1329 (nach Cangrandes Tod) gestellten Antrag um Aufnahme in die venezianische Bürgerschaft positiv entsprochen wurde. Die Wahl Paolos bezeugt also nicht allein den künstlerisch versierten Sachverstand des Guardians, sondern ist ebenso



94. Venezianischer Meister, ‚Crocifisso dipinto‘, Venedig, Museo dell'Istituto Ellenico

93. Paolo Veneziano, ‚Crocifisso dipinto‘, Dubrovnik (Ragusa), Dominikanerkirche

Abb. 95, S. 110



95. Paolo Veneziano, *Tod Mariens*, Vicenza, Museo Civico

als Reverenz gegenüber dem kulturellen Potenzial der Serenissima aufzufassen. So gedacht ist anzunehmen, dass der Franziskaner-Prior bestrebt war, zwecks repräsentativer Ausgestaltung des Hochaltares von S. Lorenzo den damals arriviertesten Maler Venedigs nach Vicenza zu engagieren. Letzteres lässt auf eine schon des Längeren florierende Tätigkeit Paolos schließen, für die Forschung Anlass genug, sich auch in Zukunft mit der Frage nach Paolos vermutlich bis in das zweite Jahrzehnt des Trecento zurückreichendem Frühwerk zu befassen.

Das Hauptziel der Forschung gilt der stilistischen Einordnung der Mitteltafel des Triptychons mit dem ‚Tod Mariens‘, wobei man in dem schon mehr als ein Jahrhundert dauernden Wissenschaftsdiskurs zu deutlich kontroversen Ergebnissen gelangt ist. Während die eine Partei – m. E. zu Recht – ein Vorherrschen des byzantinischen Einflusses registriert, setzt die andere alles daran, Paolos Werk auch giotteske Anregungen nachzuweisen. Eine dritte Fraktion, etwa Sandro Sponza, versteift sich sogar zur These, in Paolos ‚Marienod‘ sei der „byzantinische Einfluss zu Gunsten einer ganz gotischen Auffassung zurückgetreten“, wobei – übrigens nicht selten in der italienischen Forschung – der Stilbegriff „gotisch“ fälschlich mit „giottesk“ gleichgesetzt wird.²⁶ Schon Cavalcaselle hat Paolos Tafel mit „maniera tutta bizantina“ beurteilt, und Fiocco geht sogar so weit, die byzantinisch/paläologische Note des ‚Marienods‘ mit einer knapp zuvor erfolgten Reise Paolos nach Konstantinopel zu begründen.²⁷ Meines Erachtens gebührt vor allem Muraro Zustimmung, der der Tafel „il momento più bizantineggiante del nostro artista“ bescheinigt.²⁸

Die rezente Forschung sucht eher den Kompromiss, indem sie dem ‚Marienod‘ eine ambivalente Stillage attestiert und von einem gleichgewichtigen Zusammenspiel byzantinischer und westlicher Einflüsse spricht. So registriert etwa Lucco „i due aspetti, orientale e occidentale“, zudem ein „straordinario equilibrio fra gusto bizantino [...] e gusto giottesco“.²⁹ Einen ähnlich equilibristischen Standpunkt bezieht auch Lorenzoni, wenn er einerseits das Kompositionskonzept des ‚Marienods‘ auf paläologische Vorbilder zurückführt, andererseits darin Elemente zu entdecken meint, „die eher gotischen als byzantinischen Stils sind“. Dazu die detailliertere Einschätzung des Autors: „Paolo teilt hier seine persönliche und eigenständige Umsetzung der paläologischen Kunst (einige Historiker vermuten eine Reise nach Konstantinopel) durch feinsten Linearismus mit, der auf die Feingliedrigkeit der gotischen Malerei nach Giotto zurückzuführen ist.“³⁰ Letzteres besagt immerhin, dass Lorenzoni (anders als manche italienische Autoren) zwischen „gotisch“ und „giottesk“ zu unterscheiden vermag, zugleich implizit den oft behaupteten Einfluss Giottos auf Paolos ‚Marienod‘ vom stilgenetischen Diskurs fernhält.

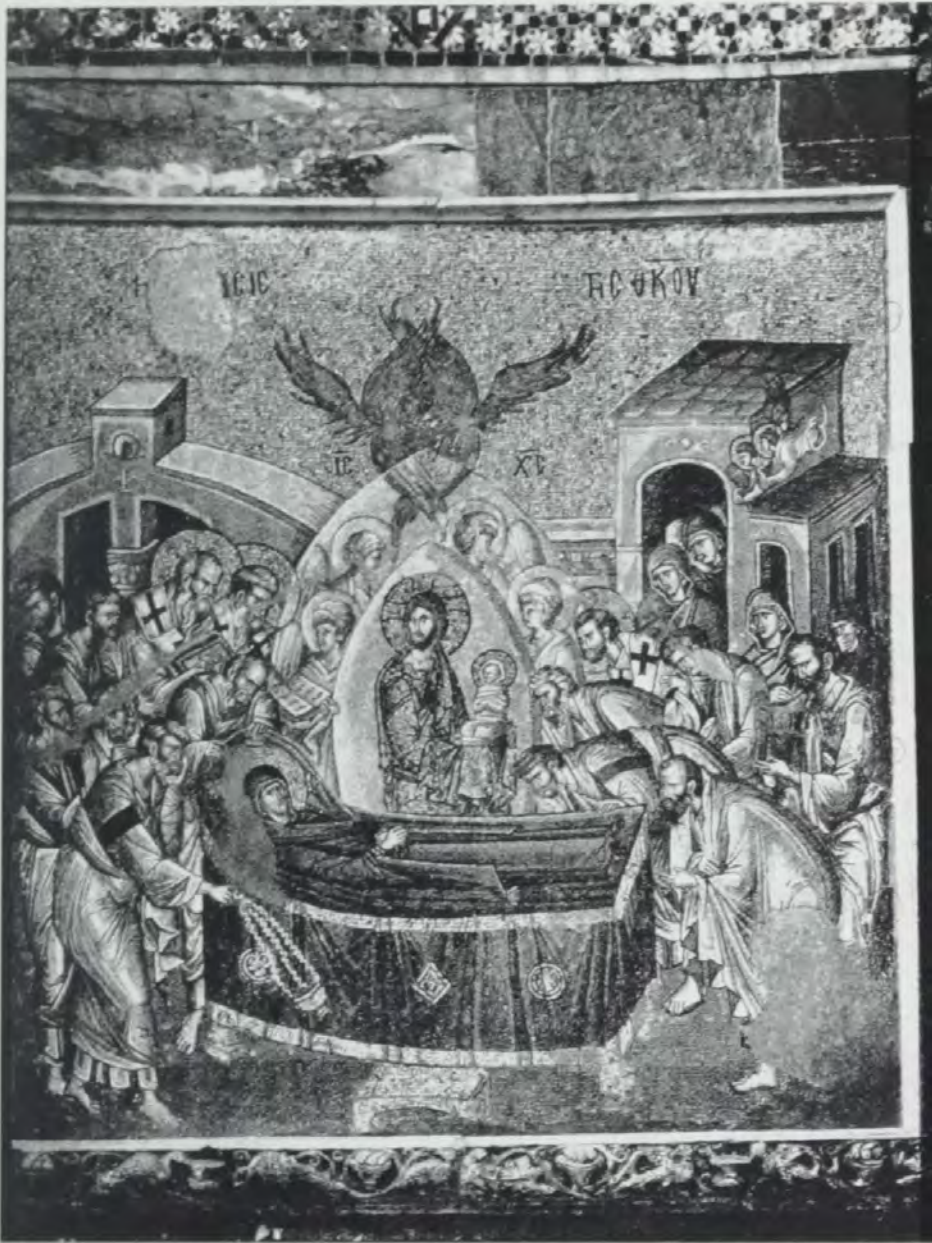
Die Komposition des ‚Marienods‘ wird durch das Hochformat, das in der oberen Hälfte der Tafel durch die Engführung der dreipassförmigen, typisch venezianischen Rahmung noch erheblich gesteigert wird, wesentlich präjudiziert. Daraus resultiert eine extreme Verdichtung des Figurenensembles, eine *horror vacui*-Komponente, die andere Künstler mit der Wahl des themenadäquateren Breitformats zu vermeiden wussten. Dessen ungeachtet ließ Meis-



96 „Koimesis“, Fresko, Čučer, Sv. Nikita

Abb. 96, 97

ter Paolo nichts unversucht, um dem ikonographischen und formalen Kanon byzantinischer *Koimesis*-Darstellungen weitgehend zu entsprechen. Vergleiche mit paläologischen Beispielen, etwa dem Fresko (um 1310/20) aus der Sv. Nikita-Kirche des mazedonischen Čučer oder dem Mosaik (um 1310) der Chora-Kirche (Karije Camii), belegen dies sehr eindringlich. Flankiert von den Aposteln Petrus und Paulus, ruht der Leichnam Mariens auf einer isometrisch ausgerichteten Bahre, die in typisch venezianischer Manier reich ornamentiert ist. Im Gegensatz zu den beiden ganzfigurigen Apostelfürsten sind von den übrigen, aus Platzmangel übereinandergestaffelten Jüngern Christi lediglich die Köpfe zu sehen, und die zum Teil nur fragmentarisch. Letzteres beruht auf dem Umstand, dass sämtliche Häupter – jene der ähnlich symmetrisch angeordneten



97. „Koimesis“, Mosaik, Istanbul, Chora-Kirche

Engel inbegriffen – von großen, zahllose Interferenzen erzeugenden Goldnimb-
 en hinterfangen werden. Gemäß dem *Gestaltfaktor der Ähnlichkeit* bewirkt
 der dominante Goldton im Bereich der Engel- und Apostelköpfe eine radikal
 flächenhafte Bildprojektion. So gesehen geriert sich Paolos ‚Marien-
 tod‘ byzantinischer als die genannten paläologischen Vorbilder. Denn dort wurde bei den
 Aposteln auf den Einsatz von Nimb- en gänzlich verzichtet, mit dem Ergebnis,
 dass jenen ein erheblich größeres Maß an räumlicher Entfaltungsmöglichkeit
 zur Verfügung steht. Hinter der Muttergottes erhebt sich Christus im Bildzen-
 trum, umfungen von einer zugespitzten Mandorla, deren Blau von Goldstrahlen
 durchzogen ist. In Gegenrichtung zu seinem geneigten Haupt hält er die von
 Tüchern umhüllte Marienseele in seinen Armen. Bezüglich der Haltung Christi
 und der spezifischen Mandorlaform sind deutliche Analogien zum gleichna-
 migen Mosaik der Chorakirche auszumachen. Demzufolge ist nicht auszu-

schließen, dass Paolo Veneziano dort seine direkte Inspirationsquelle gefunden hat. Von allen byzantinischen Vorbildern abweichend, ist dem Venezianer im Bereich der spitzbogigen Bildbekrönung eine ikonographisch eigenständige Lösung gelungen. Anders als im Fresko aus Čučer, wo sich der kleinen thronenden Mariengestalt die Pforten des Himmels öffnen, ist hier ein graublauer, mit goldenen Strahlen übersätes Himmelsareal vom sonst dominierenden Goldgrund ausgespart, in dem Christus, von Engeln flankiert, als schräg positionierte Halbfigur das Seelenfigürchen Mariens zur Aufnahme in den Himmel bereithält.

Schon lange vor der rezenten italienischen Forschung hat Theodor Hetzer die Stillage von Paolos ‚Marienod‘ aus ambivalentem, zwischen „byzantinisch“ und „westlichen Einschlägen“ schwankendem Blickwinkel betrachtet. Zum einen schreibt er: „Byzantinisch sind die Typen, die Behandlung des Inkarnats, die körperarme Gedrängtheit“, womit schon das Wichtigste gesagt ist, dem nur noch die Beobachtung der überreichen Verwendung von Gold hinzuzufügen wäre. Zum andern betont er, m. E. über Gebühr, die abendländischen Komponenten: „Nirgends in der byzantinischen Kunst wird man eine so bestimmte, aus dem linearen Gedanken des Formats geborene Relation finden [...]. Dazu kommt die inhaltliche Konzentration, der Strahl, in dem die Blicke Christi und Marias sich treffen [...]. Wir machen ferner auf die plastische Behandlung der Falten und die unbyzantinische Beweglichkeit des Linearen aufmerksam.“³¹ Letzteres bezieht sich vor allem auf die gotisch-westlich anmutende Gewandsprache Mariens sowie der beiden Apostelfürsten, die sich durch plastische Lichtreflexe und feinlinigen Faltenfluss auszeichnet. Gemessen am byzantinisch geprägten Bildganzen, spielen derlei okzidentale Einflüsse indes eine eher untergeordnete Rolle. Eine konträre Auffassung vertritt Pedrocchio, dem zufolge in Paolos Gemälde gotische Stilelemente bei weitem überwiegen. Er spricht sogar von einer „ganz neuen Richtung“, indem er dem Künstler eine strukturelle „Dynamik“ bescheinigt, „die der byzantinischen Malerei fremd war“.³² Dem liegt wohl ein gravierender Sehfehler zu Grunde, denn was sich zunächst beim Apostel Paulus an Bewegung anbahnt, wird – bewirkt durch die enge Rahmung – im dichten, keinerlei Bewegungsspielraum offen lassenden Gedränge des übrigen Figurenensembles bereits im Keim erstickt. Schon ein flüchtiger Vergleich mit der *Koimesis*-Darstellung in Čučer macht evident, welche Bedingungen gegeben sein müssen, um Dynamik zustande kommen zu lassen. Von keinen hemmenden Nimben beeinträchtigt, scheinen sich dort die Apostel wie im Laufschrift der Bahre Mariens zu nähern; eine ähnlich dynamische Lösung ist – trotz der Wahl des Hochformats – auch im Mosaik der Chora-Kirche zu registrieren.

Das in San Pantalon in Venedig befindliche Polyptychon zeigt im Zentrum die Darstellung einer ‚Madonna mit Kind‘ und auf den Seitentafeln mariologische Szenen (‚Verkündigung‘, ‚Geburt Christi‘, ‚Darbringung Christi‘ und ‚Tod Mariens‘). Der Paliotto wird von d’Arcais Paolo Veneziano zugeschrieben, wogegen der Großteil der Forschung für Werkstattbeteiligung plädiert, Muraro sogar erst mit einem um die Mitte des Trecento tätigen Nachfolger Paolos rechnet.³³ Wie

Abb. 96, S. 112

Abb. 97, S. 113



98. Paolo Veneziano, *Darstellung im Tempel und Marientod*, Venedig, San Pantalon

Pallucchini schlägt die Autorin eine Datierung in die zwanziger Jahre vor. Indes könnte dieser weit ausholende Zeitrahmen dazu verleiten, das Polyptychon von San Pantalon allzu sehr in die Nähe des als Jugendwerk Paolos angesprochenen Paliotto (1321 datiert) in Vodnjan (= Dignano d'Istria) mit seinen giottesken Reflexen zu platzieren. Ratsamer erscheint es, die San Pantalon-Tafeln gegen 1330 zu datieren oder, vorsichtiger argumentiert, sich diesbezüglich mit einem Hinweis auf das 1333 datierte Triptychon in Vicenza als *Terminus ante quem* zu begnügen.³⁴ Ausschlaggebend dafür ist wohl der ‚Marientod‘, der sich von jenem der Vicentiner Tafel durch eine noch ausgeprägtere, von giottesken Komponenten völlig unberührte byzantinische Stillage unterscheidet. Trotzdem ist nicht zu verkennen, dass das Gemälde von San Pantalon einer seitenverkehrten – vom Breitformat abgesehen –, ikonographisch fast detailgetreuen Version der Vicentiner Fassung entspricht. Indessen unterscheidet sich die Tafel aus San Pan-

Abb. 98
Abb. 95, S. 110



99. Paolo Veneziano, Verkündigung und Geburt Christi, Venedig, San Pantalon



100. Geburt Christi, Mosaik, Istanbul, Chora-Kirche

talon von jener in Vicenza durch ein erheblich dumpferes Kolorit, das Pallucchini als „accigliata secchezza balcanica“ charakterisiert hat. Letzteres findet vor allem an den Gewändern Mariens und des Apostels Paulus seinen Niederschlag. Diese sind extrem dunkel, fast schwärzlich gefärbt und, byzantinischen Usancen folgend, mit goldenen Linien bedeckt. Nur wenig später, im ‚Marienod‘ aus Vicenza, verlieren sich derlei ‚balkanisch‘-byzantinische Spuren. Stattdessen findet Paolo dort zu einer vergleichsweise blühenden, gewiss westlich berührten Licht-Farbigkeit, die die Gewänder im Verzicht auf byzantinische Goldsträhnen gleichsam aus eigener Kraft in plastische Faltenbewegungen versetzt.

In der ‚Geburt Christi‘ gelangt Paolo zu einigen vom byzantinischen Bildkanon abweichenden Neuerungen. Verwiesen sei auf die ihr zeitlich am nächsten stehende gleichnamige Mosaikdarstellung aus der Chora-Kirche in Konstantinopel, wo die Muttergottes vor der Geburtshöhle – alter byzantinischer Tradi-

tion folgend – auf einer nierenförmigen Liegestatt ruht und Josef in nachsinnender Haltung am Boden kauert. Im Gegensatz dazu die Situation im Paliotto von San Pantalon: Hier sind Maria und Josef kniend wiedergegeben, das traditionsgemäß in der abgedunkelten Höhle und in einer architektonisch geformten Krippe liegende Jesuskind anbetend. Während die Verkündigung an die Hirten auf eine Hirtengestalt reduziert ist, wird auf die sonst immer präsenten Hebammen, die das Kind zum Baden vorbereiten, gänzlich verzichtet. Paolos Innovationsbereitschaft zeigt sich vor allem in der räumlichen Erschließung des Areals im Vordergrund, das sich, Maria umgebend, grundrisslich zum Dreieck fügt; die hier brüchig verstreuten Felsschollen erinnern an Duccios sehr verwandte Geländemarkierungen. Im Übrigen verweist Hetzer auf eine um die Mitte des 14. Jahrhunderts entstandene Tafel mit der ‚Geburt Christi‘ (Triest, Museo Civico di storia ed Arte), das Werk eines anonymen venezianischen Malers, anhand dessen gut nachvollziehbar ist, was man sich unter einer byzanzgetreuen Rezeption des Themas vorzustellen hat.³⁵ Als Vergleichsbeispiel wählt Hetzer eine gleichnamige Mosaikdarstellung (1143 vollendet) aus der Cappella Palatina in Palermo, deren Flächenprojektion sowie formalen und ikonographischen Gegebenheiten sich der venezianische Meister weitgehend verpflichtet fühlen. Dies beginnt schon am vertikal sich senkenden Strahl des Sterns von Bethlehem sowie am rechts über dem Horizont aufsteigenden Engel und setzt sich fort in den gleich platzierten Gestalten des kauernenden Josef und der beiden Hebammen; nur auf die Einbeziehung der drei Magier wird verzichtet. Unterschiedlich ist die Figur Mariens, die im Gegensatz zum palermitanischen Mosaik nicht auf einer nierenförmigen Liegestatt, sondern auf einem mandorlaartig zugespitzten Tuch lagert. Ferner fällt ins Gewicht, dass sie – anders als ihr sizilisches, flächenhaft linear konzipiertes Pendant – sitzend und körperhaft plastisch formuliert ist. Lediglich diese ‚modernere‘ Figurenfassung im Besonderen und die Zurückdrängung eines abstrakten Linearismus im Allgemeinen sind Indizien dafür, dass die Werke annähernd um ein Jahrhundert differieren. Die sonst bestechenden Parallelen sind freilich nicht als Nachweis für eine Sizilien-Reise des venezianischen Anonymus zu werten, vielmehr muss auch er wie der palermitanische Mosaizist über eine ähnliche byzantinische Bildvorlage verfügt haben. Daraus geht einmal mehr hervor, wie lange byzantinische Einflüsse in Venedig dem Eindringen westlicher Stilströmungen entgegenstanden.

Auch in der ‚Darbringung im Tempel‘ aus San Pantalon bleibt Paolo Veneziano östlichen Einflüssen verpflichtet. Bemerkenswert ist vor allem, dass sich Duccio di Buoninsegna – jener Künstler, der durch Verbindung der byzantinischen Tradition mit der schmiegsamen Eleganz der französischen Gotik zum Begründer der sienesischen Malerei geworden war – in seiner ‚Darbringung‘ auf der Predella der Vorderseite der ‚Maestà‘ (1308–1311; Siena, Dommuseum) wie Meister Paolo der gleichen byzantinischen Bildvorlage bedient hat. Die Parallelen zwischen Duccios und Paolos Fassung sind geradezu bestechend; lediglich in der architektonischen Gliederung des spitzgiebeligen Ziboriums betreibt Ersterer einen größeren Aufwand. Dass beide Künstler aus derselben Bildquelle



101. Venezianischer Meister, Geburt Christi, Triest, Museo Civico



102. Geburt Christi, Mosaik, Palermo, Cappella Palatina

Abb. 98, S. 115

Abb. 103, S. 118



103. Duccio di Buoninsegna, Darbringung im Tempel, Predella der Vorderseite der ‚Maestà‘, Siena, Dommuseum



104. Paolo Veneziano, Madonna mit Kind, Polyptychon-Mitteltafel, Venedig, San Pantalon

schöpften, zeigt sich vor allem in der analogen Schräghaltung des Jesusknaben, der, von Simeon gestützt, seine Ärmchen ängstlich Maria entgegenstreckt. Und in beiden Fällen tritt die Prophetin Hanna mit erhobenem Arm und geöffneter Schriftrolle in der Hand dem alten Simeon zur Seite.

Die Mitteltafel des Polyptychons in San Pantalon zeigt mit ihrem oberen dreipassförmigen Abschluss noch Reste der sonst verloren gegangenen Rahmung. In den Zwickeln des Dreipasses befinden sich Tondi mit Engelsbüsten. Ein Goldgrund foliiert die als Halbfigur wiedergegebene Madonna, die ihr Kind – dem byzantinischen Typus der *Hodegetria* entsprechend – mit dem linken Arm stützt. Die Gottesmutter ist in ein dunkelblaues *Maphorion* gehüllt und präsentiert sich im Dreiviertelprofil, den Blick auf den Betrachter gerichtet. In ihrer rechten Hand hält sie als Passionssymbol eine leuchtend rote Mohnblüte, nach der das Jesuskind – seinen Kreuzestod ahnend – sein Ärmchen ausstreckt; zudem korrespondiert sein rotes Kleid mit der Farbe der ‚Passionsblume‘. Wie

Abb. 104

die Gestalt Mariens ist auch jene des Kindes streng bildflächenparallel angeordnet. Lediglich das Köpfchen Jesu entzieht sich der Flächenprojektion; leicht angehoben und nach rechts gedreht, scheint es den Blickkontakt mit Maria zu suchen. Mit dem wellenförmig verlaufenden Goldsaum des Maphorions gelingt dem Künstler die gestaltliche Verschmelzung der beiden Figuren. Man beachte nur, wie die Saumlinie fast nahtlos in den ovalen Halsausschnitt des Kindes mündet und dessen Sitz- und Beinhaltung paraphrasiert. Damit ist ein integratives Strukturgefüge gewonnen, das Hetzer mit dem Gestaltungsprinzip des *Ornamentalen* umschrieben hat. Letzteres bezieht sich nicht auf das Dekorative, sondern steht für strukturelle Ganzheitlichkeit, worin Hetzer – neben den Kriterien des Flächenhaften, Linearen usw. – den wichtigsten Wesenszug venezianischer Malerei erkannt hat.³⁶

Paolos ‚Madonna mit Kind‘ zeigt noch deutliche Anklänge an die Ikonomalerei, vergleichbar mit Duccios etwa ein halbes Jahrhundert früher entstandener ‚Madonna di Crevole‘ (Siena, Dommuseum), die ebenso dem Typus der *Hodegetria* entspricht. Indessen ist das Inkarnat in Paolos Gemälde erheblich dunkler, also byzantinischer anmutend als bei Duccio, der andererseits noch der byzantinischen Tradition folgt, indem er den fast schwarzen, maphorionähnlichen Mantel Mariens mit zahlreichen Goldlinien versieht. Paolo hingegen hat sich von dieser Goldfäden-Applikation bereits distanziert; stattdessen dekoriert er den dunkelblauen Madonnenmantel mit hellen sternförmigen Blüten. Im Gegensatz zum venezianischen Meister, der das Kind in relativ steifer Haltung wiedergibt, ist der Sienese bestrebt, den Jesusknaben – darin bereits gotischen Stilvorstellungen folgend – dynamischer und raumgreifender ins Bild zu setzen. Davon abgesehen ist jedoch bezüglich der Physiognomien Christi eine erstaunliche Affinität festzustellen, und rechnet man noch die übereinstimmend extrem schlanken Finger der Madonnen hinzu, so ist nicht auszuschließen, dass beide Künstler aus ähnlichen Bildquellen geschöpft haben oder Paolo vielleicht sogar Kenntnis von Duccios Œuvre hatte.

Das original gerahmte Tafelbild ‚Thronende Muttergottes mit Kind und zwei Stiftern‘ (Venedig, Accademia) wird von der Forschung einhellig als autographe Leistung Paolo Venezianos anerkannt, indes unterschiedlich datiert. Während Scirè Nepi für die zweite Hälfte der zwanziger Jahre plädiert, meint Muraro mit einer Datierung um 1339 das Richtige zu treffen.³⁷ Meines Erachtens gibt es für beide Zeitthesen widersprechende Argumente. Einerseits unterscheidet sich die Tafel in ihrer Stillage merklich von dem zuvor besprochenen, erheblich ikonenhafter anmutenden Madonnenbild, Grund genug, um Scirè Nepis Datierungsvorschlag als verfrüht anzusehen. Andererseits steht die Tafel stil- und entwicklungsgeschichtlich am Anfang einer von Paolo ab der Mitte der dreißiger Jahre geschaffenen Bilderreihe thronender Madonnen, weshalb auch Muraros Datierung abzulehnen ist. Den weiteren Ausführungen zufolge sollte man das Gemälde aus der Accademia in das zeitliche Umfeld des 1333 datierten Vicentiner Tryptichons einordnen. Allein schon vom Format (157 x 105 cm) her gesehen vermittelt die thronende Madonna einen monumentalen Eindruck. Mit ihrem



105 Duccio di Buoninsegna, *Madonna di Crevole*, Siena, Dommuseum

Abb. 106, S. 120

Abb. 104, S. 118



106. Paolo Veneziano, *Thronende Madonna mit Kind und zwei Stiftern*, Venedig, Gallerie dell'Accademia

dunkelbraunen Gesicht erinnert sie, so Scirè Nepi, an Ikonen koptischer oder kretischer Herkunft. Zu Häupten Mariens schweben zwei Engel, deren archaische Formulierung, den Gesichtstypus der Gottesmutter inbegriffen, Muraros Stilbestimmung, der zufolge sich Paolos Gemälde „sehr weit“ vom „Byzantinismus“ des Triptychons aus Vicenza entfernt habe, widerspricht.³⁸ Im Goldgrund eingebettet, bekrönen die beiden Engel die Madonna, zugleich breiten sie eine schar-

lachrote, mit Sonnenblumen bestickte Draperie aus, die den dunkelblauen, floral dekorierten Marienmantel foliiert. Der Gottesmutter ist ein ovaler mandorlaartiger *clipeus* vorgelagert, der den Großteil ihres Oberkörpers verdeckt und den gelb gekleideten, von einem Strahlen- und Sternenkranz umgebenen und wie ein kleiner Weltenrichter auf dem Regenbogen thronenden Christusknaben birgt. Die Primärfarben Rot, Blau und Gelb fügen sich zur Trias, symbolisieren mithin die göttliche Trinität. Im Übrigen entspricht die ihr Kind im *clipeus* präsentierende Madonna dem auf syrische Wurzeln zurückgehenden ikonographischen Typus der *Platytera* (mit der Bedeutung „umfangreicher [als der Himmel]“), worin sich eine weitere byzantinische Komponente in Paolos Gemälde manifestiert.

Signifikant ist der Umstand, dass sich Paolo keineswegs zur Gänze dem byzantinischen Diktat unterworfen hat. Und vielleicht ist es sogar angebracht, mit Scirè Nepi von einer „Verschmelzung östlicher und abendländischer Einflüsse“ zu sprechen, wobei auch Muraros Stiletikettierung mit „pre-gotico“ erwägenswert erscheint. In der Tat lassen sich mehrere westliche Gestaltungselemente festmachen. So etwa am Jesusknaben, der sich – entgegen byzantinischer Frontaldarstellung – in dynamischer Drehung und mit Segensgeste huldvoll den Stiftern zuneigt. Zudem zeigt Maria mit ihrem halb geöffneten, das miniaturistisch abgebildete Stifterpaar bergenden Mantel deutliche Anklänge an den westlichen Typus der Schutzmantelmadonna. Mit ihrer Rechten erfasst sie den Mantelsaum, ihr rechtes, in überzeugender Körperplastizität wiedergegebenes Bein freigebend. Die Schrägstellung des Beines bewirkt Räumlichkeit und Dynamik, fördert die Evidenz des Sitzmotivs und verstärkt Christi Blickrichtung. Ergebnis ist eine Ambivalenz zwischen Fläche und Raum, wie sie im Kontrast zwischen der Mantelöffnung und den planimetrisch behandelten Partien des Mantels und der Draperie zu Tage tritt. Weitere Merkmale westlichen Einflusses zeigen sich im delikaten Kolorit (ersichtlich etwa in den feinen Abstufungen des Scharlachrots der Draperie gegenüber dem Karmin am Kleid Mariens) und im Realismus der porträthaft erfassten Stifterfigürchen.

Mit dem Thema ‚Thronende Madonna mit Kind‘ hat sich Meister Paolo mehrfach und innerhalb eines längeren Zeitraums beschäftigt. Im Anschluss an die Tafel der Accademia seien vier weitere Werkbeispiele, die von der Forschung allgemein als autographe Arbeiten Paolos anerkannt werden, auf den stilanalytischen Prüfstand gestellt, um zu klären, ob sich im Rahmen dieser Werkreihe ein spezifischer Entwicklungsprozess abzeichnet. Beginnen wir mit der Tafel aus Sant’ Alvise in Venedig, deren fragmentarische Datumsinschrift: M [CCC] XXX [X?] kontrovers interpretiert oder überhaupt als Fälschung betrachtet wird. Während d’Arcais die Jahreszahl – mit Pallucchini übereinstimmend – mit 1335 rekonstruiert, nimmt Moschini Marconi 1340 als Entstehungszeitpunkt an. Muraro und Sponza plädieren sogar für einen Zeitraum von 1340–1347, der, vergleicht man die Tafel mit der Stillage der thematisch analogen Werkreihe, als eindeutig verspätet abzulehnen ist.³⁹ Meines Erachtens ist d’Arcais’ Datierungsvorschlag „1335“ vorzuziehen, woraus zu folgern ist, dass das Madonnenbild aus Sant’ Alvise im Anschluss an jenes der Accademia entstanden, mithin an

Abb. 107, S. 122



107. Paolo Veneziano, *Thronende Madonna mit Kind*, Venedig, Sant' Alvise

Abb. 106, S. 120

den Beginn der noch abzuhandelnden, themengleichen Werkreihe zu platzieren ist. Vergleicht man es mit dem Stifterbild aus der Accademia, ist ihm sogar eine größere stilistische Nähe zum Marienbild von S. Pantalon zu attestieren. Dafür spricht zum einen ein deutlicher ausgeprägtes Verhältnis zum Byzantinismus, zum anderen eine konsequentere Flächenprojektion, wie sie sich am geschlossenen, keine Körperplastizität zulassenden Mantel Mariens manifestiert. Vom ursprünglichen Rahmen ist nur der obere, halbkreisförmig schließende Teil erhalten geblieben. Möglicherweise befand sich die Tafel (130 x 73 cm) dereinst im Zentrum eines mehrteiligen Paliottos. Unter dem Rahmen lugen zwei Engel hervor, die im Rücken Mariens eine rote, von einem zarten Goldmuster durchwobene Draperie ausbreiten, deren obere Begrenzung sphärisch durchhängt, damit den halbkreisförmigen Rahmen in Gegenrichtung präludiert und mit dem

ähnlich gebogenen horizontalen Mantelsaum der Gottesmutter korrespondiert. Strukturelle Kommunikationsphänomene dieser Art hat Hetzer, zwecks weiterer Bestimmung venezianischer Charakteristika, in die Begriffe „linearer Parallelismus“, „formale Relation“ und „Formähnlichkeit“ gefasst.⁴⁰ Dem fügte er noch den Begriff des „Repräsentativen“ hinzu, dem die überreich ornamentierten Draperien und Gewänder, selbstverständlich auch der Goldgrund und die aufwändig konzipierten, häufig in Verlust geratenen Rahmengebilde zu subsumieren sind. Wie im Paliotto von S. Pantalon überreicht die Madonna ihrem Kind, das sie gleichfalls als *Hodegetria* links trägt, eine rote Blume, und analog zur Tafel aus der Accademia ist Jesus in ein goldenes Kleid gehüllt und das rote Kleid Mariens farblich mit der Draperie in Beziehung gesetzt. Wie immer spielt bei Paolo der Saum des mehr oder minder weit geöffneten Marienmantels eine kompositionell wichtige Rolle. Im Gemälde von Sant' Alvise bildet er am Oberkörper der Madonna einen birnenförmigen Ausschnitt, in dessen Linienverlauf das Kind nach dem Gestaltgesetz der *guten Fortsetzung* bzw. *durchlaufenden Linie* eingebettet ist. Wahrnehmungsspezifisch gesehen haben die goldenen Saumkonturen nicht nur objektbegrenzenden bzw. -bezeichnenden Charakter (*Simultangestalt*), vielmehr eignet ihnen ein Prozesscharakter, dem zufolge die Linie gleichsam selbst figuriert und dadurch *Verlaufsgestalt* annimmt.⁴¹ Während Paolo im Marienbild der Accademia auf die Wiedergabe des Throns vorerst noch verzichtet, bringt er diesen in der Tafel von Sant' Alvise erstmals zur Darstellung, zunächst noch zögerlich, zumal sich der wie aus Holz gedrechselte Thron mit seinem Gelb/Ocker-Ton kaum vom Goldgrund abhebt. In der Folge wird das Motiv zusehends an Bedeutung gewinnen, geeignet, um den planimetrischen Kompositionen mittels perspektivischer Anklänge nach und nach einen räumlichen Beigeschmack zu verleihen.

Mit der ‚Thronenden Madonna mit Kind‘ aus der Casa del Clero in Padua vollzieht Paolo Veneziano den nächsten Entwicklungsschritt. Auch in diesem Fall gibt es in der Forschung erhebliche Datierungsdifferenzen. Die zeitliche Bandbreite erstreckt sich von der zweiten Hälfte des vierten Jahrzehnts (Lasareff und Pallucchini) über „ca. 1345“ (Muraro) bis „zwischen 1350 und 1360“ (Arslan), wobei dem frühesten Datierungsvorschlag am ehesten zuzustimmen ist.⁴² Aufgrund ihres fragmentarischen Zustandes ist es nicht leicht, der Tafel gerecht zu werden. So fehlt zum einen der untere Teil der Thronbank und des Marienmantels, zum anderen wurde der Goldgrund später radikal erneuert. Und nur schwer ist vorstellbar, dass sich der Maler damit begnügt hat, die im Rücken der Madonna befindliche orangerote Draperie einfach auf den Goldgrund zu kleben. Zu vermuten ist vielmehr, dass sie wie üblich von Engeln gehalten wurde, die dann aus welchen Gründen auch immer der Goldgrund-Restaurierung zum Opfer gefallen sind. Im Gegensatz zur früheren Tafel aus Sant' Alvise ist der Jesusknabe, der mit seiner Rechten den Mantelsaum Mariens ergreift, in den Körperumriss seiner Mutter integriert und zeichnet sich, in Dreiviertelansicht und mit überkreuzten Beinen wiedergegeben, durch größere Lebendigkeit und Raumplastizität aus. Das Weiß seines Kleidchens steht in einem markanten Hell/

Abb. 108, S. 124



108. Paolo Veneziano, *Thronende Madonna mit Kind*, Padua, Casa del Clero

Dunkel-Kontrast zum Dunkelblau des Marienmantels, der sich erst unterhalb der Kniepartie in kurvelineare Falten wirft und zugleich seine mit einem fein verästelten vegetabilen Goldmuster versehene Innenseite sehen lässt. Einen weiteren Farbkontrast – zum Goldgrund und zum Rot der Draperie, des Marienkleids und Sitzkissens – bildet die grüngraue Thronbank, die ursprünglich, vor der Erneuerung des Goldgrundes und ähnlich wie in Sant' Alvise, vermutlich auch über nach oben geführte Seitenteile verfügt hat.

Abb. 109, S. 125

Der nächste Entwicklungsschritt führt uns zur ‚Thronenden Madonna mit Kind und zehn Engeln‘ aus der Sammlung Crespi in Mailand, die signiert und mit 1340 datiert ist. Die oben dreipassförmig gerahmte Tafel war ursprünglich der Mittelteil eines Polyptychons. Nunmehr stützt Maria ihr Kind mit dem rech-



110. Giotto, Ognissanti-Madonna, Florenz, Uffizien

109. Paolo Veneziano, Thronende Madonna mit Kind und zehn Engeln, Mailand, Sammlung Crespi

ten Arm, entspricht somit dem byzantinischen Typus der *Dexiokratusa*. Anders als in den vorangegangenen Bildern verleiht Paolo dem Gesicht der Madonna einen rosafarbenen Ton. Zweimal vier Engel, von denen fast nur die Köpfe zu sehen sind, breiten eine orangegelbe, mit Sonnenblumenmotiven übersäte Draperie aus, die beinahe die gesamte Bildfläche füllt, bis zum Boden herabgleitet und nur seitlich der Thronbank den Goldgrund frei gibt. An den Ecken der Sitzfläche knien weiß gekleidete, mit verschränkten Armen und singend dargestellte Engel, die in Haltung und Kolorit an Giottos zu Füßen der ‚Ognissanti Madonna‘ (Florenz, Uffizien; ca. 1306/10) platzierte Engel erinnern. In der italienischen Forschung besteht allgemeiner Konsens, dass sich Paolo in seiner ‚Crespi-Madonna‘ am stärksten der Kunst Giottos genähert hat; laut Muraro

Abb. 110

sei das Gemälde „più giottesco che Paolo Veneziano abbia mai realizzato“⁴³ Dies ist nur dann zutreffend, wenn man die tendenziell mit Giotto's ‚Ognisanti-Madonna‘ übereinstimmende, auf überflüssigen Faltenzierrat verzichtende Blockhaftigkeit von Mutter und Kind (dessen spezifische Haltung und Einbettung in den Mantelsaum Mariens inbegriffen) in Betracht zieht. Gleichwohl sind Kopfneigung und Gesichtstypus Mariens nach wie vor der *maniera greca* verpflichtet und damit etwa Duccio's ‚Maestà-Madonna‘ (Siena, Domopera; 1308–1311) näher stehend. Darüber hinaus sollte man nicht übersehen, dass Giotto den Rosa-Ton von Christi und Mariens Kleid, kausaler Lichtführung folgend, fast zu Weiß aufhellt, wogegen Paolo seine Rottöne von Lichtwirkungen vergleichsweise unbehelligt lässt. Zudem ist es für den Venezianer – im Gegensatz zu Giotto und Duccio – unverzichtbar, den Mantel Mariens mit einem floralen Goldmuster zu dekorieren. Unter den italienischen Gelehrten war es vor allem Pallucchini ein Anliegen, den sonst einseitig betonten Giotto-Einfluss zu relativieren. Sein Text in der Übersetzung: „In diesem Hauptwerk erreicht Paolo die harmonische Gesetztheit eines Toskaners, ohne auf die chromatische [Farbenskala] des östlichen Venedig zu verzichten.“⁴⁴ Innerhalb der Werkreihe ‚Thronende Madonna mit Kind‘ eröffnet die Tafel aus der Crespi-Sammlung auch in der architektonischen Gestaltung des Throns einen wichtigen entwicklungsgeschichtlichen Aspekt. Denn erstmalig wird der aus hellgrauem Marmor bestehenden Thronbank eine stufenförmige Plattform vorgelagert, die, mehrfach verkröpft und mit konsequenter Licht/Schatten-Aufteilung versehen, dem Künstler Gelegenheit bietet, mittels Schrägfürhungen der Stufenteile protoperspektivische Effekte zu erzielen.

Abb. 111, S. 127

Etwa sieben Jahre später schuf Paolo Veneziano eine ‚Thronende Madonna mit Kind und acht Engeln‘ (Carpineta, Pfarrkirche). Die Tafel ist signiert und mit 1347 datiert und wurde laut Muraro vermutlich von der Familie Malatesta in Auftrag gegeben.⁴⁵ Stimmt Muraros Annahme, so ist dies ein zusätzliches Indiz dafür, dass Paolo auch mit der Kunst Mittelitaliens, insbesondere jener in Florenz und Siena, bestens vertraut war. Neuerlich widmet er der Thronarchitektur – mit erheblich größerem Aufwand als in der ‚Crespi-Madonna‘ – besondere Aufmerksamkeit, dadurch bestrebt, dem Bildambiente mehr Räumlichkeit abzugewinnen. Der aus Holz gefertigte Thron ruht auf einer vorgelagerten, mit schräg konvergierenden Seitenbegrenzungen versehenen Basis, die – einem innovativen Einfall folgend – auf einer dunkel markierten, sich von der Goldgrund-Wand abhebenden Bodenzone lagert. Paolos pseudoperspektivische Experimente sind kurios und verdienen eine genauere Betrachtung: Die Sitzfläche zeigt er in einer zur Stufenplattform analogen Draufsicht mit gleich schräg fluchtenden Begrenzungslinien; aus perspektivischer Sicht dürfte von ihr eigentlich fast nichts zu sehen sein. Parallel dazu die schräg anlaufenden Thronseitententeile, die mit fialenähnlichen Türmchen akzentuiert sind. Es folgt in gleicher Richtung ein zugespitzter, vom Goldnimbus Mariens überschrittener Giebel, der den fast nahtlosen Übergang zwischen Raum- und Flächenprojektion signalisiert und sich letztlich mit den dreidimensional intendierten Seitenteilen zum

Abb. 109, S. 125



111. Paolo Veneziano, *Thronende Madonna mit Kind und acht Engeln*, Carpineta, Pfarrkirche

kompositionsbestimmenden Dreieck schließt. Diese Spannung erzeugende Ambivalenz zwischen Raum und Fläche bestimmt auch die Gestalt der Madonna. Mit ihrem Mangel an Körperplastizität erweckt sie den Anschein, als sei sie dem Thron flächenhaft vorgeblendet; das großzügige Raumvolumen des Throngehäuses bleibt jedenfalls weitgehend ungenutzt. Sechs Engel bemühen sich, die gedämpft rote Draperie am Giebel festzumachen. Zwei weitere Engel, die sich

Abb. 109, S. 125



112. Simone Martini, ‚Maestà‘, Fresko, Siena, Palazzo Pubblico

über die Brüstung zwischen den Fialtürmen beugen, versuchen mit ausfahren- den Armgesten das etwas schmal geratene Tuch im Rücken der Madonna aus- zubreiten. Die beiden Engel sind durch eine westlich inspirierte Lebhaftigkeit charakterisiert, die sie von ihren byzantinisch geprägten Gefährten im Marien- bild aus der Accademia merklich unterscheidet. Wie die ‚Crespi-Madonna‘ hat auch jene aus Carpineta eine blühende Gesichtsfarbe, ebenso weit entfernt vom dunklen, byzantinischer Tradition folgenden Inkarnatstypus. Der Mantel Mariens wird von einer runden, mit Perlen und Edelsteinen besetzten Agraffe zusam- mengehalten, öffnet sich dann – einen Großteil des Oberkörpers und rechten Arms Mariens freigebend – und fließt in mehreren Wellen über deren Schoß bis zum linken Knie, auf dem der Jesusknabe in Schrittstellung steht und die von seiner Mutter dargebotene Birne empfängt. Mit seinem togaähnlich gefalteten goldenen Kleid, das über die linke Schulter sowie um die Hüftpartie drapiert ist und dadurch den nackten Oberkörper und die bloßen Beine sehen lässt, erinnert das Kind nahezu an den Gestalttypus eines antiken Philosophen. Die Kleidung von Mutter und Kind ist dermaßen dicht mit einem fein verästelten Netz von Blüten und Ranken übersät, dass man sich fast schon an filigrane Textilkunst erinnert fühlt. Dem venezianischen Repräsentationswillen entsprechend, lagert auf dem Ganzen ein Goldstaub-Schleier, der selbst die Grund-Farben Karmin und Dunkelblau zu überstrahlen scheint. Die Stillage der Tafel aus Carpineta wird in der Literatur sehr unterschiedlich beurteilt. Fiocco hat sie als „un opera fedelmente bizantina“ bezeichnet und damit einen zu wenig differenzierten Standpunkt vertreten. Eine konträre Meinung äußert d’Arcais, die von „più go- tico che bizantino“ spricht, während Lasareff lediglich „tendenze gotiche“ gel- ten lässt, womit er m. E. wohl das Richtigere trifft.⁴⁶ Hetzer zufolge lehnt sich „die Madonna in Carpineta an den Typus an, der seit Duccio in der sienesischen Malerei heimisch ist“.⁴⁷ Fragt sich nur: War nun Duccio ein ‚Gotiker‘ oder war er mit seiner Madonna der ‚Maestà‘, trotz mancher westlicher Anregungen, grosso modo noch immer der byzantinischen Tradition verpflichtet? Wer Duccio zum ‚Gotiker‘ erklärt, wozu ja Hetzer neigt, setzt sich dem Verdacht aus, noch keine typisch gotische Sitzmadonna gesehen zu haben. Ein Blick auf die annähernd zeitgleich von Simone Martini geschaffene ‚Thronende Muttergottes mit Kind‘ (Siena, ‚Maestà‘, Fresko im Palazzo Pubblico; 1315) genügt, um sich gotische Wesenszüge zu vergegenwärtigen. Man beachte nur das zarte Antlitz und den schlanken Oberkörper Mariens. Mit ihren schräg ausgerichteten Beinen bewirkt sie eine Körperplastizität, die von den Knien abwärts ein komplexes, am Boden umbrechendes Faltensystem nach sich zieht. Kaskaden-, Röhren- und Schüs- selfalten sind typisch gotische Faltengebilde, von denen in Paolos Mariendar- stellungen sich auch nicht die geringste Spur findet. Obigen Beobachtungen zufolge war der Künstler stets bestrebt, die Saumlinien der Marienmäntel in den Dienst flächenhaft *ornamentaler* Formulierung zu stellen, um so zu gestaltlich- ganzheitlich strukturierten Kompositionsergebnissen zu gelangen.

Schon in seinem Testament hatte der Doge Francesco Dandolo (1329–1339) den Wunsch geäußert, im Kapitelsaal des Frari-Klosters in Venedig beigesetzt



zu werden. Sein Wandgrabmahl besteht aus dem Sarkophag mit einem Relief des ‚Marienods‘ und einem arkosolähnlichen Überbau, dessen spitzbogige Nische ein monumentales Lünnettengemälde (145 x 223 cm) birgt, das, obwohl weder signiert noch datiert, einhellig als ein um 1339/40 geschaffenes Autograph Paolo Venezianos betrachtet wird. Damals erhielt der Maler seinen ersten Staatsauftrag, in einer Zeit, als die Serenissima daranging – militärisch und politisch höchst erfolgreich –, den Grundstein zur Errichtung eines Kolonialreichs auf der Terraferma zu legen. Schon zuvor, im 13. Jahrhundert, hatte man mit kriegerischen Einzelaktionen um die Sicherung von Handelsrouten, -stützpunkten und -privilegien gekämpft, indes noch keineswegs nach bleibendem Landgewinn getrachtet. Nachdem die Seerepublik zunächst noch alles darangesetzt hatte, mit Cangrande della Scala, dem Herrscher über Verona, Feltre, Belluno, Vicenza, Treviso und Padua, ein positives Nachbarschaftsverhältnis zu pflegen, wurde die Situation prekär, als der Skaligner Mastino II. die Schifffahrt auf dem Po sperrte, Chioggia bedrohte und damit Venedigs Salzhandel gefährdete. Nun galt es, militärisch einzuschreiten, denn hier ging es um entscheidende Existenzfragen der Republik. In Florenz, das sich gleichfalls von den Skalignern bedrängt sah, fand man bald den geeigneten Bundesgenossen. Als der Krieg 1336 begann, hatte venezianisches Diplomaten geschick eine breite Koalition zustande gebracht, der die mächtigsten Herrscherfamilien im Bereich der Poe-

113. Paolo Veneziano, *Madonna mit Kind und Heiligen und Stifter*, Venedig, Kapitelsaal des Frari-Klosters

bene, die Este von Ferrara, die Visconti von Mailand und die Gonzaga von Mantua, angehörten und der sich alsbald Bologna und der Patriarch von Aquileia hinzugesellten. Die Belagerung Veronas 1339 zwang Mastino II. zum Frieden, der Venedig Treviso und anderen Festlandsbesitz einbrachte. Die Niederlage der Skaliger leitete einen neuen Abschnitt venezianischer Außenpolitik ein: den Kampf um ein Herrschaftsgebiet auf der Terraferma.⁴⁸ Mit der politischen ging auch eine kulturelle Öffnung einher. Nach und nach lockerten die im Dienst der Serenissima stehenden Künstler ihre byzantinische Isolation, allmählich dazu bereit, auch die künstlerischen Ergebnisse des Westens zur Kenntnis zu nehmen. Ein signifikantes Indiz dafür war die 1340 begonnene Erneuerung des Dogenpalastes, mit der die Gotik in Venedig Fuß fasste – rascher auf dem Sektor der Architektur und Plastik, eher zögerlich in der Malerei.

Im selben Jahr (1339), als Venedig seinen militärischen Erfolg und Terraingewinn im Friedensvertrag mit den unterlegenen Skaligern besiegelte, starb der Doge Francesco Dandolo, weshalb dessen Grabstätte – in der Sepulkralkunst Venedigs das bis dahin wohl repräsentativste Beispiel – zu Recht auch als Staatsdenkmal betrachtet werden kann. Im Zentrum der Lünette thront die Gottesmutter mit dem Jesusknaben auf dem Schoß. Die beiden wenden ihre Köpfe in entgegengesetzte Richtungen (ein Novum gegenüber den zuvor besprochenen Marienbildern), dadurch zwischen den Bildhälften vermittelnd. Während Maria den Betrachter fixiert und ihn, mit der linken Hand auf ihr Kind zeigend, zur Anbetung auffordert, blickt Jesus mit segnender Geste auf den knienden Dogen herab. Analog zur annähernd gleichzeitig entstandenen ‚Crespi-Madonna‘ breiten vier Engel eine mattorange, mit Sonnenblumen besetzte Draperie aus, die sich zwischen Goldgrund und Figurenensemble schiebt und dadurch, wenn auch geringfügig, für Räumlichkeit sorgt. Anders als in der ‚Crespi-Madonna‘ folgt die Engeldarstellung byzantinischer Tradition; in die gleiche Richtung weist auch das dunkel schattierte Antlitz Mariens. Besondere Aufmerksamkeit gebührt dem ultramarinblauen Mantel, an dem sich ein gegenüber den erwähnten Marienbildern deutlich gesteigertes Maß an Körperplastizität abzeichnet. Letztere resultiert aus einem sanften Wechselspiel von Licht und Schatten, das – bedingt durch die unversehrte Leuchtkraft des Ultramarin – verschiedenartige Faltengebilde hervortreten lässt, was wiederum der Erkennbarkeit der schräg gestellten Beine Mariens und der Klarheit ihres Sitzmotivs zugute kommt. Dass davon in den übrigen Mariendarstellungen nichts zu bemerken ist, mag durch den problematischen Erhaltungszustand des vielleicht erst nachträglich extrem abgedunkelten Blau, das allfällige Faltenzüge bis zur Unkenntlichkeit absorbiert hat, bedingt sein, könnte aber auch mit dem hohen Qualitätsgrad des Ultramarin, wie es am Marienmantel der Lünettentafel verwendet wurde, zusammenhängen. Nach Gold und Silber war Ultramarin die teuerste Farbe und ist als Künstlerpigment bereits seit dem 13. Jahrhundert bekannt. Es wurde aus pulverisiertem Lapislazuli hergestellt, das mit hohen Kosten aus dem Orient importiert werden musste. Um nicht mit dem Blau getäuscht zu werden, spezifizierten die Klienten das Ultramarin; noch Vorsichtiger gaben

Abb. 113, S. 129

Abb. 109, S. 125

eine genaue Sorte an, etwa Ultramarin zu ein, zwei oder vier Florin die Unze.⁴⁹ Da sich Paolo dessen wohl bewusst war, mit der Produktion einer für ein Dogengrabmal vorgesehenen Lünettentafel einen Staatsauftrag zu erfüllen, kann man davon ausgehen, dass er ein besonders qualitätsvolles Ultramarin bestellt hatte.

Unter allen Madonnendarstellungen Paolos ist es zweifellos jene in der Frari-Lünette, die noch am ehesten eine gotisch inspirierte Gewandsprache zeigt. Man beachte nur die Kaskadenfalten rechts am Marienmantel oder die zugespitzt zwischen den Beinen der Gottesmutter hängenden Schüsselfalten. Derlei Stilmerkmale sollten indes nicht dazu verleiten, Maria – einer Fehlbeobachtung Sponzas zufolge – nun gleich einen „typisch gotischen Hüftschwung“ zu bescheinigen.⁵⁰ Christus sitzt nach vorne gebeugt auf dem Schoß seiner Mutter, in Haltung und Armgestik an seinen Vorläufer aus der Accademia erinnernd. Indes ist die Stellung seiner Beine (vgl. ‚Crespi-Madonna‘!) raumplastisch ausgearbeitet, durch ein changierendes Kolorit merklich unterstützt. Das hell leuchtende Orangegelb seines Kleides bildet mit dem dunklen Ultramarin des Marienmantels einen Komplementärkontrast. Zu Recht betont Muraro, dass Meister Paolo hier seinen koloristisch eigenständigen Weg gefunden hat.⁵¹ Links außen steht der hl. Franziskus, mit seiner gebeugten Haltung sich exakt dem Lünettenbogen anpassend. Er fungiert als Namenspatron und Fürbitter des vor ihm in strenger Profilstellung knienden Dogen, der, gekleidet in einen zinnoberroten, hermelinbesetzten Mantel, das Christuskind anbetet. Neuerlich erweist sich der Künstler als begnadeter Kolorist, wenn er das Rot des Dogenmantels mit dem Orangegelb Christi und dem Ultramarin zur Farbtrias schließt und mit dem strahlenden Weiß des Hermelinumhangs den Bunt/Unbunt-Kontrast anklingen lässt. Rechts kniet die Witwe des Dogen, Elisabetta Contarini, von ihrer Namenspatronin, der hl. Elisabeth, der Gottesmutter empfohlen. Beide Frauen sind in der Tracht des Dritten Ordens der Franziskaner gekleidet. Während die Dogaressa ganz in Schwarz gehüllt ist, trägt ihre Fürbitterin einen grauen Mantel mit leicht violetter Einschlag. Die Falten des Mantels sind im Wechsel von Hell/Dunkel plastisch herausgearbeitet und betonen die Körperlichkeit der Heiligen; dass hier Giotto's Gewandsprache und Figurenideal Pate gestanden haben, ist nicht zu übersehen. Der Umstand schließlich, dass alle Protagonisten auf der Basis der Lünette postiert sind und vom Boden nur ein kleines Stück rechts außen sichtbar ist, verstärkt den flächenspezifischen Charakter der Komposition, von dem nur die Gestalt Jesu und der Unterkörper der Madonna raumgreifend abweichen.

Seinen nächsten Staatsauftrag – die Fertigung der ‚Pala Feriale‘ – erhielt Paolo Veneziano 1345 von Andrea Dandolo (1343–1354), dem als Kunstförderer wohl bedeutendsten Dogen des 14. Jahrhunderts. Andrea Dandolo war Literat, Jurist und Historiker und als Humanist mit Francesco Petrarca in Freundschaft verbunden. Einerseits sorgte er für den zügigen Weiterbau des Dogenpalastes, dessen Arkadenpfeiler vermutlich schon unter seinem Dogat mit den ersten gotischen Kapitellplastiken versehen wurden, andererseits galt seine beson-

Abb. 106, S. 120



114a Paolo Veneziano, Pala Feriale (linke Hälfte), Venedig, San Marco, Museo Marciano



114b Paolo Veneziano, Pala Feriale (rechte Hälfte), Venedig, San Marco, Museo Marciano

dere Aufmerksamkeit der weiteren Ausstattung der Markuskirche, wohl auch in emotionaler Erinnerung daran, dass er schon als Zweiundzwanzigjähriger das Amt des Prokurators von San Marco bekleidet hatte. Im Mittelpunkt seines Interesses stand das kultische und künstlerische Herzstück von San Marco, die seit 1105 bestehende ‚Pala d’Oro‘, deren Restaurierung und ergänzende Neukonzeption er wahrscheinlich schon bald nach seinem Amtsantritt in Auftrag gegeben hat. Nur wenig später veranlasste er die Mosaizierung des Baptisteriums. Die Entwürfe dazu stammen von mehreren Künstlern, darunter vermutlich Paolo Veneziano, dem der ‚Tanz der Salome‘, das ‚Gastmahl des Herodes‘ sowie die ‚Enthauptung und Bestattung des Täufers‘ zugeschrieben werden.⁵² Die Cappella di Sant’ Isidoro wurde nach der Pestepidemie von 1348 erbaut, ihre Mosaik-Ausstattung 1351 vollendet.

Mit der Neufassung der ‚Pala d’Oro‘ beschloss Andrea Dandolo, dieser eine bemalte, aus zwei Teilen bestehende Tafel – eben die ‚Pala Feriale‘ – hinzuzufügen, mit dem Zweck, das im Lichterglanz erstrahlende Meisterwerk der Emailkunst an Werktagen mit dieser zu verdecken. Die in zwei Zonen gegliederte ‚Pala Feriale‘ (die Maße der beiden Teile: 59 x 325 cm; heute im Museo Marciano von San Marco in Venedig) ist mit 1345 datiert und mit „Magister Paulus con Luca et Johann“ signiert; die beiden letztgenannten Namen verweisen auf die Mitwirkung von Paolos Söhnen, Luca und Giovanni. Im Zentrum der oberen Zone steht Christus als *Imago Pietatis*, flankiert von Maria und Johannes Evangelista. Hinzu treten links der hl. Georg und der Evangelist Markus, rechts der Apostel Petrus und der hl. Nikolaus. Die untere Bilderreihe zeigt Szenen aus der Geschichte des hl. Markus. Im Übrigen war es das erste Mal, dass die Vita des Evangelisten in die Tafelmalerei Eingang gefunden hatte. Die Wahl eines monumentalen Formats sowie eine prononcierte Erzählfreudigkeit mögen damit zusammenhängen, dass der Markuskult während Andrea Dandolos Dogat eine besondere Blüte erlebte. Dies fand auch im damaligen Schrifttum seinen Niederschlag, als Pietro Calò unter anderem einen Text zur *Apparitio* des Evangelisten verfasste.⁵²

Die beiden Zonen der ‚Pala Feriale‘ sind durch eine extrem unterschiedliche Stillage gekennzeichnet. Während die obere Bilderreihe mit ihren halbfigurigen Heiligendarstellungen noch ganz im Zeichen der *maniera greca* steht, dominieren in der unteren Etage – in den sieben höchst narrativ und dynamisch angelegten Szenen der Markusgeschichte – westliche Einflüsse. Im Zentrum der oberen Zone steht Christus als *Schmerzensmann*, der mit geneigtem Haupt und verschränkten Armen vor dem dunklen Kreuzbalken situiert ist. Diese Christus-Darstellung steht in direktem Bezug zur byzantinischen, in S. Croce di Gerusalemme in Rom befindlichen Mosaikikone der *Imago Pietatis* (ca. 1300), laut Belting der „Urform der [Pietà-]Ikone“.⁵⁴ Lasareff zufolge besticht vor allem der hl. Georg (links außen) durch sein byzantinisches Gepräge: „Questa è la più greca fra tutte le interpretazioni italiane di questo Santo.“⁵⁵

Mit Darstellungen aus der Geschichte des hl. Markus hat Paolo Veneziano den Grundstein zur venezianischen Historienmalerei gelegt. Der Zyklus beginnt mit der Weihe des Evangelisten durch den Apostel Petrus. Die Konsekration vollzieht sich auf einem Stufenpodest und wird von einer dreiteiligen, mit Dreieckgiebeln bekrönten Architekturkulisse überhöht. Da sich diese zum Betrachter hin öffnet und ihr mittlerer Teil die seitlichen überragt, entsteht der Eindruck eines Querschnitts durch eine dreischiffig basilikale Anlage, deren sakraler Charakter durch eine den goldenen Nimbenbogen des Apostels akzentuierende, in Dunkelblau gehaltene und von Sternen übersäte Apsiskalotte betont wird. Zur Linken des Apostelfürsten hat sich eine dicht gedrängte Schar von Kardinälen versammelt, deren scharlachrote Tracht dem Bilderzyklus einen geradezu signalartigen Koloritauftritt verleiht. – Die nächste Szene führt uns nach Alexandria, wo Markus, von einem Kleriker in rotem Habit begleitet, mit Segensgeste die verletzte Hand des Schusters Anianus heilt. Die Protagonisten sind durch

Abb. 114a+b, S. 132

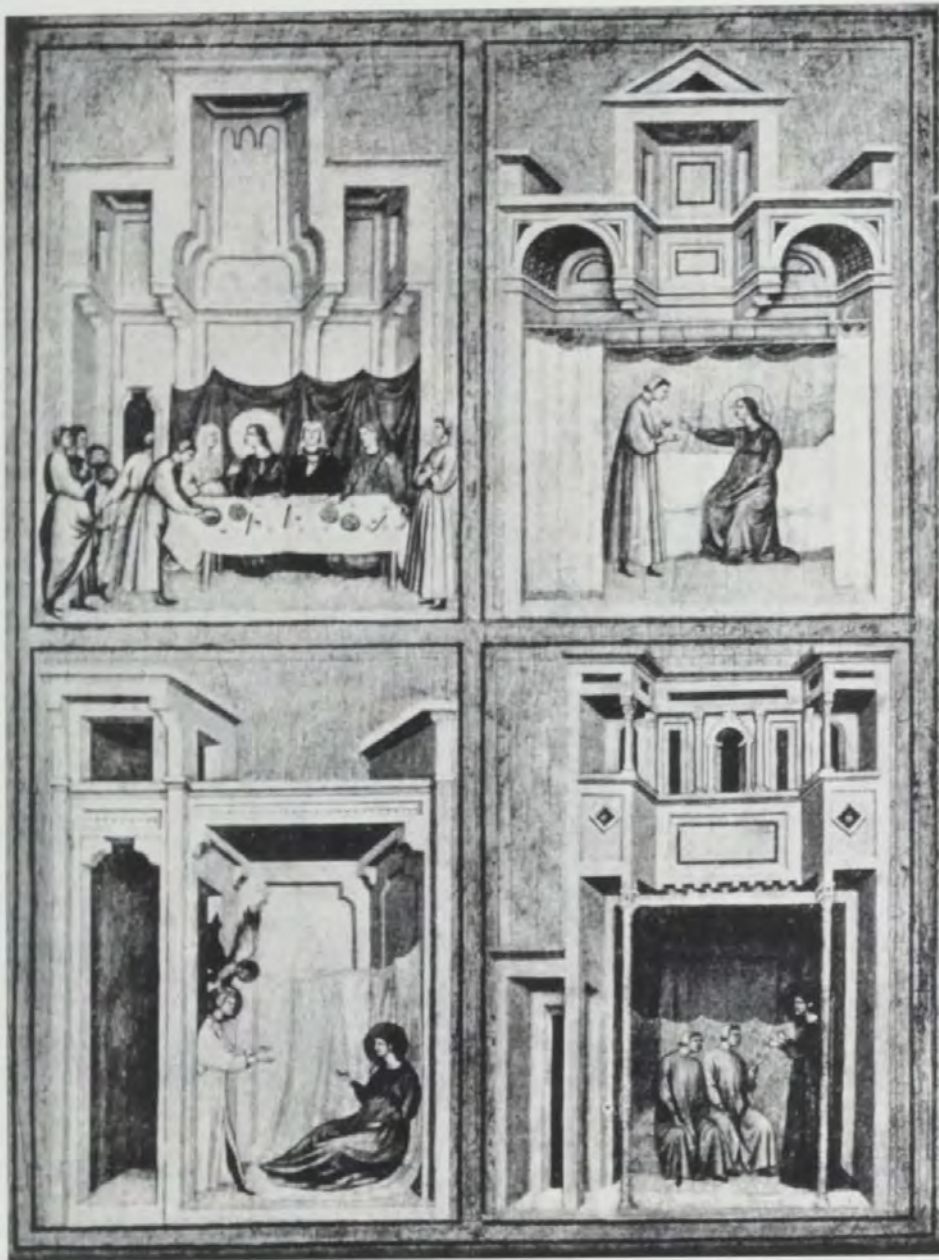
115. *Imago Pietatis*, Mosaik, Rom, S. Croce di Gerusalemme

Abb. 116, S. 134



116. Paolo Veneziano, *Der hl. Markus heilt Anianus*, Detail aus der *Pala Feriale*, Venedig, San Marco, Museo Marciano

lebhaften Licht/Schatten-Wechsel plastisch herausgearbeitet und in ihrer von überflüssigem Faltenspiel befreiten Blockhaftigkeit giotteskem Figurenideal angenähert. Die architektonischen Versatzstücke zeichnen sich durch ein fast schon an Irreales grenzendes Kolorit aus. Dabei fällt ins Gewicht, dass sie nicht nur als pittoreskes Beiwerk dienen, sondern – die Figuren akzentuierend und zusammenfassend – ganzheitsstiftend in den Dienst kompositioneller Integration gestellt werden und räumliche Wirkung erzielen. Anianus sitzt vor dem rundbogigen Stadttor, dessen geöffnete Türflügel in paralleler Schräge auf ihn und den Evangelisten ausgerichtet sind. Eine aus dem Zusammenstoß von Torpfeiler und -flügel resultierende vertikale Linie akzentuiert die verschränkten Hände der beiden Akteure, dadurch das Heilungswunder betonend. Dem vor dem Goldgrund obeliskenhaft hochragenden Leuchtturm obliegt es, zum einen die aufrechte Gestalt des Klerikers zu betonen, zum anderen den transzenden-



117. Cäcilienmeister, Szenen aus der Legende der hl. Cäcilie, Florenz, Akademie

talen Himmelsbezug des Evangelisten zu versinnbildlichen. Protoperspektivisch und im Licht/Schatten-Kontrast formulierte Architekturversatzstücke dieser Art sind schon bei Giotto anzutreffen. Nur ist Paolo Veneziano insofern um einen Schritt weiter gegangen, als er den baulichen Elementen ein deutlich buntfarbiges Gepräge (rot, grün und violett) verliehen und damit dem damals schon auf Fantasie setzenden, freieren Wesen venezianischer Koloritauffassung entsprochen hat; mit Worten d'Arcais': „... suggeriti dalla pittura continentale, ma realizzati con colori assolutamente irreali e fantasiosi ...“⁵⁶

In der nächsten Szene erscheint Christus dem eingekerkerten Markus. Das Gemälde wird von einem monumentalen, zweigeschossigen Gebäudeblock beherrscht, der durch Seitenrisalite, byzantinisch schlanke Säulenarkaden und romanische Biforen gegliedert wird und mit seinem roten Mauerwerk und ar-

Abb 114a, S. 132

Abb. 117, S. 135

chitektonischen Motivreichtum an einen Palastbau erinnert. Ein großes Rundbogenfenster im Untergeschoss des zurücktretenden Mittelteils gibt Einblick in den Kerker; darüber ein loggienähnlicher Altan mit Balustrade. Ein in seiner Gliederung verblüffend ähnlicher Architekturprospekt findet sich auch im etwa 1307/10 entstandenen Bilderzyklus (mit Szenen aus der Legende der hl. Cäcilie; Florenz, Akademie) des aus der Schule Giottos hervorgegangenen Cäcilienmeisters.⁵⁷ Auch der basilikal gestaffelte Kirchenquerschnitt in der ersten Szene des Markus-Zyklus (‚Der hl. Petrus weiht den Evangelisten‘) scheint durch ein ebenso analoges Architekturkonzept aus dem Cäcilien-Zyklus angeregt, Anlass genug, um eine direkte Begegnung des venezianischen Malers mit dem Werk des Cäcilienmeisters zu vermuten. Vor dem Kerker haben sich schlafende, würfelnde und lauschende Wächter versammelt, in deren expressiv verzerrten Haltungen und Gesten sich eine narrative Tendenz manifestiert, die – so in der byzantinischen Kunst unvorstellbar – von westlichem Einfluss zeugt; gut möglich, dass sich darin auch die Handschrift von Paolos Söhnen manifestiert. Thematisch bedingt, verstärkt sich dieser dynamische Trend im ‚Martyrium des hl. Markus‘. Von fanatischen Schergen niedergeknüppelt und an Stricken davongezerrt, liegt der Evangelist unter einem bildhohen Baldachin gefesselt am Boden.

Abb. 118, S. 137

Im folgenden Bild erreicht Paolos dynamischer Formwille seinen Höhepunkt. Das den Leichnam des hl. Markus nach Venedig transportierende Schiff gerät in einen Seesturm und droht an den roten Felsklippen zu zerschellen. Die verängstigte Mannschaft erlebt den Beistand des Evangelisten, der auf dem Hinterdeck erscheint und mit bannender Segensgeste das Schiff zwischen die beiden Klippen hindurchsteuert und so vor dem Untergang rettet. Zur Verdeutlichung der drohenden Schiffskollision stehen Meister Paolo höchst wirksame Ausdrucksqualitäten zur Verfügung. Dies beginnt schon links außen, wo die rote Felsmasse in das vom Sturm aufgeblähte Segel zu dringen und dessen Rahe regelrecht aufzuspießen scheint. Rechts ist das Segel zugespitzt und bildet einen sphärischen Keil, der als dynamischer Vektor auf die Felsbarriere zu stoßen droht. Das zweite Segel, das mit seinem verkehrten C-Schwung dem ersten gleicht, wird vom rechten, in mehreren Facetten lebhaft zerklüfteten Felsbrocken größtenteils überschritten, von diesem nahezu verschlungen, gäbe es nicht den am oberen Bildrand auftauchenden Aussichtskorb, der allein verdeutlicht, dass das Schiff hinter der Klippe unversehrt vorbeisegelt. Die beiden diagonal versetzten Felsen vollziehen eine Zangenbewegung, der das Schiff mit seinen parallel nach links stehenden Rahen zu entkommen trachtet. Auch das extrem kontrastive Kolorit hat seinen Anteil am strukturellen Spannungsfeld der miteinander ringenden Kräfte; im Kampf um das Gleichgewicht dient es als ausgleichend stabilisierendes Element. Drei Kontraste stechen hervor: zunächst der zwischen dem Rot der Klippen und dem Grün der gewellten Meeresfläche herrschende Komplementärkontrast (in Verbindung damit der Kalt/Warm-Kontrast), weiters der Gegensatz zwischen dem Weiß der Segel und dem schwarzen Bootskörper und schließlich der Bunt/Unbunt-Kontrast vor einem Goldgrund, der die raumgreifende Wirkung der Segel und Felsen merklich herabsetzt.



118. Paolo Veneziano, *Der hl. Markus errettet das Schiff*, Detail aus der *Pala Feriale*, Venedig, San Marco, Museo Marciano

Die sechste Szene zeigt die ‚Auffindung der Reliquien des hl. Markus‘, die sog. *apparitio* aus dem Jahr 1104, ein Ereignis, das schon bald nach der Mitte des 13. Jahrhunderts im südlichen Querhaus von San Marco in einem monumentalen Mosaik zur Darstellung gelangt war. Damals dienten hintereinander gereihete Quer- und Längsschnitte der Markuskirche als architektonischer Rahmen, innerhalb dessen sich der Patriarch und der Doge mit ihrer Gefolgschaft prozessionsartig dem rechts außen geöffneten Pfeiler nähern. In der ‚Pala Feriale‘ hat sich die zielgerichtete Figuren- und Kuppelfolge zu einer zentrierten Komposition mit erheblich gesteigertem Raumanspruch gewandelt. Im Mittelpunkt, genau auf der Symmetrieachse, steht jener Pfeiler, der den Südteil des Presbyteriums vom Ostabschnitt des südlichen Querhauses trennt. Der mächtige Pfeiler hat sich geöffnet und zeigt den hochgestellten Sarkophag, aus dem nur der Kopf des Evangelisten hervorlugt. Rechts kniet der Patriarch von Grado in prächtig dekoriertem Ornat. Ihm folgen, dicht gereiht und in eintöniger *Isokephalie*, die Bischöfe des Veneto und eine Schar von Klerikern. Die Dreiergruppe wird von einem Arkadenpaar mit schlanker Säule überhöht, zu-

Abb. 119, S. 138

Abb. 65a, S. 85



119. Paolo Veneziano, Auffindung der Reliquien des hl. Markus, Detail aus der Pala Feriale, Venedig, San Marco, Museo Marciano

sammengefasst und rhythmisiert. Vom realistisch wiedergegebenen Ambiente zeugt unter anderem die darüber verlaufende Emporenbrüstung. Die hinter der Doppelarkade schräg gestaffelten Säulen und Raumelemente verraten einen Anspruch auf Dreidimensionalität, der im *apparitio*-Mosaik des Duecento noch keine Rolle gespielt hatte. Links kniet der Doge, dessen leuchtend roter Mantel einen markanten Buntfarbakzent ins Bild setzt – in seinem Rücken Familienmitglieder und betendes Volk, dessen *isokephale* Kopfreihung, ähnlich wie vis-à-vis bei den Bischöfen, einen etwas ermüdenden Eindruck erzeugt. Eine die Gruppe rhythmisierende Kolonnade wird von einem Bogen umklammert, der den Blick auf die Cappella di San Clemente mit ihrer im Mosaikgoldglanz erstrahlenden Apsiskalotte freigibt. – Den Abschluss des Bilderzyklus bildet jene Szene, in der der in einen Säulenbaldachin eingehängte Sarkophag des Evangelisten von einer emphatisch bewegten Pilgerschar verehrt wird. Zutreffend Muraros resümierender Kommentar, welcher der Gemäldefolge ein „straordinario equilibrio fra luce e ombra, tra architettura e figure, tra fantasia e realtà“ bescheinigt.⁵⁸



Um 1350 schuf Meister Paolo im Auftrag des Franziskanerordens der Klarissen in Venedig das ‚Polyptychon von S. Chiara‘ (Venedig, Accademia), das mit seiner aufgefächerten Form – an das dominante Mittelstück grenzen dreizonige, in jeweils sieben Bildfelder untergliederte Seitenteile – und angesichts seiner original erhaltenen Rahmung, die von Wimpergen, Krabben und Kreuzblumen bekrönt wird, fast schon an einen gotischen Flügelaltar erinnert. Paolo Venezianos innovatives Verdienst bestand unter anderem darin, die traditionelle Form des Altarvorsatzes, etwa einer Ikone mit seitlichen Darstellungen (vgl. den *paliotto* des seligen Leone Bembo!), durch den Typus des aufgefächerten Polyptychons ersetzt zu haben, eine Bildform, die in Venedig fortan zur Norm werden sollte. Gemäß franziskanischer wie venezianischer Vorliebe für die Marienverehrung zeigt die Mitteltafel die ‚Kronung Mariens‘, überhöht von einer Schar musizierender Engel. Das Stilniveau der ‚Marienkrönung‘ wird von der Forschung sehr unterschiedlich beurteilt. Während die eine Partei eine byzantinische Stilkomponente hervorhebt und, wie etwa Pignatti, sogar eine Reise des Künstlers nach Konstantinopel annimmt, führt die andere – völlig verfehlt – gotische Einflüsse ins Treffen; repräsentativ für Letztere etwa die Stimme d’Arcais‘, die von „un aggiornamento sulle elaborazioni più gotiche e moderne del linguaggio paolesco“ spricht und dem Dekorationsreichtum der textilen Elemente sogar Auswirkungen des *gotico internazionale* unterstellt, womit von

120. Paolo Veneziano, Polyptychon von S. Chiara, Venedig, Gallerie dell’Accademia

Abb. 88 (oben), S. 106

Abb. 121, S. 140



121. Paolo Veneziano, *Kronung Mariens*,
Mitteltafel des Polyptychons von S. Chiara,
Venedig, Gallerie dell'Accademia

einer Stilphase der Gotik die Rede ist, die in Paolos Schaffenszeitraum noch gar nicht existierte.⁵⁹ Kann man der Byzantinismus-Argumentation bezüglich der ikonenhaft dunklen Gesichter und der symmetrischen Anordnung des Engelchors durchaus etwas abgewinnen, ist die Behauptung gotischer Einflüsse, wie schon angedeutet, gänzlich zurückzuweisen. Den weiteren Ausführungen zufolge handelt es sich hier in Wirklichkeit um ein Gemälde, in dem eine genuin venezianische Stillage bereits den Führungsanspruch erhebt.

Der Krönungsakt vollzieht sich innerhalb eines leicht zugespitzten Blendarkadenrahmens. Christus und Maria sitzen auf einem Doppelthron, von dem nur die verkröpfte Basisstufe zu sehen ist. Ein blauer, mit goldenen Sternen besetzter Ring scheint die übrige Thronarchitektur zu ersetzen. Als *orbis coelestis* symbolisiert er die Ewigkeit und mit seiner stringenten Umklammerung fördert er die

formale Verschmelzung des himmlischen Paares, hinter dem zwei Engel eine mit Sonnenblumenmotiven bestickte und mit einem dichten Netz goldener Arabesken dekorierte Draperie ausbreiten. Über einen ähnlichen Dekorationsreichtum verfügen die Gewänder Christi und Mariens, deren blaue Mäntel von goldenen Flormustern fast gänzlich absorbiert werden. Letztere erinnern an chinesische Seidengewänder und Keramiken – ein anschauliches Indiz für Venedigs Handel mit dem Fernen Osten.⁶⁰ Darüber hinaus stellen sich auf Grund der exzeptionellen Goldfülle auch Reminiszenzen an den Glanz der Mosaiken von San Marco ein, und nimmt man das Ganze aus gehörigem Abstand in Augenschein, drängen sich auch Assoziationen mit einem Wandteppich auf, der die Körperlichkeit der Figuren fast völlig außer Kraft setzt. Der Mangel an Räumlichkeit wird durch die spezifische Haltung der Akteure noch zusätzlich betont. Während Maria – mit ihrem C-förmig gebogenen Umriss streng dem Himmelskreis angepasst – sich im Profil zeigt, ist Christus dem Betrachter fast frontal zugewandt. Auf die Möglichkeit, mittels Gewandfalten plastisch modellierende Akzente zu setzen, wird zugunsten radikaler Flächenhaftigkeit völlig verzichtet. Nur an wenigen Stellen sind die Mantelsäume in bräunlichen Streifen umgebrochen. Dies beginnt im Schoß Mariens und setzt sich – vom Thronpolster in der Mitte kaum unterbrochen – in der bis zur Schulter Christi schräg empor laufenden Bahn fast nahtlos fort. Daraus resultiert zum einen eine verhaltene Dynamik, zum anderen eine formintegrative Note (Faktor der *guten Fortsetzung*), die das Figurenpar in den Zustand ganzheitlicher Gestalt versetzt, wozu auch die ebenso formkonsonante wie zusammenfassende *gute Gestalt* des Himmelskreises ihren Beitrag leistet.

Wie schon erwähnt, hat Hetzer im *Ornamentalen* (= das ganzheitliche Strukturgefüge) den wichtigsten Wesenszug der venezianischen Malerei erkannt und diesen in etliche Nebenphänomene unterteilt. So verweist er unter anderem auf die silhouettenhafte Flächenprojektion, die Vermeidung raumpotentieller Überschneidungen, die Kontinuität linearer Zusammenhänge und schließlich auch auf das Repräsentative, das sich in dekorativer Bildhaftigkeit niederschlägt. All diese Kriterien sind in Paolos ‚Marienkrönung‘ vertreten, vor allem aber jenes repräsentative Element, das geradezu gobelinhaft im Überfluss einer golddurchwirkten und mit Ornamenten angereicherten Stofflichkeit kunstgewerblichen Gepräges zu Tage tritt. So gesehen sind hier byzantinische Stilmomente in nur noch reduzierter Weise erkennbar. Wie man sich eine byzantinisch-paläologisch beeinflusste ‚Marienkrönung‘ vorzustellen hat, zeigt sich beispielhaft an Jacopo Torritis Mosaik aus Santa Maria Maggiore in Rom (um 1292/95), wo Christus und Maria – klar voneinander abgesetzt – auf einer räumlich konzipierten Thronbank sitzen. Zudem macht sich hier eine Körperplastizität bemerkbar, die sich in deutlich nachvollziehbaren Sitzmotiven äußert und auf Licht/Schatten-Wirkungen sowie eine auf antikisierende Faltenschwünge rekurrierende Gewandsprache zurückzuführen ist; mit Recht hat man auf eine paläologische ‚Renaissance‘ verwiesen.

Im oberen Bildfeld von Paolos ‚Marienkrönung‘ leistet eine dicht gereihte Engelschar ihren musikalischen Beitrag. Eine formale Verwandtschaft mit dem



122. Jacopo Torriti, Krönung Mariens, Mosaik, Rom, S. Maria Maggiore, Apsis



123a Paolo Veneziano, Polyptychon von
S. Chiara (linker Flügel), Venedig, Gallerie
dell'Accademia

Engelensemble aus dem ‚Marien Tod‘ in Vicenza bestätigt einen abermaligen Stilrückgriff auf den Byzantinismus. Diese Stilanleihe ist jedoch insofern zu relativieren, als Meister Paolo in der ‚Marienkrönung‘ von S. Chiara bereits als autonomer Kolorist venezianischer Prägung in Erscheinung tritt, befähigt, den Engeln mittels fein abgestufter Farbmodulationen gleichsam Leben einzuha-



123b Paolo Veneziano, Polyptychon von
S. Chiara (rechter Flügel), Venedig, Gallerie
dell'Accademia

chen. Der Eindruck eines Stilsynkretismus verstärkt sich noch, wenn man die beiden zu Füßen des Throns knienden Engel in Betracht zieht. Eine raumgreifende Haltung, ein plastisches Licht/Schatten-Spiel und ein der Körperhaftigkeit der Engel dienlicher Gewandfaltenduktus sind Faktoren, die eine Orientierung Paolos an Giotto's Gestaltungsprinzipien vermuten lassen.

In den Seitentafeln wird der Betrachter in weit höherem Maße als in der Mitteltafel mit einer heterogenen Stillage konfrontiert, wohl mit ein Grund dafür, dass Muraro hier an Paolos Authentizität Zweifel erhoben hat.⁶¹ Damit geht der Autor sicher zu weit, denkbar ist aber immerhin, dass ein derart ausgeprägter Eklektizismus unter Mitwirkung von Paolos Werkstatt bzw. seiner beiden, schon an der Produktion der ‚Pala Feriale‘ beteiligten Söhne zustande gekommen ist. Im oberen Register sind Szenen aus dem Leben der hl. Klara (deren monastische Einkleidung durch den hl. Franziskus) und des hl. Franziskus mit der Rückgabe seiner Kleider an den Vater, der Stigmatisation und dessen Tod (vor der Bahre kniet als kleines Figürchen die Oberin von S. Chiara als Auftraggeberin des Polyptychons) dargestellt. Diese vier Bilder werden durch das ‚Pfungstfest‘ und ‚Christus als Weltenrichter‘ seitlich begrenzt. Die vier intermittierend eingeschalteten und in schlanken Spitzbogenarkaden eingebetteten vier Evangelisten komplettieren ein Gemäldeensemble, innerhalb dessen die ‚Rückgabe der Kleider‘ und die ‚Stigmatisation des hl. Franziskus‘ deutliche ikonographische Anklänge an Giotto's gleichnamige Szenen im Freskenzyklus der Oberkirche von S. Francesco in Assisi aufweisen.

Die unteren beiden Register der aus jeweils vier Bildfeldern bestehenden Seitentafeln zeigen – beginnend mit der ‚Anbetung der drei Magier‘ und endend mit der ‚Himmelfahrt Christi‘ – christologische Szenen, die von Rundbogenarkaden gerahmt werden. Während die ‚Anbetung der drei Magier‘ beträchtliche Analogien zu Paolos ‚Geburt Christi‘ in San Pantalon verrät – man beachte nur die Bergpyramide mit der Geburtshöhle und die dahinter hervorlugenden Engel sowie das von Goldfäden durchzogene Gewand Mariens! –, mithin ebenso byzantinisch geprägt ist, sind die meisten der übrigen Szenen durch Duccios christologischen Bilderzyklus von der Rückseite der ‚Maestà‘ angeregt. Der Sieneser befindet sich hier in einer Entwicklungsphase, die als Übergang von der *maniera greca* zu ersten Anklängen gotischer Malerei charakterisierbar ist. Zum Nachweis von Paolos stilistischer Nähe zur sienesischen Malerei seien nur vier Szenen aus den Seitenteilen des Polyptychons beispielhaft hervorgehoben: zunächst das ‚Letzte Abendmahl‘, das merkliche Parallelen zu Duccios ‚Abendmahl‘ der ‚Maestà‘, vor allem bezüglich des differenziert abgestimmten Kolorits der auf einer Bank im Vordergrund in Rückenansicht wiedergegebenen Jünger – aufweist. Auch die anschließende Szene mit der ‚Gefangennahme Christi‘ – besonders der ‚Judaskuss‘ und die im Hintergrund aufblitzenden Helme der Soldaten – steht unter Duccios Einfluss. Hinzu kommt die im selben Bildfeld situierte, somit simultane Darstellung von ‚Christi Gebet am Ölberg‘, die mit der Gestalt des vor einer überhängenden Felsspitze knienden Christus an eine direkte Motivanleihe vom mehr als ein Jahrhundert älteren ‚Getsemani‘-Mosaik in San Marco denken lässt. – In der ‚Kreuztragung‘ scheint Paolo Veneziano aus der gleichen Bildquelle geschöpft zu haben wie sein Zeitgenosse Lippo Memmi, der sich in seinem um 1350 geschaffenen Freskenzyklus in der Collegiata von San Gimignano mit derselben Thematik befasst hat. Dafür sprechen nicht nur motivliche Parallelen, wie das auf der Schulter Christi schräg lastende Kreuz, die

Abb. 123a+b, S. 142, 143

Abb. 99, S. 116



124. Duccio di Buoninsegna, Letztes Abendmahl, aus der Predella der Rückseite der ‚Maestà‘, Siena, Dommuseum



125. Duccio di Buoninsegna, Judaskuss, aus der Predella der Rückseite der ‚Maestà‘, Siena, Dommuseum



126. Lippo Memmi, Kreuztragung, Fresko, San Gimignano, Collegiata



127. Duccio di Buoninsegna, „Noli me tangere“, aus der Predella der Rückseite der „Maestà“, Siena, Dommuseum

Leiter und die in den Himmel stehenden Lanzen, vielmehr auch der Umstand, dass sich der ähnlich gruppierte Figurenzug in reliefhafter Verdichtung vorwärts bewegt. Lippo Memmi war zunächst Mitarbeiter des ‚Gotikers‘ Simone Martini, öffnete sich jedoch in der Folge dem Einflussbereich der auf Giotto rekurrierenden Rimineser Schule; Letzteres manifestiert sich in der stringenten Körperplastizität und Bodenhaftung der Figuren. Im Vergleich dazu scheinen Paolos Gestalten in tänzerischer Haltung zu schweben. Anders als bei Lippo Memmi zeichnet sie eine fast schon ‚gotische Eleganz‘ aus, wozu nicht zuletzt auch die beruhigte Dramaturgie des Geschehens einen nicht unerheblichen Beitrag leistet. Im ‚Noli me tangere‘-Bild (simultan dazu die ‚Auferstehung‘) gewinnt die These von Duccios Einfluss vollends an Beweiskraft.

Es lohnt sich, die ‚Marienkrönung‘ von S. Chiara, die wir auf Hetzers Spuren als typisch venezianisch definiert haben, nochmals in Augenschein zu nehmen. Schon etwa ein Vierteljahrhundert zuvor wurde das Thema in einer mit 1324 datierten Tafel (Washington, National Gallery of Art) – vermutlich ebenso im Verbund mit einem Polyptychon – behandelt. Hier wird evident, was – im Gegensatz zu S. Chiara – unter byzantinisch-paläologischer Rezeption zu verstehen ist. Lange Zeit (seit 1930) galt das Gemälde als Werk Paolo Venezianos, ehe es von der neueren Forschung Marco Veneziano, dem Bruder Paolos, zugeschrieben wurde – eine Hypothese, die m. E. nicht leicht verifizierbar ist.⁶² Sie geht implizit davon aus, dass in Paolos früher Schaffensphase eine vergleichbar enge Beziehung zum Byzantinismus nicht auszumachen sei. Einst war man anderer Meinung, wie etwa Bettini, der von einer „tappa più evidentemente bizantina del maestro [Paolo]“ gesprochen hat.⁶³ Fiocco sah dies differenzierter, indem er die Washingtoner ‚Marienkrönung‘ als ein „residuo dell’interpretazione occidentale della Bisanzio antica“ charakterisierte.⁶⁴ Abgesehen von einigen Analogien, wie den Haltungen von Christus und Maria und dem sie übergreifenden Segment eines *orbis coelestis*, werden die beiden ‚Marienkrönungen‘ durch tief greifende Gegensätze bestimmt. In der Washing-

Abb. 128, S. 146



128. Marco Veneziano, Marienkrönung.
Washington, National Gallery

Abb. 121, S. 140

toner Fassung sind acht Engel, von denen fast nur die Köpfe sichtbar sind, in monotoner Reihung radial auf den bestirnten Himmelskreis ausgerichtet. Byzantinischer Manier folgend, unterscheiden sie sich von ihren halbfigurigen, vergleichsweise lebhaft geschilderten Gefährten im Polyptychon von S. Chiara. Zwei Engel breiten eine leuchtend scharlachrote Draperie aus, von der sich das göttliche Paar durch kontrastive Farbgebung – dem karminroten Kleid Mariens antwortet ein ockergelbes bei Christus – und stringente Umriss deutlich abhebt. Mit dem an den schwarzblauen Mänteln haftenden Netz von Goldlinien rekurriert der Künstler auf byzantinische Usancen. Was den textilen Elementen des Gemäldes gänzlich fehlt, ist das in der ‚Marienkrönung‘ von S. Chiara alles planierende Dickicht arabeskenhaft floraler Goldornamentmuster. Daraus



129 Paolo Veneziano, *Marienkrönung*, New York, *The Frick Collection*

resultiert eine autonome Stellung der Figuren, die durch eine körperbetonte Faltengebung und plastische Licht/Schatten-Wirkung – Phänomene, die auf okzidentalen Einfluss schließen lassen – zusätzlich akzentuiert wird. Dagegen ist in der Tafel von S. Chiara, erzeugt durch ein Übermaß dekorativer Elemente, ein flächenhaftes Konzept vorherrschend, das die Figuren mitsamt der Draperie

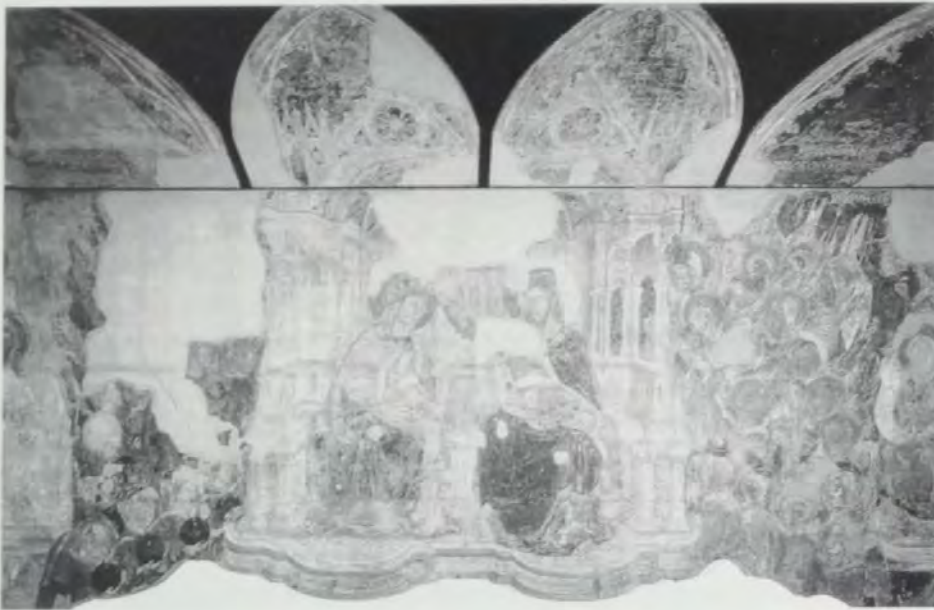
– unterstützt durch die schon oben als venezianisch definierten Formkriterien – zu ganzheitlicher Gestalt *ornamentalen* Gepräges verschmilzt. Resümierend lässt sich sagen, dass die Washingtoner Fassung stilistisch ungleich stärker als jene von S. Chiara Torritis römischem ‚Marienkrönung‘-Mosaik nahe steht, ferner als Musterbeispiel westlich transformierter Rezeption paläologischer Kunstauffassung anzusehen ist.

Abb. 129, S. 147

In seinem Alterswerk hat sich Paolo Veneziano nochmals mit dem Thema der ‚Marienkrönung‘ (New York, The Frick Collection) beschäftigt und seine in der Vergangenheit erworbenen Erfahrungen zusammengefasst. Sandberg Vavalà zufolge markiert die Tafel den qualitativen Höhepunkt im Schaffen des Venezianers; enthusiastisch schreibt sie: „*non plus ultra* di Paolo Veneziano“. Das Gemälde mit der ‚Marienkrönung‘ ist mit 1358 datiert und mit *Paulus cum Johannis* signiert, mithin das letzte für Meister Paolo beglaubigte Werk, das unter Mitwirkung seines Sohnes Giovanni zustande gekommen war. Dabei den Anteil Giovannis bestimmen zu wollen ist müßig, zumal von ihm keine selbstständig geschaffenen Arbeiten bekannt sind. Laut Archivforschungen wurde die Tafel für eine in der Nähe von Ravenna befindliche Kapelle gefertigt und gelangte von Sigmaringen schließlich in die New Yorker Frick Collection.⁶⁵ Schon seit Lasareff, der von „risoluto spostamento sulla via di un’ulteriore trasformazione della forma in senso gotico“ spricht, gibt es in der Forschung einhellige Bereitschaft, dem Werk Anklänge gotisierender Rezeption zu bescheinigen.⁶⁶ Letzteres bestätigt sich in der Farbgebung, die sowohl über delikate Abstufungen im Sättigungsgrad (etwa in Bezug auf das zwischen Rosa und Rot pendelnde Kolorit am Thronbau) als auch über kontrastreiche Hell/Dunkel-Wirkungen (Dunkelblau und Gelb) verfügt, weiters in der von Wimpergen akzentuierten Thronarchitektur und nicht zuletzt im schlank proportionierten, an Sienesisches (Simone Martini) erinnernden Figurenideal.

Abb. 121, S. 140

Die Thronanlage erstreckt sich fast über die gesamte Bildfläche, so dass vom Goldgrund nur noch sehr wenig zu sehen ist. Sie gipfelt in zwei perspektivisch geformten Rundbogennischen, die von wimpergartigen Spitzgiebeln überhöht werden. Zwischen diesen und darüber haben sich vierzehn musizierende Engeln versammelt, die mit ihren differenzierten Haltungen und Bewegungen an jene in der ‚Marienkrönung‘ von S. Chiara erinnern. Die Goldnimben von Christus und Maria sind in bestechender Konsonanz den Rundungen der Nischen angepasst, so dass man deren räumliche Rückstufung beinahe übersieht und es dadurch zu einer Symbiose von Fläche und Raum kommt. Hinter bzw., wahrnehmungsspezifisch gesehen, zwischen dem Figurenpaar befindet sich eine mit floralen Motiven bestickte Draperie, deren gesättigtes Gelb alles zu überstrahlen scheint. Zusätzlich unterstützt durch den Umstand, dass das Gelb mit dem Dunkelblau der Mäntel einen heftigen Hell/Dunkel-Kontrast bildet, verliert die Draperie ihre *Grund*-Funktion. Stattdessen ist sie als autonome Figur wahrnehmbar und gebärdet sich als kelchartige, nach unten ausfließende Form. Dies bewirkt auch eine fühlbare Trennung zwischen Jesus und Maria, die nur durch den ausgestreckten, die Krönung der Gottesmutter vollziehenden rechten Arm



130. Guariento, *Kronung Mariens* („Paradiso“),
Fresko, Venedig, Dogenpalast

des *Rex Coelestis* überbrückt wird. Ergebnis: Eine Antithese zur ‚Marienkrönung‘ von S. Chiara, wo eine gleichmäßig dichte Goldornamentierung die Akteure mit der Draperie – somit *Grund* und *Figur* – zur Verschmelzung bringt. Bezeichnenderweise fehlt den Gewändern der Figuren in der Washingtoner ‚Marienkrönung‘ – abgesehen von den Mantelborten – jegliche Ornamentierung. Obwohl dies die Bildung körperbetonend-raumplastischer Gewandfalten begünstigt, scheint das himmlische Paar von der ausladend fluchtenden Sitzfläche des Throns kaum Gebrauch zu machen. Im Bann der planimetrischen Kelchform der Draperie scheint es eher vor als auf der Sitzbank situiert – kurz: Es erweckt den Eindruck von auf die Fläche projizierten Formen. Analog dazu auch Hetzers Einschätzung: „[Bei Paolo] liegt die Einheit nicht in der Idee der Handlung und nicht in der körperlichen Funktion, die die Handlung veranschaulicht, sondern im Bildmäßigen [...], wir erleben nicht den Akt, nur die Geste des Krönens. Christus und Maria sitzen nicht, ihre Körper haben nur die Erscheinung des Sitzens.“ Das Wesen venezianischer Malerei – implizit im Kontrast mit der toskanischen Kunstauffassung – definierend, gelangt Hetzer zu folgendem Resümee: „Wir empfinden die Oberfläche, Farben, Linien und Flächen auf der Tafel. Es begegnet uns schon hier jener charakteristische Gegensatz zwischen Mittelitalien und Venedig, zwischen spiritueller und materieller Phantasie.“⁶⁷

Als Marco Corner (1365–68) sein Amt als Doge antrat, fasste er den Beschluss, die über zweiundzwanzig Meter lange Ostwand der Sala del Maggior Consiglio im Dogenpalast mit einem Fresko auszustatten. Vermutlich stand schon von vornherein außer Streit, dass dafür nichts anderes als die Darstellung einer ‚Marienkrönung‘ in Betracht zu ziehen war. Das damals und noch lange danach in Venedig höchst beliebte Thema wurde so gleichsam zur Staatsangelegenheit erklärt. Da Paolo Veneziano mittlerweile verstorben war und auch sonst in Venedig kein mit der Freskotechnik vertrauter Maler zur Verfügung gestanden wäre – bekanntlich spielte hier die Wandmalerei neben der Mosaik-

Abb. 130

kunst eine untergeordnete Rolle –, sah man sich gezwungen, auf dem Festland nach einem geeigneten Künstler Ausschau zu halten. Dort bot sich Padua an, das auf dem Sektor der Wandmalerei seit Giottos Wirken über die beste Reputation verfügte. Die Wahl fiel auf Guariento (nachweisbar: 1338–1365), den offiziellen Maler der über Padua herrschenden Carrara. Guariento freskierte Grabmäler der Familie und dekorierte deren Palast und Kapelle mit Wandmalereien. Vermutlich kurz vor seiner Berufung nach Venedig vollendete er den monumentalen Freskenzyklus in der Eremitani-Kirche, der seinen Spitzenrang als Wandmaler auch überregional festigte. Wahrscheinlich musste die Serenissima mit diplomatischem Geschick vorgehen, um am Hof der Carrara die Freistellung des Künstlers zu bewirken. Nicht auszuschließen ist, dass der Dichter Petrarca, der sowohl mit Francesco I. Carrara als auch mit dem Dogen Andrea Dandolo befreundet war, dabei eine vermittelnde Rolle gespielt hat. Für Venedig hegte er eine besondere Vorliebe, was allein schon der Umstand beweist, dass er der Republik 1362 seine Bibliothek geschenkt hat. Ferner ist auch sein künstlerischer Geschmack von Interesse, zumal er der Malerei Simone Martinis gegenüber jener Giottos den Vorzug gab. Daraus ist zu folgern, dass er gegenüber gotischen Stiltendenzen besonders aufgeschlossen war. Präferenzen dieser Art vermochte Guariento unter allen übrigen künstlerischen Lokalgrößen Oberitaliens wohl am ehesten zu befriedigen. Derlei Überlegungen scheinen sinnvoll, zumal Petrarca der Republik, wenn es um die Lösung künstlerisch-organisatorischer Probleme ging, in beratender Funktion gedient haben mag.

Mit seinen Arbeiten im Dogenpalast erreichte Guariento den Gipfel seines Ruhmes; vielleicht hat er hier weitere Wandgemälde wie die ‚Schlacht von Spoleto‘ und die ‚Ankunft Papst Alexanders III. in Venedig‘ geschaffen. Zwar steht die ‚Marienkrönung‘ im Zentrum des Freskos, der Umstand aber, dass auf der ausgedehnten Malfläche zahlreiche Heilige, Selige, Engelchöre, Propheten und Patriarchen um dieses Zentrum gruppiert sind, lässt es ratsam erscheinen, thematisch von einem *Paradiso* zu sprechen. Auch etwa ein Jahrhundert später hat Guarientos Werk, so ein Bericht von Girolamo Savonarola, nichts an öffentlichem Interesse verloren: „[...] am Tag der Auferstehung [...] versammelte sich dort eine ungeheure Menschenmenge, die dieses göttliche Werk bestaunen und bewundern wollte [...]“ Bei den Bränden von 1576 und 1577 wurde das Fresko weitgehend zerstört und später durch Jacopo Tintoretts ‚Paradiso‘-Version ersetzt. Lange Zeit galt das Wandgemälde als unwiederbringlich verloren, ehe man zu Beginn des 20. Jahrhunderts Reste davon entdeckte. Erst in jüngster Zeit wurden die Restaurierarbeiten abgeschlossen. Was dabei herauskam, waren lediglich die Sinopien (= Vorzeichnungen), die wenigstens eine ungefähre Vorstellung von der ursprünglichen Pracht der Komposition vermitteln. Übrig geblieben ist ein im Umfang immer noch eindrucksvolles Rudiment – Sponza fühlt sich an das „Negativ eines Fotos“ erinnert –, das eine stilistische Beurteilung des Ganzen sehr erschwert. Wenn Sponza das Fresko als „erstes wahrhaft gotisches Ensemble in der Geschichte der venezianischen Malerei“ bezeichnet, dann ist dem wohl nur eingeschränkt zuzustimmen. Seine stilistische Einstu-

fung kann nur in Bezug auf die überreiche Ausstattung mit gotischen Architektur- und Dekorationselementen Geltung beanspruchen. In der Tat findet sich vor allem an der Thronarchitektur alles vertreten, was die gotische Baukunst zu bieten hat: Wimperge, Rosenfenster, Baldachine, Fialen, Maßwerkfenster in den Nischen usw. In der Darstellung Christi und Mariens sieht die Sache schon anders aus; ein freilich auch ikonographisch bedingtes Nahverhältnis zum *genius loci*, Paolo Veneziano, ist hier nicht zu leugnen. Im Unterschied allerdings zu dessen byzantinischen Gesichtstypen eignet den Physiognomien Guarientos, jene der in Nischen situierten Akteure inbegriffen, ein eindeutig lebendigerer Ausdruck. Von seiner irreführend verallgemeinernden Beobachtung eines „gotischen Ensembles“ abweichend, findet Sponza letztlich doch noch zu einem die Stillage weitgehend korrekt einschätzenden Resümee: „Der Maler ließ venezianische Einflüsse deutlich werden; vermutlich hat er sogar bei Paolo selbst kompositorische Regeln erlernt, denn einerseits schuf er Gesichter voller Strenge und neobyzantinischer Starrheit [?] und übte sich in prunkvollen Dekorationen [...]. Andererseits beherrscht auch die gotische Feinheit seine Malerei [gemeint sind wohl die baulichen Details] und eine ‚erhabene formale Zurückhaltung‘, wegen derer Guariento, obwohl er sich ‚immer zutiefst Giotto verpflichtet fühlte‘, von den Venezianern als einer der ihren akzeptiert wurde.“⁶⁸

Lorenzo Veneziano – Der Durchbruch zur Gotik

Der schmalen Quellenlage zufolge umfasst Lorenzo Venezianos künstlerische Tätigkeit, ausgehend von seinen signierten und datierten Werken, einen Zeitraum von 1356–1372. Wie allein schon die Wahl seines Zunamens nahelegt, dürfte er seine Ausbildung in Paolos Werkstatt erfahren und sich als dessen legitimer Nachfolger betrachtet haben. Ungefähr gleichzeitig, als Meister Paolo sein letztes beglaubigtes Werk (die ‚Marienkrönung‘ in der Frick Collection) schuf, arbeitete Lorenzo an seinem ersten dokumentierten Großauftrag, dem von Domenico Lion für Sant’Antonio di Castello (Venedig) bestellten Polyptychon (signiert und mit 1357 und 1359 datiert; Venedig, Accademia). Es ist kaum anzunehmen, dass ein derartig monumentales Altarprojekt einem noch wenig bekannten Künstler anvertraut wurde. Daraus ist zu folgern, dass Lorenzo schon zuvor in selbstständiger Funktion tätig gewesen war. So berichtet Scipione Maffei (1731) von einer kleinen, mit „Laurentius pinxit“ signierten und mit 1356 datierten Tafel (‚Madonna mit Kind‘) als Bestandteil seiner Sammlung in Verona.⁶⁹ Allem Anschein nach hat sich Lorenzo des Längereren in Verona aufgehalten. Vermutlich ist er dort auch mit dem Skaliger-Hof in Berührung gekommen. Als Beleg dafür dient ein später auf Leinwand übertragenes und Lorenzo zugeschriebenes Fresko in Sant’Anastasia, das eine ‚Madonna dell’umiltà‘ mit zwei Heiligen zeigt und dessen kleine Stifterfiguren von Simeoni mit Cangrande II della Scala und dessen Gemahlin identifiziert wurden.⁷⁰ Ebenso in die fünfziger Jahre fällt die Lorenzo zugewiesene und für S. Zeno in Verona

Abb. 131, S. 152



131. Lorenzo Veneziano, Polyptychon Lion, Venedig, Gallerie dell'Accademia

gefertigte ‚Croce dipinta‘ (ca. 1355), deren Gekreuzigter sich von jenem Paulus aus San Samuele in Venedig lediglich durch ein erheblich helleres Inkarnat unterscheidet. Neben Verona, wo man damals offenkundig eine Vorliebe für die venezianische Malerei hegte, dürfte Lorenzo auch Bologna einen Besuch abgestattet haben. Quellenmäßig belegt, schuf er bei dieser Gelegenheit für S. Giacomo in Bologna ein Gemälde, über das im Erinnerungsbuch der Kirche laut einem mit 1368 datierten Vermerk berichtet wird: „fu finita l’ancona dell’altar maggiore; el pittore fu Lorenzo de venezia“.⁷¹ Nicht auszuschließen ist, dass Lorenzo anlässlich seines Aufenthalts in Bologna auch den beschwerlichen Weg über den Apennin nicht gescheut hat, um in Siena eines der führenden Zentren italienischer Malerei kennenzulernen. Es gibt mithin genügend Hinweise, die an eine intensive Reisetätigkeit Lorenzos schon während seiner frühen Schaffensphase denken lassen. In diesem Zusammenhang dürfte sich der Maler noch zu Lebzeiten Paolo Venezianos Kenntnisse ‚moderner‘ festländischer Kunst verschafft haben. D’Arcais bringt dies auf den Punkt, wenn sie von „linguaccio gotico e la sua modernità, in rapporto anche con il coevo mondo padano“ spricht.⁷²

Schon in seinem ersten erhalten gebliebenen Werk, dem 1359 vollendeten ‚Polyptychon Lion‘, beweist Lorenzo, wie weit er sich von der stilistischen, phasenweise immer noch am Byzantinismus orientierten Eigenart seines Lehrers entfernt hat. Letztlich beschränkt sich die Affinität zu diesem auf die Verwendung von Gold, das einzige tradierte Element einer vergangenen Maltradition.



132. Lorenzo Veneziano, ‚Croce dipinta‘, Verona, S. Zeno

Weniger als ein Jahrzehnt zuvor hatte Paolo sein ‚Polyptychon von S. Chiara‘ geschaffen – erstaunlich genug, dass sich Lorenzo binnen einer so knappen Zeitdifferenz vom Personalstil des venezianischen *genius loci* emanzipieren konnte. Dies manifestiert sich allein schon in der unterschiedlichen Rahmenkonzeption der beiden Polyptychen. Während sich Paolo mit wenigen gotischen Akzenten begnügt, sonst aber der Verwendung des Rundbogens den Vorzug gibt, beauftragt Lorenzo seinen unbekanntem Mitarbeiter, die monumentale Ancona mit vielfältigen architektonischen wie ornamentalen Motiven gotischer Proveni-

Abb. 123a, S. 142



133. Paolo Veneziano, Polyptychon,
San Severino Marche, Museo Civico

Abb. 131, S. 152

Abb. 133

enz auszuschnücken. Im Gegensatz zu Paolos eher flachem Rahmenwerk wird das dreizonige ‚Polyptychon Lion‘ vertikal durch sechs plastisch hervortretende polygonale ‚Wandpfeiler‘ gegliedert, die fünf Hauptachsen flankieren. Diese bis zum Boden reichenden Pfeilergebilde fassen in den Seitenflügeln jeweils zwei, durch schlanke, spiralig gedrehte Säulchen unterteilte Nebenachsen zusammen. Daraus resultiert ein spezifischer Rhythmus, welcher der additiven Bilderfolge im ‚Polyptychon von S. Chiara‘ fremd ist. Dieser Rhythmus kommt vor allem im oberen Register der Seitenflügel zum Tragen, wo die vier Hauptachsen in jeweils zwei von einem übergreifenden Bogen zusammengefasste Spitzbogenstellungen, die an Biforen erinnern, unterteilt werden. Lorenzo weiß dieses System zu nutzen, indem er die paarweise platzierten, halbfigurig dargestellten Propheten zueinander in Beziehung setzt – besonders anschaulich am inneren Prophetenpaar des rechten Seitenflügels, das über die trennende Säulenbegrenzung hinweg einen lebhaften Diskurs zu führen scheint. Ein Vergleich mit Paolo Venezianos Polyptychon aus San Severino Marche (Museo Civico) verdeutlicht den innovativen Charakter von Lorenzos Figurenauffassung. Die von Paolo gleichfalls halbfigurig dargestellten Heiligen sind additiv gereiht und durch einen strengen Gleichklang der Körperhaltungen geprägt, jedenfalls weit von Lorenzos dynamischen Bestrebungen entfernt.

Auch in der Hauptzone der Seitenflügeln, in denen acht Heilige positioniert sind, signalisiert Lorenzo einen gegenüber Paolo deutlich fortgeschrittenen Entwicklungsstand. Während Paolos Figuren im Polyptychon von San Severino Marche eine monotone, streng hieratische Stellung einnehmen, sind jene Lorenzos durch merklich lebendigere Haltungen gekennzeichnet. Hinzu kommt eine variabelere Gewandsprache, deren elastisch anmutende Faltschwünge wesentlich zur Dynamisierung der Figuren beitragen. Letzteres zeigt sich beispielhaft an den beiden im rechten Seitenflügel postierten hll. Johannes Evan-

gelista und Maria Magdalena, an denen ein gotischer Faltenstil unterschiedlichen Entwicklungsgrads manifest wird. Maria Magdalena nimmt eine frontale Haltung ein, neigt ihr Haupt in Gegenrichtung zum schräg verlaufenden Oberkörper und trägt einen Mantel mit sanft gekurvten Säumen und Falten. Mit ihrem leicht S-förmig gebogenen Körper wirkt sie wie eine verspätete Nachfolgerin hochgotischer Plastik. Der Umstand, dass sie ihre rechte Hand schützend über das kelchförmige Salbgefäß legt, trägt dazu bei, sich an den Gestalttypus der in den Gewänden französischer und deutscher Kirchenportale auftretenden *klugen Jungfrauen* erinnern zu fühlen. Johannes Evangelista zeigt eine davon gänzlich abweichende Gewandstruktur. Er ist in Dreiviertelansicht wiedergegeben, was einer plastischen Strukturierung der Faltenelemente zugutekommt. Sein roter Mantel fällt rechts in Kaskadenfalten, deren Gewicht durch das hier hervorlugende Gelbgrün des Mantelfutters, das sich mit dem Rot zum Komplementärakkord fügt, noch verstärkt wird. Hinzu treten Schüsselfalten, die gleichfalls als Vorboten des *internationalen* Stils anzusehen sind. Demzufolge ist nicht auszuschließen, dass Lorenzo auch von der böhmischen Malerei, in der sich diese spätgotische Stilphase relativ früh ausgebildet hat, Bescheid wusste.⁷³ Verwiesen sei etwa auf den Meister des Hohenfurther Altars, ferner auf den Hof Kaiser Karls IV. (1347–1378) in Prag, wo es zu Kontakten zwischen italienischen und böhmischen Künstlern kam – beispielhaft Tommaso da Modena, ein Zeitgenosse Lorenzos, der im Auftrag des Kaisers für die Burg Karlstein Tafelgemälde geschaffen hat. – Erwähnt sei auch der im linken Seitenflügel untergebrachte hl. Petrus, dessen in klassischer Manier über die linke Schulter drapierter Mantel an eine Toga erinnert, ebenso ein Indiz dafür, dass sich Lorenzo in synkretistischer Weise verschiedener Stillagen bedient hat.

Die beiden Register des ‚Polyptychon Lion‘ lagern auf einem predellenartigen Sockel, in den fünf mit Vierpasseinschlüssen versehene Tondi eingelassen sind – darin sind Büsten heiliger Eremiten dargestellt. Im Zentrum des Ganzen steht die ‚Verkündigung Mariens‘. Darüber ein Aufsatzbild, dessen ursprüngliche, von Lorenzo stammende Fassung, die möglicherweise eine Darstellung der *Imago Pietatis* zum Inhalt hatte, im 16. Jahrhundert durch ein Gemälde („Gottvater“) von Benedetto Diana ersetzt wurde. Genau genommen zeigt die ‚Verkündigung‘ eine simultane Verknüpfung mit dem Thema der ‚Marienkrönung‘. Die Muttergottes trägt, gleichsam die Zukunft vorwegnehmend, bereits die Krone auf ihrem Haupt; darüber schwebend Gottvater und die Taube des Heiligen Geistes. Von alters her war die Verehrung Mariens den Venezianern ein besonderes Anliegen. Man glaubte unter ihrem persönlichen Schutz zu stehen, was sich unter anderem darin dokumentierte, dass die an Mythenbildung interessierten Historiographen der Serenissima sich nicht nur das Gründungsjahr der Stadt, 421, ausgedacht hatten, sondern auch vorgaben, dieses legendäre Datum auf den Tag genau, den 25. März, bestimmen zu können; wohl überlegt, entschied man sich also für den kirchlichen Festtag *Mariae Verkündigung*.

Unter einem gotischen, von zwei schlanken Säulenpaaren gestützten Spitzbogen sitzt die Madonna, in Dreiviertelansicht wiedergegeben, auf einem

Abb. 134, S. 157

Thron, von dem lediglich die Basisstufe zu sehen ist. Allein schon in dieser polygonal gebrochenen Plattform, vor der rechts außen Domenico Lion (Mitglied des Senats) als winzig kleines Stifterfigürchen kniet, verdeutlicht sich ein Teilaspekt aus Lorenzos künstlerischen Intentionen. Dieser besteht darin, dass die Seitenbegrenzungen der Plattform schräg, Fluchtlinien vergleichbar, verlaufen. Darin äußert sich ein Streben nach Raumtiefe, eine Tendenz, die an der Gestalt Mariens aufgegriffen und – sowohl im Hinblick auf deren veränderlich-schräge Körperhaltung als auch bezüglich deren durch eine spezifische Gewandsprache geförderte Körperplastizität – noch verstärkt wird. Die Madonna trägt einen blauen Mantel, dessen florale, der herkömmlichen venezianischen Vorliebe für das Schmückend-Repräsentative folgendes Goldstickereien sich den Faltentälern und -erhebungen bzw. den daraus resultierenden plastischen Krümmungen konsequent anpassen. Das Neue gegenüber Paolo Venezianos Stilusancen wird hier insofern manifest, als der Altmeister die ornamentalen Muster an den Gewändern seiner Mariendarstellungen in noch größerer Dichte aufgetragen und, unabhängig von den ohnedies nur spärlich vertretenen Faltenstrukturen, streng auf ein und dieselbe Fläche projiziert hat – in radikaler Weise in seinem ‚Polyptychon von S. Chiara‘. Der am Oberkörper Mariens geöffnete Mantel ermöglicht einen Blick auf ihr hellrotes Kleid, unter dem sich spürbare Körperlichkeit abzeichnet. Auch das Sitzmotiv ist in seiner raumgreifend plastischen Attitüde überzeugend herausgearbeitet. Zwei Faktoren tragen dazu bei: zum einen das hellgelbe, an Schoß und Oberschenkeln umgeschlagene Mantelfutter, zum anderen die zwischen den Beinen Mariens und den stringent verlaufenden Faltenstegen des Mantels bestehende Kongruenz – alles Komponenten, die Meister Paolo weitgehend fremd sind und deutlich festländischen Einfluss bezeugen.

Links kniet der Erzengel Gabriel, mit seiner angehobenen Hand die Verkündigungsworte unterstreichend. Die Farben seiner Kleidung entsprechen dem Kolorit Mariens, nur chiastisch ausgetauscht, insofern das Blau des Marienmantels an seinem Kleid wiederkehrt und das Rot vom Kleid der Madonna auf seinen Mantel übergreift. Der an der Kleidung des Engels aufscheinenden Farbmodulation gebührt besondere Beachtung: Während am Mantel Gelb zu Rot changiert, zeigt das Blau der Tunika bis zu Weiß reichende Aufhellungen. Dies lässt auf die Existenz eines von links einfallenden Beleuchtungslichtes schließen, ein ‚modernes‘, im Œuvre Paolos noch weitgehend unbekanntes Phänomen. Im Gegensatz zu italienischen Fachleuten – wie etwa Scirè Nepi, die die „naturalistischen Motive“ der ‚Verkündigung‘ durch bolognesische Zeitgenossen angeregt sieht – plädiert hier Hetzer, m. E. zu Recht, für Einflüsse durch die sienesisische Malerei.⁷⁴ Soweit ich sehe, hat die italienische Kunstwissenschaft, die ohnedies selten von Ergebnissen außeritalienischer Forschung Notiz nimmt, diese Einflusskomponente vernachlässigt. Folglich seien einige Passagen aus Hetzers Text zitiert: „Mehr als Maestro Paolo ist Lorenzo von dem Bewegten, Körperlichen und Lieblichen der Sienesen angeregt worden. Die Madonna ist ausgesprochen plastisch und räumlich empfunden, der Engel ein sienesischer



134. Lorenzo Veneziano, Verkündigung, Mittel-
tafel des Polyptychon Lion, Venedig, Galle-
rie dell'Accademia

Typ [vgl. Simone Martini!], wenn auch unbeholfen wiedergegeben [...], sienesisch vor allem die Beweglichkeit und Bewegungskontraste [...]. Dazu wechseln Vorder- und Dreiviertelansichten mit seitlichen. Es ist ein ganz mittelitalienischer Gedanke, das strenge Profil des Engels mit der Dreiviertelansicht der Madonna kontrastieren zu lassen. Auch in der Mimik und der Individualisierung der Typen ist Lorenzo viel weiter als sein Vorgänger. Schließlich hat er, auch hier offensichtlich von Siena beeinflusst, Freude am Reiz eines mannigfachen und organischen Faltenlebens.“⁷⁵



135. Lorenzo Veneziano, *Geburt Christi*, Belgrad, Nationalmuseum

Dass Lorenzo dem schulischen Umfeld Paolo Venezianos entstammt, lehrt ein Blick auf eine im Belgrader Nationalmuseum aufbewahrte Tafel mit der ‚Geburt Christi‘, die von d’Arcais ohne nähere Begründung Lorenzo zugeschrieben wird. Mit diesem Zuschreibungsproblem ist die ältere Forschung wesentlich differenzierter umgegangen. Während sich Pallucchini mit dem Hinweis auf „Umkreis Paolos“ begnügt, argumentiert Zlamalik in Richtung Zusammenarbeit der beiden Künstler.⁷⁶ Meines Erachtens ist die Kooperationsthese als plausibler anzusehen. Auf den ersten Blick hin ist die Affinität der Belgrader Tafel mit den gleichnamigen Szenen in Paolos Paliotto aus *S. Pantalon* und *Polyptychon* aus *S. Chiara* geradezu verblüffend. Nur die hervorstechendsten Parallelen seien genannt: zum einen das schollenartig zerklüftete Terrain mit dem kegelförmigen Hügel, der die Geburtshöhle birgt, zum anderen die völlig abgeflachte Gestalt der knienden Muttergottes mit ihrem von Goldfäden durchwirkten Mantel, schließlich die in ebenso byzantinischer Manier den Berg flankierenden Engel. Indessen sind bei näherer Betrachtung durchaus auch Unterschiede auszumachen, zureichende Indizien, um mit einer Teilnahme Lorenzos zu rechnen. Zunächst ist eine im Vergleich mit Paolos Fassungen erheblich hellere, mit zarten Rosa- und gesättigten Rotakzenten angereicherte Farbgebung zu registrieren, dann ist es das in die Höhle schräg eingeschlossene und Jesus in der Krippe schützende Satteldach, das besondere Aufmerksamkeit erregt. Eine solche Holzkonstruktion ist in der byzantinischen Ikonographie nicht anzutreffen, wohl aber begegnet man ihr bei Duccio (in einem Triptychon in Washington, National Gallery of Art, und an der Predella der ‚Maestà‘), der m. E. als erster in der ‚Geburt Christi‘-Ikonographie den traditionell byzantinischen Geburtshöhletypus mit dem westlichen Motivgedanken des Stalls von Bethlehem verknüpft hat. Sollte d’Arcais’ Zuschreibung an Lorenzo auf Akzeptanz stoßen, könnte man die Belgrader Tafel als frühestes erhaltenes Werk des Künstlers betrachten. Zugleich scheint dadurch erwiesen, dass er aus dem Werkstattbetrieb Paolos hervorgegangen ist und dessen Vorliebe für den Byzantinismus wenigstens in der Anfangsphase seiner künstlerischen Entwicklung geteilt hat.

Nach dieser die Ausbildungsphase Lorenzos betreffenden Parenthese wenden wir uns wieder gesicherten Werken aus der frühen Schaffenszeit des Künstlers zu. Annähernd gleichzeitig mit dem ‚Polyptychon Lion‘ schuf er die signierte und mit 1359 datierte ‚Mystische Vermählung der hl. Katharina‘ (Venedig, Accademia), vermutlich das ursprüngliche Mittelstück eines verlorenen Polyptychons. Schon vorweg sei korrigierend auf d’Arcais’ problematische Beobachtung verwiesen, die hier in Bezug auf die ‚Verkündigung-Lion‘ von „gotisierender Analogie“ spricht.⁷⁷ In Wirklichkeit handelt es sich um eine Stil-Dichotomie, die ebenso gotisierende wie retardierende Merkmale aufweist. – Die obere Hälfte der Tafel ist durch einen dreipassförmigen Spitzbogen gerahmt. Eine den Großteil der Bildfläche füllende goldene Mandorla formiert eine gleichsam innerbildliche Rahmung, die eine Flächenprojektion schon a priori begünstigt. Innerhalb der Mandorla befindet sich die Madonna mit dem Jesusknaben auf dem Schoß. Da sie auf einem kaum erkennbaren Regenbogen

Abb. 136, S. 159



136 Lorenzo Veneziano, *Mystische Vermählung der hl. Katharina*, Venedig, Gallerie dell'Accademia

thront, entsteht der Eindruck, als sei sie in einen Schwebestand versetzt. Sie trägt einen dunkelblauen, mit floralen Motiven bestickten Mantel, dessen goldene Borten keilförmig zu ihrem Halsausschnitt führen, mithin die Zuspitzung der Mandorla präcludieren. Das Gewand Mariens – ihr großzügig vom Mantel freigegebenes blasslila Kleid inbegriffen – ist auf wenige Faltenzüge reduziert, woraus, in deutlicher Analogie zu Paolos Gestaltungsintentionen, eine bildflä-

chenparallele Projektion resultiert. Kurz: All das, was Lorenzo an seiner ‚Madonna-Lion‘ an festländischen Einflüssen – wie Dreidimensionalität, plastische Körperbetontheit und Licht/Schatten-Modellierung – verarbeitet hat, scheint hier in Verlust geraten zu sein. Dieser paolesk-byzantinisierenden Note antwortet das tief geneigte Antlitz Mariens, das eine damals für Venedig neue, eben typisch gotische Gefühlslage verrät. Huldvoll und mit einem verhaltenen Lächeln auf den Lippen, richtet sie ihren Blick auf den Jesusknaben, der, frontal dem Betrachter zugekehrt, auf ihrem Schoß sitzt und mit jäher Kopfwendung zu ihr emporschaut, so als wollte er sich die Richtigkeit seines Handelns durch mütterlichen Zuspruch bestätigen lassen. Zwischen Maria und Katharina vermittelnd, breitet er seine Arme aus, um sich einerseits an der Hand seiner Mutter festzuhalten, andererseits der Heiligen den Verlobungsring an den Finger zu stecken. Kräftig strampelt der Kleine mit seinen Beinchen, wobei das linke unbeholfene Verkürzungen zeigt, was das Streben nach Vitalität noch unterstreicht. Seine dynamische Haltung bzw. Aktion wird durch das satte Zinnober seines Umhangs noch zusätzlich verstärkt. Am Grün des Kleidchens, das dem Rot komplementär antwortet, machen sich Aufhellungen bemerkbar, die einerseits eine modellierende Wirkung erzielen, andererseits die Existenz eines Beleuchtungslichts demonstrieren – alles Phänomene, die sonst nirgendwo im Bild vorkommen, folglich Christi solitäre Stellung hervorheben. Ein derartig lebhaftes und unternehmungslustiges Jesuskind hatten die Venezianer in ihrer Stadt bis dahin wohl noch nicht zu Gesicht bekommen. Obwohl Jesus mit seiner raumgreifenden Körperlichkeit die innerhalb der Mandorla bestehende Flächenhegemonie durchbricht und damit aus der innerhalb des Mandorla-Bereichs vorherrschenden Zeitdauer in die durch Qualitätsveränderungen bedingte Zeitlichkeit übertritt, demnach zwischen Jenseits und Diesseits vermittelt, ist er doch zugleich auch in das laut Hetzer für die venezianische Malerei typische *ornamentale* Flächenkonzept – zusätzlich unterstützt durch das Phänomen des *linearen Parallelismus* – eingebunden. Dazu leistet der Gestaltfaktor der *durchlaufenden Linie* bzw. *guten Fortsetzung*, der den zwischen Fläche und Raum herrschenden Spannungskonflikt zu Gunsten Ersterer entscheidet, den nachhaltigsten Beitrag. So wird etwa Jesu‘ schräge, durch das rote Pallium akzentuierte Schulterlinie direkt in die rechte Goldborte des Marienmantels überführt. Zugleich setzt sich diese Borte nahtlos in der linken Körperkontur des Knaben fort, taucht dann unter dessen Knie als umbrechende Falte, die das mit der Farbe des Christus-Kleides übereinstimmende Grün des Mantelfutters frei gibt, wieder auf, um sich schließlich als ganzheitlich überbrückende, S-förmige Gestaltlinie zu präsentieren.

Gleichsam an der Peripherie der Mandorla steht links Katharina, begleitet von einem Engel, in roter, zeitgenössischer Festtracht. Beide Gestalten zeichnet jene höfische Eleganz aus, die an so manchen Figuren Simone Martinis, des bedeutendsten gotischen Malers in Italien, beispielhaft in Erscheinung tritt; beachtenswert etwa, wie der Engel in tänzerischer Manier mit seiner Fußspitze kaum mit dem Boden in Berührung kommt. Abermals beweist Hetzer seine stil-



137 Lorenzo Veneziano, *Polyptychon Proti*,
Vicenza, Dom

genetische Treffsicherheit, wenn er bemerkt: „Es ist ein ganz sienesischer, das Organische wie das Liebreizende betonender Gedanke, den Körper in einheitlichen Geraden schlank aufwachsen und die Bewegung über Nacken- und Halslinie graziös in den Kopf übergehen zu lassen.“⁷⁸ Nahtlos an Katharina und den Engel anschließend, gibt eine Engelschar, dem Verlauf des Mandorla-Bogens folgend, eine Probe ihres musikalischen Könnens. Variantenreiche Haltungen, Bewegung und Blickrichtungen bezeugen, dass sich die Engel weiter noch als jene in Paolos Gemälden von ihren byzantinischen Vorfahren entfernt haben. Der rechts unten kniende, auf einer Tragorgel spielende Engel bildet den Abschluss des himmlischen Orchesters. Ihn hat Lorenzo detailgetreu aus Paolos ‚Marienkrönung‘ des ‚Polyptychons von S. Chiara‘ übernommen und damit seine Abstammung vom Atelier seines Lehrers dokumentiert. Unterschiedlich ist lediglich der freundliche, individualisiert anmutende Gesichtsausdruck des Engels, der Lorenzos neu entdecktes, eben ‚gotisches‘ Lebensgefühl bekundet.

Sieben Jahre danach fertigte Lorenzo das von ihm signierte und mit 1366 datierte ‚Polyptychon Proti‘ für den Dom in Vicenza. Im Gegensatz zum älteren ‚Polyptychon Lion‘, das in den Seitenflügeln ein rhythmisiertes Rahmensystem zeigt, verdeutlichen die dreiachsigen Seitenteile des Vicentiner Polyptychons die Rückkehr zur herkömmlichen, additiv gereihten Bilderfolge.⁷⁹ Im Zentrum der Ancona steht die Darstellung des ‚Marientods‘, ein Thema, mit dem sich Meister Paolo – ebenso einem Vicentiner Auftrag folgend – schon dreiunddrei-

Abb. 121, S. 140

Abb. 137

Big Jahre zuvor befasst hatte. Wie bereits sein Lehrer kam auch Lorenzo nicht umhin, das Thema nach byzantinischer Sprachregelung zu behandeln. Denn offensichtlich gab es bei den Auftraggebern im Veneto die Erwartungshaltung, im Falle des ‚Marientods‘ – nachhaltiger als bei den übrigen mariologischen Themen – sich an der Tradition östlicher Ikonographie und Formensprache zu orientieren. Trotz dieser Bindung verstand es Lorenzo – weit mehr als sein Lehrer – der byzantinischen *Koimesis*-Ikonographie, unter Beibehaltung ihrer kompositionellen Grundstruktur, einige neue Gestaltungsfacetten hinzuzufügen. Bestehen bleibt die bildparallel angeordnete Liegestatt Mariens mit den darüber befindlichen Aposteln, bei denen die vieles verdeckenden Goldnimben wie bei Paolo eine dominierende Rolle spielen. Was jedoch fehlt, ist die im byzantinischen Bildkanon – so auch in Paolos Tafel – unverzichtbare, gleich hinter Mariens Bett sich erhebende Gestalt Christi mit dem Seelenfigürchen im Arm. Neu gegenüber dem östlichen Reglement ist weiters der Umstand, dass dem Bett zwei in Rückenansicht kauernde Apostelfiguren vorgelagert sind, um, westlichen Bildrezepten folgend, zwischen Betrachter und Szenerie eine vermittelnde Raumbücke zu schlagen. Letztlich aber ist es Lorenzo nur mittels seiner spezifischen Farbgebung gelungen, den sonst im Bild vorherrschenden Byzantinismus zu überwinden. Anstatt dem Goldglanz den Vorzug zu geben und sonst Düsternis zu verbreiten – beides für Paolos ‚Marientod‘ charakteristisch –, gelangt er zu einer veritablen Symphonie leuchtender Buntfarben. Neben Blau und Grün spielt Rot in mehreren Varianten eine vorrangige Rolle. In kompositionell-integrativer Absicht hat Lorenzo diese Farben auch auf die in den Seitenflügeln postierten Heiligen übertragen. Kennzeichnend dafür ist vor allem der von rechts auf das Zentrum zuschreitende hl. Georg, an dem sich alle drei erwähnten Farben ausmachen lassen. Zu seinen Füßen kniet in miniaturistischer Wiedergabe der Sohn des Stifters, Giampietro de’Proti; gegenüber unter dem Schutz des hl. Jakobus sein Vater, Tomaso de’Proti. Unter den sechs, im Hauptregister der Seitentafeln situierten Heiligenfiguren befinden sich drei gerüstete Heilige, deren höfisch-elegante Haltung Lorenzo als bereits ausgereiften ‚Gotiker‘ ausweisen. Im Vergleich dazu haben die Halbfiguren im oberen Register noch immer nicht ganz ihre byzantinisierende Attitüde abgelegt.

Abb. 138, S. 163

Die von Lorenzo signierte und mit 1369 datierte Tafel mit der ‚Schlüsselübergabe an Petrus‘ (Venedig, Museo Correr) ist oben von einem Dreipassbogen gerahmt, der, Christi Haupt und Schultern angeglichen, dem venezianischen Gestaltungsprinzip der *Formenähnlichkeit* (Hetzler) folgt. Christus, beinahe die gesamte Bildfläche füllend, sitzt auf einem nur partiell erkennbaren Thron, präsentiert ein geöffnetes Buch mit dem Text: „Tibi dabo clave ...“, und überreicht dem knienden Apostel Petrus, der mit seiner reduzierten Größe wie eine Stifterfigur anmutet, den Himmelsschlüssel. Umgeben wird er von den übrigen, altertümlich übereinandergestaffelten Aposteln, von denen, eng an den Bildrahmen gepresst, nur die Köpfe zu sehen sind. Fünf Engel sind radial auf Christi Nimbus ausgerichtet, der, einer goldenen Metallplatte gleich, ebenso wie die Heiligenscheine der Apostel und Engel mit fein ziselierten Ornamentgravuren



138. Lorenzo Veneziano, *Christus übergibt dem hl. Petrus die Schlüssel*, Venedig, Museo Correr

versehen ist. Die gleiche Vorliebe für das Prachtige und Schmückende äußert sich am dunkelblauen Mantel Christi, der mit goldenen Ornamentapplikationen bedeckt ist. Laut Überlieferung war Lorenzo etwa ein halbes Jahr zuvor in Bologna tätig gewesen. Dass er bei dieser Gelegenheit die bolognesische bzw. emilianische Malerei kennengelernt hat, liegt auf der Hand. Der Verdacht, er hätte zu diesem Anlass Einflüsse von Giovanni da Bologna verarbeitet (so u. a. Sponza), geht jedoch ins Leere, zumal dem Bolognesen – selbst nach seiner Übersiedlung nach Venedig – das dekorative wie flächenspezifische Element weitgehend fremd war.



139. Giusto de' Menabuoi, Marienkrönung,
Fresko, Padua, Basilica del Santo

Sponza zufolge sei Lorenzos ‚Schlüsselübergabe‘ „auf Monumentalität und auf eine weite, in der Nachfolge Giotto stehende Räumlichkeit angelegt“.⁸⁰ Beide Hinweise sind problematisch. Zunächst bezüglich des „Monumentalen“, von dem erst dann die Rede sein kann, wenn genügend Körperplastizität vorliegt. Von Letzterem sind bei Lorenzo jedoch nur geringfügige Spuren bemerkbar. So fehlt dem Mantel des frontal präsentierten Christus im Binnenbereich fast jegliche Faltenbildung, wodurch die flächenhafte Affichierung der Golddekoration nachhaltig begünstigt wird. Ferner sei bedacht: was groß ist, muss nicht schon monumental sein. Dies hat bereits Hetzer implizit erkannt, wenn er schreibt: „Der Venezianer kann – auch dies eine mittelalterliche Erbschaft – die Hauptfigur nicht anders kenntlich machen als durch tatsächliche Größe.“⁸¹ Kurz gesagt: Christus besitzt gegenüber Petrus *Bedeutungsgröße*, ohne deshalb monumental zu sein. Das mag zwar kasuistisch klingen, ist aber trotzdem wichtig, insofern Sponza im selben Atemzug von einer Weiträumigkeit „à la Giotto“ spricht. Diese Behauptung wird nicht korrekter, wenn der Autor Lorenzos Zeitgenossen, Giusto de' Menabuoi, der (seit 1370 in Padua tätig) Giotto rezipiert hat, gleichsam zwischenschaltet. In Wirklichkeit ist in der ‚Schlüsselübergabe‘ nur an sehr wenigen Details Räumlichkeit auszumachen, etwa am oval vorgekrümmten Fußpolster, indes schon nicht mehr an der bildflächenparallel anmutenden Thronstufe. Was sich an der schräg aufwärts führenden Thronseitenbegrenzung zunächst als fluchtende Raumkomponente anbahnt, wird durch den parallel dazu verlaufenden, räumlich unverkürzt belassenen Arm Christi umgehend relativiert, zumal die Schräge des von der linken Schulter Christi herabführenden Mantelsaums sich im Unterarm fortsetzt und schließlich – nur vom Himmelsschlüssel unterbrochen – in die angehobenen Arme Petri mündet. Dazu ergänzend: Ein signifikantes Indiz für Räumlichkeit ist nicht zuletzt die Existenz von Körperplastizität, die Erfüllung einer Bedingung, die sich etwa an der glaubhaften Darstellung eines Sitzmotivs ablesen lässt. Dazu bedarf es der Evidenz sichtbar verkürzter Oberschenkel und deutlicher Kniemarkierungen. Beides wird von Christi flächenhaft drapiertem Mantel verschleiert. Dass dessen Buch vom linken Knie gestützt wird, veranschaulicht lediglich die an dieser Stelle winkelförmig angehobene Mantelborte. Der Antithese dazu begegnen wir bei Giusto de' Menabuoi, etwa in dessen für das Grabmal von Niccolò e Bolzanello di Vigonza in der Basilica del Santo in Padua geschaffenem Fresko mit der ‚Marienkrönung‘. Laut d'Arcais ist das Fresko um 1370 zu datieren, entstand also fast gleichzeitig mit Lorenzos ‚Schlüsselübergabe‘.⁸² Christus und Maria sind hier, unterstützt durch plastische Licht/Schatten-Modellierung, in ebenso körperlicher wie raumgreifender Präsenz wiedergegeben. Im Gegensatz zu Lorenzos Christus-Darstellung fehlt ihren Gewändern jegliche, die Körperplastizität beeinträchtigende Ornamentapplikation. Fazit: Mit seiner flächenspezifischen, d. h. *ornamental* strukturierten Auffassung erweist sich Lorenzo in der ‚Schlüsselübergabe‘ – abweichend von seiner Verkündigungsmadonna aus dem ‚Polyptychon Lion‘ – als typischer Vertreter venezianischer Maltradition.



Erst etwa zwölf Jahre später vermochte Lorenzo dort anzuschließen, wohin ihn seine westlich bestimmte Stilrichtung schon am ‚Polyptychon Lion‘ gebracht hatte, und zwar mit dem signierten und mit 1371 datierten Polyptychon (Venedig, Accademia), das die ‚Verkündigung Mariens‘ zwischen den Heiligen Gregor, Johannes d. Täufer, Jakobus und Stephanus zum Inhalt hat. Die Analogien zur ‚Verkündigung Lion‘ sind erheblich. Dies zeigt sich allein schon in der gleich lautenden Haltung, Geste und Gewanddrapierung des im Profil wiedergegebenen Engels, dem Maria in ähnlicher Dreiviertelansicht begegnet. Wie dort gibt der sich gleichsam fensterartig öffnende Mantel Mariens, dessen grünes Futter sich auf ihrem Schoß ausbreitet, Einblick auf ihr blassrotes Kleid. Wiederholt wird das Motiv des herabschwebenden Gottvaters mit der Heiliggeist-Taube, ergänzt allerdings durch das miniaturistisch wiedergegebene nackte Jesuskind mit dem Kreuz im Arm. Eine neue Entwicklungsstufe signalisiert einerseits das erheblich gesättigter aufgetragene Kolorit, andererseits die deutlich intensivierte Hell/Dunkel-Modellierung am Mantel Mariens, die ihr eine betontere Körperlichkeit beschert. Möglicherweise hat darauf das plastisch-blockhafte Figurenideal der bolognesischen Malerei, die Lorenzo etwa drei Jahre zuvor vor

140 Lorenzo Veneziano, Polyptychon mit Verkündigung, Gallerie dell'Accademia

Abb. 131, S. 152

Abb. 111, S. 127



141. Nino Pisano, Madonna mit Kind,
Grabmal des Dogen Marco Cornaro,
Venedig, SS. Giovanni e Paolo

Ort studieren konnte (s. Giovanni da Bologna, für den später ein Aufenthalt in Venedig von 1377 bis 1389 dokumentiert ist), Einfluss genommen.⁸³ Relevant ist die Thronarchitektur, die sich im Rücken Mariens mit ihrem wimpergähnlichen Dreieckgiebel und Türmchen wie eine gotische Kirchenfassade gebärdet und der Muttergottes nun tatsächlich jene Monumentalität verleiht, die ihr von Sponza bezüglich der ‚Verkündigung Lion‘ verfrüht zugesprochen wird. Im Vergleich dazu wirkt Meister Paolos Version in der ‚Madonna Carpineta‘ wie ein kleinteilig gezimmerter, zum Thron umfunktionierter Damenschreibtisch. Für Lorenzos komfortable Thronbauten – jene der künftigen Madonnendarstellungen inbegriffen – war gewiss ein Seitenblick auf Guarientos mit allen gotischen Accessoires angereicherte Thronarchitektur aus dessen ‚Marienkrönung‘, die dieser nur ein paar Jahre zuvor für den Dogenpalast geschaffen hatte, maßgeblich gewesen. Von innovativer Bedeutung ist ferner, dass der Thron auf einer blütenübersäten Wiese lagert, die als eines der frühesten Beispiele dieses Motivs auf den in der *internationalen* Gotik so beliebten marianischen Gedanken des *Hortus conclusus* (Hohelied, 4,12) voraus weist.

Der Wiesengrund erstreckt sich auch auf die Seitenflügel des Polyptychons, wodurch die hier dargestellten Heiligen deutlicher als sonst an das Zentrum gebunden sind, und, so gesehen, wie ferne Vorboten der bildintegrativ behandelten *Sacra conversazione*-Thematik des folgenden Jahrhunderts anmuten. Besondere Aufmerksamkeit gebührt dem auf der Innentafel des rechten Seitenflügels dargestellten hl. Jakobus, der klarmacht, wie Lorenzo seinen schon am ‚Polyptychon Lion‘ gotisch geprägten Figurentypus in Richtung *internationaler* bzw. *weicher Stil* weiterentwickelt hat. Indem er der Körperhaltung des Heiligen einen leicht S-förmigen Schwung verleiht und dessen Kleidung in geschmeidigen Falten fließen lässt, kommt er dem Gewand- bzw. Figurenstil der transalpinen Gotik schon sehr nahe. Zudem sei das Rotviolett seines Mantels hervorgehoben, das mittels extremem Hell/Dunkel-Kontrast – von dem vor allem die Plastizität der Schüsselfalte profitiert – einen etwa im Vergleich zum Gewand des hl. Johannes Evangelista vom rechten Seitenflügel des ‚Polyptychon Lion‘ erheblich gesteigerten Modellierungsgrad nach sich zieht. Ob d’Arcais hier zu Recht auf toskanische und/oder padovanische Inspirationsquellen verweist, sei dahingestellt.⁸⁴ Sollte diese Provenienz-These zutreffen, wäre einschränkend eher an Ergebnisse toskanischer Plastik als Malerei zu denken. Erwähnt sei vor allem der wahrscheinlich aus Pisa stammende Bildhauer Nino Pisano, der, sienesisch-französisch beeinflusst, nachhaltig auf die venezianische Skulptur des späten Trecento eingewirkt hat. In Venedig schuf er mit dem Wandgrabmal des 1368 verstorbenen Dogen Marco Cornaro in SS. Giovanni e Paolo auch sein vermutlich letztes Werk. Gewiss hat Lorenzo die Gelegenheit wahrgenommen, Ninos von diesem Grabmal stammende Marienstatue, die im Kern bereits alles enthält, was die *internationale* Gotik auszeichnet, zu bewundern und bei der Formulierung seines etwa nur drei Jahre später entstandenen hl. Jakobus Maß zu nehmen.

Kurz danach schuf Lorenzo Veneziano beinahe gleichzeitig, 1372, zwei ‚Maria mit Kind‘-Gemälde, in denen die reichhaltig ausgestattete Thronarchitektur



142 Lorenzo Veneziano, Thronende Madonna mit Kind, Mitteltafel aus dem Polyptychon S. Maria della Celestia, Mailand, Pinacoteca di Brera

Abb. 142, S. 167

Abb. 140, S. 165

Abb. 121, S. 140

einen besonderen Stellenwert hat. In beiden Fällen trägt Maria eine Krone, ist somit – den Krönungsakt vorwegnehmend – bereits als Himmelskönigin dargestellt. Von Anfang an hatte sich Venedig unter den persönlichen Schutz der Madonna gestellt. Fast immer war sie die bevorzugte Heilsinstanz, wenn es um die Abwendung von Katastrophen ging, so auch im Jahr 1372, als die Stadt von einer verheerenden Pestepidemie heimgesucht wurde. Und vermutlich war die Bitte um Rettung von diesem tragischen Ereignis mit ein Anlass dafür, die beiden Marienbilder bei dem damals in Venedig gewiss prominentesten Maler, Lorenzo, in Auftrag zu geben. Die erste der beiden Tafeln steht im Zentrum eines für S. Maria della Celestia in Venedig geschaffenen Polyptychons (Mailand, Pinacoteca di Brera). Die Madonna sitzt frontal auf einem Thron, mit dessen bauplastischem Reichtum lediglich Guarientos Thronanlage der ‚Marienkrönung‘ im Dogenpalast zu konkurrieren vermag. Im rechten Arm hält sie ihr Kind, das rot gekleidet und halb liegend dargestellt ist. Ihr Oberkörper zeigt eine schräg nach rechts geneigte Haltung, woraus ein beträchtlicher Abstand zwischen den Köpfen resultiert; aus ähnlicher Distanz blickt Maria in gotischen Vesperbild-Skulpturen auf ihren im Schoß liegenden Sohn. Der Umstand, dass der Jesusknabe erheblich über Mariens Körperkontur hinausragt, fördert die dynamische Intention der Begegnung. Am Motiv des Marienmantels tritt Lorenzos ambivalente Interessenlage bezüglich venezianischer Flächenprojektion und festländischer Körperbetontheit signifikant zu Tage. Indem er den das Kleid Mariens völlig verhüllenden Mantel mit einem minutiösen Gespinst von Goldornamentik versieht, setzt er all das, was er noch knapp zuvor seiner Verkündigungsmadonna an Raum- bzw. Körperplastizität verliehen hatte, zu Gunsten radikaler Flächenhaftigkeit außer Kraft. Damit rekurriert er auf die Formensprache seines Lehrers Paolo, der mit den Gewändern in der ‚Marienkrönung‘ im Polyptychon von S. Chiara in ähnlicher Weise verfahren war. Und wie die am Halsausschnitt Mariens befestigte Agraffe und die ebenso mit Edelsteinen und Perlen besetzte Goldborte verraten, teilt er auch dessen Freude am Kostbaren – gleichfalls ein Charakteristikum venezianischer Malerei. So gesehen ist Lorenzo, entgegen d'Arcais' Auffassung, hier jedenfalls weit von dem entfernt, was für die ‚moderne‘ Stillage der Mariendarstellungen (hinsichtlich Raumplastizität, Schmucklosigkeit usw.) von Guariento, Giusto de' Menabuoi und Tommaso da Modena kennzeichnend ist.

Einen kaum noch überbietbaren Aufwand betreibt der Maler mit der architektonischen Ausgestaltung des Throns, dessen Rückwand mehr noch als jene, durch eine Draperie zum Teil verschleierte in der ‚Verkündigung Mariens‘ von 1371 an eine gotische Kirchenfassade erinnert. Unter einem von Tabernakeln bekrönten Kielbogengiebel mit eingesetztem Rosenfenster öffnen sich wie an einer französischen Kathedrale Triforiumsnischen, in die Skulpturen von Heiligen eingestellt sind. Die schräg anlaufenden Thronwangen öffnen sich musizierenden und betenden Engeln. Ebenso raumerschließend ist die trapezoide, mit konvergierenden Fluchtlinien versehene Sitzbank, von der die bildflächenparallel konzipierte Madonna allerdings kaum Gebrauch macht – eine typische, Spannung erzeugende Dichotomie.

D'Arcais sieht die ‚Madonna Celestia‘ zu Recht durch böhmische Einflüsse angeregt.⁸⁵ Diese Vermutung präzisierend, verweisen wir auf die ‚Glatzer Madonna‘ (Berlin, Gemäldegalerie), den Mittelteil eines zerlegten Flügelaltars, der von Ernst von Pardubitz, dem ersten Prager Erzbischof und begeisterten Marienverehrer, um 1350 gestiftet wurde.⁸⁶ Gemeinsam mit den Tafeln des Meisters von Hohenfurth markiert die ‚Glatzer Madonna‘ vor dem Auftreten des *internationalen Stils* den Höhepunkt gotischer Malerei in Böhmen. Die tschechische Forschung entdeckt an ihr stilistische Wechselbeziehungen zwischen italienischer und böhmischer Malerei; man beachte nur die extrem dunklen Gesichtsfarben, die deutlich an das Inkarnat bei Paolo Veneziano erinnern. Informativ ist auch ein Vergleich mit Lorenzos ‚Madonna Celestia‘, zumal in beiden Fällen eine aufwändige, geradezu bildbeherrschende Thronarchitektur in Erscheinung tritt. Nebenbei erwähnt, hat der unbekannte Meister aus Böhmen – sicher ein führender Repräsentant der Prager Hofkunst – jene bauliche Hypertrophie, wie sie in Guarientos ‚Marienkrönung‘ begegnet, um etliche Jahre vorweggenommen. Hinzu kommt bei Lorenzos Madonna, dass sie sich – darin prinzipiell mit der ‚Glatzer Madonna‘ vergleichbar – schräg, von der Achse des Unterkörpers abweichend, nach rechts neigt. Damit nimmt sie eine dem gotisch-nordischen Figurenvokabular entsprechende Haltung ein, der man in italienischen Darstellungen thronender Madonnen nur selten begegnet.

Mit der signierten und 1372 datierten Madonna im Louvre setzt Lorenzo den Schlusspunkt unter sein nachweisbares Œuvre. Hetzer zufolge verkörpert die ursprünglich ebenso in den Verband eines Polyptychons gehörende Tafel „den entschiedenen Sieg des Venezianischen. Es ist ein reifes und sicheres Bild, das uns die spezifisch venezianische Schönheit ganz empfinden lässt“.⁸⁷ Die Muttergottes thront unter einem Ziborium-Baldachin, der von einem abgestuften Dreieckgiebel mit vorgelagerter Rundbogengalerie und bekrönenden Türmen überhöht wird – fast schon ein Zitat vom Fassadenabschluss der Basilica del Santo in Padua. Sie stützt ihr Kind mit dem rechten Arm, überreicht ihm eine Rose und füllt mit ihrer nunmehr in der Tat monumentalen Erscheinung beinahe die gesamte Spitzbogenarkade des Ziboriums, deren schlanke Pfeilergelände unmittelbar an den Bildrahmen grenzen. Besonders erhellend ist Hetzers Hinweis, wonach sich die Madonna dem architektonischen Gehäuse „nicht funktionell räumlich einordnet [...]“. Die Lineamente der Architektur klingen mit den ihren *ornamental* zusammen“ – und dies, obwohl sie – ganz im Gegensatz zur Brera-Madonna – über ein erhebliches Raum verheißendes Maß an Körperplastizität, das noch durch Licht/Schatten-Modellierung unterstützt wird, verfügt. In der Tat erweckt sie den Eindruck, als sei sie, eingespannt zwischen den rahmengleichen Ziboriumspfeilern, mit der vordersten Bildebene ident, woraus ein spannungsvolles Wechselverhältnis zwischen Fläche und Raum resultiert. Um Letzteren doch weitgehend außer Kraft zu setzen, hat Lorenzo die geeigneten Maßnahmen getroffen: Zunächst ist die große Scheibe des Goldnimbus in sphärischem Gleichklang ganz nahe an den gleichfarbigen Baldachin herangeführt. Ferner sind die Figuren mit ihrem orthogonalen Strukturgefüge, so



143. Meister der Glatzer Madonna, Thronende Madonna mit Kind, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

144. Lorenzo Veneziano, *Madonna mit Kind*,
Paris, Louvre



Hetzer, „innig in die Gliederung des Thrones gebunden“. Der Körper Mariens ist mittels betonter horizontaler Trennungen in seine drei Hauptelemente, Kopf, Ober- und Unterkörper, untergliedert, wobei die waagrechte, Mariens Schulterpartie betonende Kleidborte exakt auf die Kämpferäsur der Baldachinarchivolte hinzielt. Die Arme Jesu und Mariens bilden eine weitere Horizontale, die mit den auf gleicher Höhe an den Baldachinpfählern zwischengeschalteten Kapitellen in Verbindung tritt. Schließlich verläuft auch das gewellt über den Schoß der Madonna ausgebreitete Mantelfutter in horizontaler Richtung. Organischem Wachstum widersprechend, ist deren Oberkörper in die Form eines Rechtecks eingeschrieben, dessen Seitenbegrenzung durch den Jesusknaben betont wird. Insofern Lorenzo, so Hetzer, „Überschneidungen meidet, dagegen die Grenzberührungen [s. den Umrisskonflikt zwischen Jesus und Maria] sucht und das sachlich Getrennte linear ineinander übergehen lässt [z. B. den linken Arm des Kindes in die Kleidborte Mariens]“, zudem raumfördernde Schrägen völlig suspendiert, nähert er sich dem durch das flächenhaft *Ornamentale* konstituierten venezianischen Bildideal.⁸⁸

Nicoletto Semitecolo

In der venezianischen Malerei der zweiten Hälfte des Trecento nimmt Nicoletto Semitecolo eine Sonderstellung ein. Nachhaltiger als Lorenzo Veneziano durchbricht er die Kontinuität bodenständigen Kunstschaffens und beschreitet, fasziniert von der offeneren Entwicklung auf der Terraferma, seinen eigenen Weg. Dokumentiert ist lediglich, dass er 1353 im Pfarrsprengel von San Luca in Venedig wohnhaft war, was immerhin auf seine venezianische Herkunft schließen lässt. Wahrscheinlich zählt er zur Generation Lorenzo Venezianos, der nur wenig später, 1356, erstmalig in den Quellen aufscheint.⁸⁹ Da von Semitecolo lediglich ein signierter und mit 1367 datierter Werkzyklus – acht ursprünglich für den Deckel eines Reliquienschreins⁹⁰ geschaffene Täfelchen (Ordenssakristei im Dom von Padua) – erhalten geblieben ist, sind Überlegungen zu seinem Frühwerk nur bedingt Erfolg versprechend. Vermutlich ist er wie Lorenzo aus Paolo Venezianos Werkstatt hervorgegangen. Die einzige Möglichkeit, seinen Ursprüngen nachzugehen, besteht darin, die einst an ihn erfolgte Zuschreibung (Suida, Coletti, Berenson und Pallucchini) der mit 1355 datierten ‚Marienkrönung‘ (Thyssen-Bornemisza Museum, Madrid) neuerlich zu überprüfen, ungeachtet dessen, dass die neuere Forschung diese These bereits zurückgewiesen hat.⁹¹ Ausgehend von der Annahme einer Schulung Semitecolos in Meister Paolos Atelier, erweist sich ein Vergleich der ‚Thyssen-Bornemisza-Marienkronung‘ mit jener Paolos aus der New Yorker Frick Collection (1358) als nützlich. Eine prinzipielle Übereinstimmung mit Paolos ‚Marienkronung‘ – gepaart mit der venezianischen Vorliebe für das Prachtige und Artifizielle – manifestiert sich an der floral reich bestickten Brokatdraperie, die ohne räumliche Abstufung zwischen Thronwand und Sitzbank bis zum Boden herabreicht und dadurch Jesus

Abb. 145, S. 172

Abb. 129, S. 147



145. Nicoletto Semitecolo (?), Marienkrönung,
Madrid, Museum Thyssen-Bornemisza

und Maria in radikaler Bildflächenparallelität foliiert. Noch aussagefähiger sind die zwischen den Mariengestalten bestehenden Analogien. Evident ist zunächst deren ähnlicher, geschlossen und flächenhaft an den Draperie-Grund gebundener Körperumriss, ferner der gleiche Verlauf der Mantelsäume und schließlich die gekreuzte Haltung der Hände, deren Finger in beiden Fällen extrem schlank ausgebildet sind. Merkmale dieser Art lassen vorerst auf ein Schulverhältnis zu Paolo Veneziano schließen, gäbe es nicht die in jeder Hinsicht von paolesker

Form- und Farbtradition abweichende Gestalt Christi, deren strenge Profildarstellung allein schon festländischen Einfluss verrät. Im Unterschied zu Meister Paolos Christus-Abbildungen in seinen Marienkrönungen – Guarientos spätere Fassung des Themas inbegriffen – hat Christus beide Arme angehoben, um seine Mutter zu bekrönen. Denselben Sachverhalt, einschließlich Christi Profilhaltung, finden wir in der ‚Marienkrönung‘ des für S. Croce in Florenz (Cappella Baroncelli) von Giotto mit Werkstattbeteiligung nach 1306 geschaffenen Polyptychons, wobei sich die Nähe zu Giotto zusätzlich in Christi betonter Körperplastizität und räumlich überzeugend formuliertem Sitzmotiv niederschlägt – alles Faktoren, die Paolos flächenprojektiver, eben venezianischer Stilauffassung widersprechen. Einen eigenständigen Weg beschreitet der Künstler mit seinem Christus auferlegten Kolorit, dem man weder bei Paolo noch im Bereich seiner bis zum Ende des Trecento in Venedig vorherrschenden Nachfolge begegnet. Dem Mantel Christi einen vergilbten Weißton zu verleihen, entspricht einer auch außerhalb der Republik höchst ungewöhnlichen Farbwahl, noch dazu in Kombination mit einem gelbgrünen Kleid. Die Farbe des Mantels ist als *Oberflächenfarbe* luminaristischen Charakters anzusprechen, womit – wiederum analog zu Giotto – eine Betonung von Christi Körperlichkeit einhergeht; im Kontrast dazu der Mantel Mariens, dessen Schwarzblau ohne jegliche Binnenstruktur als Flächenfarbe fungiert.⁹² Das vergilbte Weiß am Mantel des Erlösers korrespondiert mit dem gleichfarbigen Kleid Mariens, das in der venezianischen Malerei des Trecento sonst fast ausnahmslos in Rot gehalten ist. Obwohl diese komparativen Argumente gewiss nicht für eine gesicherte Zuschreibung der ‚Thyssen-Bornemisza-Marienkronung‘ an Semitecolo ausreichen, ist es m. E. immer noch zielführender, hinter dem Namen des Künstlers ein Fragezeichen zu setzen, als sich, so Boskovits, mit dem Notnamen „Meister von 1355“ zu begnügen. Zusammenfassend kann man die ‚Marienkrönung‘ als eine synkretistische Leistung definieren, die zum einen aus paolesken und giottesken Quellen schöpft, zum anderen bezüglich der oberhalb der Brokatdraperie in elegant-höfischen Haltungen musizierenden Engel deutlich gotisch beeinflusst ist.

Wahrscheinlich hat sich Semitecolo schon erheblich früher als in den acht für den Dom in Padua geschaffenen Reliquiar-Täfelchen – vor allem hinsichtlich der Darstellungen aus dem Leben des hl. Sebastian – von den Stileigentümlichkeiten der venezianischen Malerei emanzipiert. Den dafür maßgeblichen stilgenetischen Anstoß hat R. Longhi wie folgt erläutert: „Dieses bedeutendste Beispiel seitens eines Venezianers für die Einbindung der ‚kontinentalen‘ Malweise Guarientos zeigt in seiner fließenden, geradezu gesprochenen Erzählung eine Intelligenz, die in diesem Fall vielleicht sogar diejenige Guarientos, der sie inspiriert hat, übertrifft.“⁹² Wahrscheinlich hat Guariento im Jahr 1361, als er beauftragt wurde, das Grabmal des Dogen Dolfino (1361 gestorben) in SS. Giovanni e Paolo mit Freskomalereien zu umgeben, erstmals venezianischen Boden betreten. Vermutlich schon damals, spätestens aber 1366, nachdem Guariento im Dogenpalast seine ‚Marienkrönung‘ vollendet hatte, dürfte Semitecolo ihm nach Padua gefolgt sein, um ihn bei der Fertigstellung der Fresken im Presby-



146. Giotto und Mitarbeiter, Polyptychon mit Marienkrönung, Florenz, S. Croce



147. Nicoletto Semitecolo, *Madonna dell'umiltà*, Reliquienschrein, Padua, Dom, Ordenssakristei



148. Giovanni da Bologna, *Polyptychon der Madonna dell'umiltà*, Venedig, Gallerie dell'Accademia

terium der Eremitani-Kirche zu unterstützen. Offensichtlich wusste Guariento seine Assistenz zu schätzen, und möglicherweise war er es auch, der dem venezianischen Exilanten den Auftrag zur malerischen Ausschmückung des Reliquienschreins im Dom zu Padua vermittelt hat.

Unter den acht ehemals auf dem Deckel eines Reliquienschreins montierten Tafelchen ist lediglich die Darstellung der ‚Madonna dell'umiltà‘ venezianischer Tradition verpflichtet, vor allem, so Spiazzi, im Hinblick auf die „edelsteinartige Pracht des Kolorits“ und den an die Mosaikkunst erinnernden Glanz des dominierenden Goldgrunds.⁹⁴ Entgegen den ikonographischen Auflagen ist auf die Wiedergabe einer Bodenformation verzichtet, so dass die gekrönte Madonna mehr zu schweben, als zu kauern scheint. Als *Maria lactans* stillt sie den halbnackten Jesusknaben, den ihre kostbar dekorierte Mantelborte, einem Gefäß gleich, umhüllt. Der als *Verlaufsgestalt* (Kobbert) autonom figurierende Mantelsaum verkörpert jenes flächenprojektiv angewandte, typisch venezianische Gestaltungsprinzip des *Ornamentalen*, das schon Paolo Veneziano zur Blüte gebracht hatte. – Als Giovanni da Bologna in den siebziger Jahren nach Venedig übersiedelte, schuf er im Auftrag der Scuola di San Giovanni Evangelista ein Polyptychon mit einer ‚Madonna dell'umiltà‘ (Venedig, Accademia) im Zentrum, Anlass genug, um sich mit den Gepflogenheiten der venezianischen Malerei im Allgemeinen und mit Semitecolos ‚Madonna dell'umiltà‘-Fassung im Besonderen auseinanderzusetzen. Auch er schildert die Gottesmutter als *Maria lactans*, im Gegensatz aber zu Semitecolo setzt er sie auf eine blühende Wiese, ein Substrat, das ihm die Gelegenheit bietet, sie – unterstützt durch eine Abwendung von Semitecolos eher dem flächenhaften Profil verpflichteten Ansicht zu Gunsten einer frontalen Stellung – in körperlicherer Präsenz darzustellen. Gleichwohl ist unverkennbar, wie er sich durch den S-förmigen, das Kind einbettenden Verlauf des Mantelsaums (darin prinzipiell mit Semitecolo übereinstimmend) am strukturell-*ornamentalen* Gestaltungsmodus venezianischer Prägung orientiert.

Fühlte sich Semitecolo angesichts des erhabenen Themas der Madonnen-darstellung noch weitgehend an die venezianische Maltradition gebunden, so bot sich ihm bei der Verbildlichung von Episoden aus der Sebastiansgeschichte die Gelegenheit, sich freier, narrativer und dynamischer auszudrücken. Damit betrat er – einer künstlerischen Gratwanderung gleich – ein für venezianische Verhältnisse eher ungewohntes Areal, was ihm seitens der Forschung auch unterschiedliche Werturteile eingebracht hat. Die vier Sebastiansbilder sind stilistisch und kompositionell äußerst heterogen angelegt, und vermutlich ist es die Abgehobenheit vom venezianischen Formenkanon, die Hetzer zu seinem problematischen Verdikt bewogen hat. Sein Kommentar ist trotz zum Teil skurriler Diktion lesenswert: „[Die Sebastiansbilder] zeigen das Bemühen, das Martyrium des Heiligen sehr lebhaft zu erzählen. Mannigfache Eindrücke, darunter auch Giotto, haben den mäßig begabten und aus der Tradition heraustretenden Semitecolo beunruhigt und ihm den Kopf verwirrt. Es gibt einen großen Tumult, ein heftiges Gestikulieren von sehr wenig venezianischem Charakter [...]. Die



149. Nicoletto Semitecolo, Begräbnis des hl. Sebastian, Reliquienschrein, Padua, Dom, Ordenssakristei

Tafeln sind auf das unangenehmste vollgestopft [...]. Wären wir nicht urkundlich über das Venezianertum des Malers unterrichtet, wir würden schwerlich den Venezianer vermuten.“⁹⁵ Beobachtungen dieser Art sind zwar nicht ganz falsch – etwa der Hinweis auf Giotto oder die Würdigung von Semitecolos dynamischem Erzählalent –, aber dann inakzeptabel, wenn zugleich und ausschließlich am venezianischen Kanon Maß genommen wird. Unter diesem Gesichtspunkt, der Semitecolos fantasiebegabtes Bemühen um Emanzipation von venezianischen Gestaltungsprinzipien verkennt, muss es zwangsläufig zu Fehlurteilen kommen. Wie andere in Padua weilende Künstler konnte sich auch Semitecolo nicht dem Einfluss Giottos entziehen. Dies zeigt sich beispielhaft im ‚Begräbnis des hl. Sebastian‘, wo sich die hl. Lucina, Nonnen, Mönche und weltliche Protagonisten anschicken, den Märtyrer in einem prunkvollen Sarkophag beizusetzen. Eine räumliche Staffelung der Figuren und körperbetonte, dekorative Faltenelemente sind Merkmale, die giottesken Einfluss verraten. Hinter der Begräbnisszene erheben sich zwei Kirchenbauten, deren fehlende Fassaden einen Einblick in schräg fluchtende Innenräume ermöglichen. Diese querschnittshaften Öffnung des Kircheninneren ist unverkennbar durch Guariento angeregt. Als Beweis dafür: sein die ‚Einkleidung des hl. Augustinus‘ bergendes Architekturgehäuse aus dem Freskenzyklus in der Eremitani-Kirche.

In der Szene ‚Sebastian ermutigt die hll. Markus und Marcellianus‘ (72 x 65 cm) füllt ein Architekturelement beinahe zwei Drittel der Bildfläche. Es han-



150. Guariento, Einkleidung des hl. Augustinus, Fresko, Padua, Eremitani-Kirche



151. Nicoletto Semitecolo, *Der hl. Sebastian ermutigt die hl. Markus und Marcellianus*, Reliquienschrein, Padua, Dom, Ordenssäckristei

delt sich um einen zeremoniellen Zwecken dienenden Raum, der von einer rechteckigen Thronvertiefung und zwei Rundbogennischen begrenzt wird. Die Tatsache, dass er an zwei Seiten direkt an die Bildgrenzen stößt, demnach zwischen seiner imaginären Vorderwand und der Bildfläche eine Kongruenz besteht, bewirkt den Eindruck einer Guckkastenbühne, deren Stufenplattform einen trapezoiden Einschnitt zeigt, der in protoperspektivischer Funktion einen wesentlichen Beitrag zur Erschließung von Raumtiefe leistet. Kaiser Diokletian und sein Mitkaiser Maximian sitzen, in ein rotes und blaues Herrscherornat gehüllt, in einem alkofenähnlichen Throngehäuse. Diokletian weist mit seiner Rechten auf das goldene Götzenbild, das sich, auf ein hohes Podest gestellt, in der zentralen Apsisnische befindet. Rechts wird das Brüderpaar, Markus und Marcellianus, von Soldaten gefesselt, vorgeführt, um auf kaiserlichen Befehl die Götzenstatue anzubeten. Während die Eltern ihre Söhne zu überreden versuchen, dem Auftrag Folge zu leisten, ermutigt Sebastian das Brüderpaar, an seinem christlichen Glauben festzuhalten und den Götzendienst zu verweigern. Mit dem Rücken zu den Kaisern steht Sebastian genau vor dem den Gebäudequerschnitt begrenzenden Pfeiler, ist demnach mit der vordersten Bildebene ident, woraus ein flächenhafter Eindruck resultiert, der durch den materiell vortretenden Goldgrund rechts oben noch verstärkt wird. Wie seine prunkvolle Tracht beweist, hat er noch die Funktion des Anführers der kaiserlichen Leibgarde inne, obwohl er – desgleichen die beiden Brüder – bereits den ihm erst nach dem Martyrium zustehenden Heiligenschein trägt. Die Farben des Kaiserpaars, Rot und Blau, treten auch an Sebastians Kleidung in Erscheinung, ferner begegnet man ihnen am



152 Nicoletto Semitecolo, *Martyrium des hl. Sebastian*, Reliquenschrein, Padua, Dom, Ordenssakristei

Kleid der Mutter wie in der Soldatengruppe. Darüber hinaus besteht zwischen dem beigefarbenen Mantel der Mutter und dem Farbton der Stufenplattform eine koloristische Affinität. Derlei Korrespondenzen entsprechen in der Wahrnehmung dem Gestalt- bzw. Sehgesetz der Ähnlichkeit, das den Betrachter dazu animiert, Sehdinge, die einander gleichen (vor allem in Farbe und Helligkeit, ferner auch in Form, Größe, Richtung usw.), – selbst wenn sie in ihrer Raumlage differieren und weit voneinander entfernt sind – im Sinne von Gruppenbildung nach Ähnlichkeit aus flächenprojektiver Sicht wahrzunehmen.⁹⁶ Damit ist auch hier einmal mehr der für die venezianische Malerei charakteristische Tatbestand des strukturell *Ornamentalen* erfüllt.

In der nächsten Szene erleidet Sebastian sein erstes Martyrium. Von Schergen und Soldaten mit Pfeilen beschossen, steht er – nackt an einen bildhohen Pfahl gebunden und in leicht torsierter Haltung – im Zentrum des Geschehens. Semitecolo befasst sich hier mit dem Problem der Aktdarstellung, einer der zeitgenössischen Malerei Venedigs gänzlich unvertrauten Thematik. Und in der Tat ist die annähernd kontrapostische Haltung des Märtyrers nur schwer ohne entsprechende Antikenrezeption vorstellbar, weshalb es nicht verfehlt erscheint, dem Künstler diesbezüglich eine der Renaissanceepoche weit vorgreifende Pionierrolle zuzubilligen.

Nach dem erfolglosen Pfeilungsversuch wird Sebastian mit Stöcken erschlagen. Semitecolos Befähigung, sich mit seiner Bildsprache dem jeweiligen Thema anzupassen, kommt hier exemplarisch zum Tragen. Die Darstellung birgt ein

Abb. 152

Abb. 153, S. 178



153. Nicoletto Semitecolo, *Der hl. Sebastian wird mit Stöcken erschlagen*, Reliquien-schrein, Padua, Dom, Ordenssakristei

Höchstmaß an narrativer Dynamik und abstrakter Flächenprojektion Merkmale, die in der aktuellen Malerei Venedigs unvorstellbar sind, aber auch auf der Terraferma ihresgleichen suchen. Neuerlich präsentiert sich das Kaiserpaar in einer Loggia, von deren Balkon aus Maximian den Tötungsbefehl erteilt. Im Gegensatz jedoch zur ‚Pfeilung‘ zeigt die Loggia keinen Bodenbezug, gerät dadurch visuell in einen Schwebезustand und wird so zum zeichenhaften Architekturversatzstück, das sich, trotz räumlicher Schräglage, in den Dienst des planimetrischen Strukturgerüsts stellt. Sebastian liegt, von den Knüppelhieben der Schergen niedergestreckt, auf dem Boden, genauer gesagt auf dem unteren Bildrand, woraus eine Bildparallelität resultiert, die dem flächenspezifischen Kompositionsmuster gleichsam als Introitus dient. Der Rücken des Heiligen beschreibt einen Spannung erzeugenden Segmentbogen, dessen Dynamik sich in den gebeugten Haltungen der ihn nahezu spiegelsymmetrisch flankierenden Schergen wiederholt. Darüber erhebt sich ein exakt auf die Bildachse ausgerichteter Scherge, der in wild torsierender Körperstellung mit seinem über die Schulter hochgezogenen Knüppel zum tödlichen Schlag ausholt. Bildzeitlich gesehen markiert er den *fruchtbaren Moment*, der zugleich den Ausgangspunkt eines über die Rücken der Schergen ablaufenden und in den auf dem Haupt des Märtyrers fixierten Stöcken mündenden Bewegungsprozesses verdeutlicht, den die Wahrnehmungspsychologie als *stroboskopischen Effekt* bezeichnet.⁹⁷ Schon an dieser Stelle wird Semitecolos Bestreben evident, durch strukturelle (= ornamentale) Maßnahmen die einzelnen Sehobjekte zur ganzheitlichen *Gestalt* zu zwingen – gut nachvollziehbar etwa am zentralen Schergen, dessen diago-

nal ausgerichteter Stock mit der Schrägen des Loggienbalkons übereinstimmt. Diese setzt sich in den spiralg hochgeführten Felsformationen des von einem Rundbau bekrönten Bergkegels fort, der als vertikaler Vektor mit der Loggia im Schlepptau nach oben zielt, wodurch deren labiler Schwebezustand noch zusätzlich verstärkt wird. Darüber hinaus verfügt die Loggia über ein großes *Anschauungsgewicht*, das unmittelbar auf dem Rücken des gebeugten linken Schergen lastet und auf indirektem Weg – unterstützt durch den *stroboskopischen Effekt* – den Märtyrer niederzudrücken scheint. Wie der Künstler die Teilelemente des Bildes zum gestaltlichen Ganzen verknüpft, zeigt weiters die rechte gebogene Kontur des Gebirgsstocks, die im Sinne des Gestaltfaktors der *durchlaufenden Linie* nahtlos in den Rücken des rechten Schergen übergeht und sich so zur S-Linie komplettiert. Was zunächst als räumliches Hintereinander zu verstehen ist, wird in ein flächenhaftes Kontinuum verwandelt und so – dynamisch intendiert – zum aussagefähigen Ausdrucksmittel. In dieses S-förmige Kompositionsmuster fügt sich auch die ausschnitthaft wiedergegebene Szene rechts oben. Zwei Schergen sind hier im Begriff, den Leichnam des Heiligen kopfüber in die *cloaca maxima* zu stürzen. Auch in diesem wie ein Fenster geöffneten Bereich wird der Flächenprojektion Rechnung getragen: zum einen dahin gehend, dass die Akteure womöglich noch größer proportioniert sind als jene in der Hauptszene, was den objektiv eigentlich vorherrschenden Raumsprung außer Kraft setzt, zum anderen bezüglich des linken Schergen, dessen gebogene Körperhaltung sich in die S-Kurve schmiegt, demnach mit dem darunter befindlichen Gefährten – einem formalen Komplementärakkord vergleichbar – zu gestaltlicher Einheit verschmilzt. Hinzu tritt das Zinnober seines Gewandes, das mit den zahlreichen Rotstellen des übrigen Bildes korrespondiert und dadurch – gemäß dem Gestaltfaktor der Gleichartigkeit – gemeinsam mit diesen auf derselben Ebene wahrgenommen wird. Selbst wenn von Semitecolo nur diese eine Tafel überliefert wäre, gäbe es genügend Anlass, ihm unter allen Künstlerzeitgenossen in Venedig wie auf der Terraferma – vor allem was sein dynamisch-narratives Kompositionsvermögen anlangt – einen Sonderstatus einzuräumen, der auch die Konkurrenz eines Guariento nicht zu scheuen braucht.

Konservative Strömungen im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts

Lorenzo Venezianos in Richtung Gotik zielende Stilentwicklung blieb vorerst ein solitäres Ereignis, das von der nachfolgenden Künstlergeneration nur zögernd wahrgenommen wurde. Stattdessen strebte man nach einer Erneuerung autochthoner Tradition mit deutlichem Rekurs auf Paolo Venezianos Personalstil. Ob dafür konservative Wünsche der Auftraggeber oder ein Mangel an künstlerischem Potenzial maßgeblich waren, sei dahingestellt. Kennzeichnend für diesen Stilrückgriff ist Jacobello di Bonomo (in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Venedig nachweisbar)⁹⁸, der laut Sponza „in seinem Polyptychon



154. *Jacobello di Bonomo, Polyptychon,
Sant'Angelo di Romagna, Biblioteca
Comunale*

Abb. 154

Abb. 133, S. 154

Abb. 109, S. 125

in Sant'Angelo di Romagna [heute in der Bibliotheca Comunale] die Figuren mit einer derart starren und archaischen Plastizität und einer formalen Strenge ausstattete, dass er zu einem der Meister der Tradition und des Konservatismus avancierte, die aus Paolos Werkstatt hervorgegangen sind".⁹⁹ Das von ihm signierte und mit 1385 datierte Werk rekurriert, so d'Arcais, auf Polyptychen paolesker Tradition. Im Weiteren verweist die Autorin bezüglich der in den Seitenflügeln postierten Heiligenfiguren auf vermeintliche Anregungen durch Lorenzo Veneziano – eine problematische Einschätzung, die sie indes umgehend relativiert, wenn sie den Figuren (im Vergleich zu jenen Lorenzos) richtigerweise eine „archaisierende, sozusagen ‚byzantinische‘ und in ihrer Monumentalität statische und strenge“ Attitüde bescheinigt.¹⁰⁰ So gesehen sollte man den irreführenden Umweg über Lorenzo vermeiden und durch einen stilgenetischen Querverweis auf Paolos Figurenideal ersetzen. In der Tat bestehen zwischen Bonomos Heiligengestalten und jenen aus Paolos Polyptychon von San Severino Marche erhebliche Parallelen. Eine womöglich noch größere Affinität mit der Kunst Meister Paolos manifestiert sich in Bonomos im Zentrum des Polyptychons befindlicher Darstellung der thronenden Muttergottes mit dem Jesusknaben, die zu Paolos ‚Crespi-Madonna‘ in stilistischer wie motivlicher Hinsicht signifikante Analogien aufweist. Dem Vorbild folgend, ist Bonomos Madonna in ähnlicher Blockhaftigkeit wiedergegeben und in einen mit gleichem floralen Muster versehenen Mantel gehüllt. Desgleichen verfährt Bonomo mit dem Je-

suskind, das in Haltung und Kleidung jenem aus der ‚Crespi-Madonna‘ fast wörtlich entspricht. Dass der Maler auch aus struktureller Sicht seinem prominenten Vorläufer zutiefst verpflichtet ist, zeigt sich in der gleich lautenden Einbettung des Kindes in den Mantelsaum Mariens – auch dies ein zureichendes Vergleichsargument, um jeglicher Behauptung einer stilistischen Affinität zwischen Bonomo und Lorenzo Veneziano kritisch zu begegnen.

Mehr als andernorts in Italien stand die venezianische Malerei im Dienst der Marienverehrung, eines Kults, der sich in einer geradezu inflationären Produktion von Madonnenbildern niederschlug. Und in der Tat bedurfte die Republik im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts des besonderen Schutzes der Stadtpatronin. Schon seit der Jahrhundertmitte verschärfte sich die politisch-militärische Krise, als König Ludwig von Ungarn, der auf dem Balkan eine unbestrittene Führungsposition und als Ziel ein ungarisches Dalmatien vor Augen hatte, den Konflikt Venedigs mit Genua ausnützte und sich mit allen Feinden der Republik verbündete. Dabei stand ihm auch Herzog Rudolf IV. von Österreich zur Seite, dessen Expansionspolitik unter anderem auf die Besitzname des Patriarchats von Aquileia abzielte. Mit großem diplomatischem Geschick brachte Ludwig mit den Österreichern, den Görzern, Francesco Carrara von Padua, dem Patriarchen von Aquileia und selbstverständlich mit Genua eine große Koalition zustande, deren erklärtes Ziel die Vernichtung Venedigs war. Im Juli 1378 besetzten die Ungarn Friaul und bedrohten Treviso. Im Jahr danach eroberten die Genuesen gemeinsam mit den Paduanern Chioggia – der Untergang der Serenissima schien unausweichlich. Doch da wendet sich das Kriegsglück. Den venezianischen Admirälen Vettore Pisani und Carlo Zeno gelingt es, die Genuesen durch geschickte Flottenbewegungen in Chioggia einzuschließen und am 21. Juni 1379 zu besiegen.¹⁰¹ Der Tag wurde zum Staatsfeiertag erklärt, und die Kirche verstand es, das ‚Wunder von Chioggia‘ als einen Erfolg marianischen Beistands darzustellen.

Wie Bonomos Œuvre sind auch die Tafeln Catarinos (= Catarino di Marco da Venezia; dokumentiert von 1362–1390) durch einen extrem archaisierenden Charakter geprägt, wiewohl ihnen eine höhere Qualität zu attestieren ist.¹⁰² Gemeinsam mit Donato (dokumentiert von 1344–1386) – vermutlich einem Mitglied seiner Werkstatt – schuf Catarino eine auch von Donato signierte und mit 1372 datierte ‚Marienkrönung‘ (Venedig, Pinacoteca Querini Stampalia).¹⁰³ Hier die jeweilige Handschrift der Künstler herauszudestillieren fällt schwer, zumal von Donato keine gesicherten bzw. selbstständig geschaffenen Werke bekannt sind. Dass Donato vermutlich der ältere der beiden Maler ist, hat für d’Arcais bereits genügend Beweiskraft, ihm gegenüber Catarino im gemeinsamen Werkstattbetrieb die Führungsrolle zuzubilligen.¹⁰⁴ Bemerkenswerter ist allerdings der Umstand, dass Catarinos Signatur vor jener Donatos aufscheint, was auf eine hierarchische Absicht schließen lässt – für Sponza Grund genug, um für Catarino den tonangebenden Part zu beanspruchen. Die ‚Marienkrönung‘ steht ganz im Zeichen des Byzantinismus, der vielleicht mehr noch als Paolo Venezianos ‚Marienkrönung von S. Chiara‘, der Catarinos und Donatos Gemälde

Abb. 155, S. 182

155. Catarina und Donato, Marienkrönung,
Venedig, Pinacoteca Querini Stampalia





156. Catarino, *Marienkrönung mit Engeln*,
Venedig, Gallerie dell'Accademia

sehr nahe steht. Dies beginnt schon im Bereich der herzförmigen Spitzbogen-
bekrönung, wo sich, eng verdichtet, musizierende Engel versammelt haben, die
sich von Paolos, in vergleichsweise differenzierterem Kolorit wiedergegebener
Engelschar durch ein gedämpftes Kolorit byzantinischer Prägung unterschei-
den. Die Analogien zu Paolos Tafel setzen sich in den byzantinisch gebräunten
Gesichtern von Jesus und Maria fort, über deren Häuptern sich der *orbis coe-*
lestis als dunkelblaues, bestirntes Band wölbt; fast wörtlich übereinstimmend
auch deren Haltungen und Mantelsaumverläufe sowie die flächenbindende
Funktion der floral bestickten Throndraperie. Bezüglich der Gewandstrukturen

Abb. 128, S. 146

Abb. 156, S. 183

Abb. 155, S. 182



157. Giovanni da Bologna, Marienkrönung, Denver, Art Museum

erweist sich das Künstlerpaar im Gegensatz zu Paolo merklich byzantinischen Gepflogenheiten verpflichtet. Denn anstatt wie Paolo die Mäntel und Kleider in typisch venezianischer Manier mit prachtvoller Ornamentik auszustatten, begnügte man sich damit, diese mit einem dichten Netz von Goldfäden zu überziehen. Dem lag offensichtlich ein weit ausholender Rekurs auf Marco Venezianos (Paolos Bruder) ‚Marienkrönung‘ von 1324 zugrunde, in der die Mäntel des himmlischen Paares in ähnlicher Weise von byzantinisierenden Goldlinien durchwirkt sind. Hat sich Paolo bei der Gestaltung der Thronstufe noch einigermaßen von räumlichen Vorstellungen leiten lassen, so fehlt Catarino und Donato diesbezüglich jegliches Problembewusstsein. Stattdessen klappen sie die Thronstufen streng bildflächenparallel nach unten, so dass die hier platzierten Engel von einem abschüssigen Areal förmlich herabzugleiten scheinen.

Die signierte und mit 1375 datierte ‚Marienkrönung‘ (Venedig, Accademia) ist ausschließlich das Werk Catarinos und unterscheidet sich in stilistischer Hinsicht, trotz gleicher ikonographischer Konzeption, von jener in Kooperation mit Donato geschaffenen so nachdrücklich, dass man sich fragt, ob in der früheren ‚Marienkrönung‘ vielleicht doch Donato die stilistisch bestimmende Rolle innehatte. Von dieser unterscheidet sich Catarinos selbstständig gefertigte Fassung in mehreren Punkten: zum einen in den viel breiter proportionierten Körpern Jesu und Mariens, deren Mäntel anstatt byzantinischer Goldlinien die typisch venezianischen Floralstickereien aufweisen, zum anderen bezüglich eines weit natürlicheren, den byzantinischen Braunton suspendierenden Inkarnats. Zudem sind die musizierenden Engel im oberen Bildabschluss in ihrer Anzahl reduziert, dafür größer dimensioniert und hinsichtlich Physiognomie sowie Körperhaltung individualisiert. Zählt man noch ihr vergleichsweise gesättigteres und differenzierteres Kolorit hinzu, so bestätigt sich auch darin Scirè Nepis Auffassung, wonach hier mit Einflüssen durch Lorenzo Veneziano zu rechnen ist.¹⁰⁵ In beiden Fällen jedoch wirkt die verkröpfte Stufenplattform, die – vom Bildrand überschritten – seitlicher Fluchtlinien entbehrt, wie nach unten geklappt, woraus auch an dieser Stelle eine radikale Flächenprojektion resultiert. Ferner geht auch aus Catarinos Bildversion hervor, dass hier ein Kontakt mit Paolos ‚S. Chiara-Marienkrönung‘ bestanden haben muss; kennzeichnend dafür der schon erwähnte Kreisbogen des *orbis coelestis*. Indessen lassen Catarinos Figuren Paolos hohen *ornamental*-strukturellen Verschmelzungsgrad vermissen. Von Konturen klar umrissen, wahren sie gleichsam ihre persönliche Autonomie. In ihrer körperbetonten Blockhaftigkeit sind sie vom plastischen Figurenideal des nur wenig später in Venedig tätigen Giovanni da Bologna (vgl. dessen ‚Marienkrönung‘; Denver, Art Museum) nicht mehr allzu weit entfernt, wiewohl dieser bei Jesus und Maria auf die venezianische Vorliebe für prunkvolle Gewandstickereien weitgehend verzichtet hat. Anstatt wie die bodenständigen Venezianer die Faltenstrukturen mit dekorativen Maßnahmen zu verschleiern, gelingt ihm dadurch eine überzeugende Steigerung von Körper/Raum-Plastizität. Catarino hat sich zwar an Paolos Bildkonzeption orientiert, ihr aber eine vereinfachte, gleichsam volkstümliche Note verliehen. In ähnlicher Weise hat



158 Cennino Cennini, Polyptychon mit ‚Madonna dell’umiltà‘, Baltimore, Walters Art Gallery

sich auch Sponza geäußert, wenn er Catarinos qualitativen Stellenwert folgendermaßen einschätzt: „Diesem Maler, der in seiner altertümlichen byzantinischen Ausbildung das Formengut Paolos vergrößerte, gelang es nicht, die alten Formen mit den neuen figurativen Vorschlägen Lorenzos zu verbinden, welche sich in einem leeren, selbstzweckhaften Dekorativismus auflösten.“¹⁰⁶ Dieses in seiner verallgemeinernden Tendenz wohl zu streng gefällte Urteil mag zwar auf die ‚Marienkrönung‘ zutreffen, in Bezug aber auf das einige Jahre später entstandene, von d’Arcais zu Recht in die achtziger Jahre datierte Polyptychon in der Walters Art Gallery in Baltimore kann es einen weniger apodiktischen Geltungsanspruch erheben. Während Catarino in seiner ‚Marienkrönung‘ von 1375 noch unter paoleskem Einfluss stand, versuchte er in dem von ihm signierten Polyptychon in Baltimore einen neuen, Anregungen von Lorenzo Veneziano verarbeitenden Gestaltungsweg zu beschreiten.¹⁰⁷ Im Zentrum befindet sich eine *Madonna dell’umiltà*-Darstellung. Ähnlich wie in Giovanni da Bolognas gleichnamiger, annähernd gleichzeitig entstandener Bildversion sitzt Maria auf einem mit reichem Pflanzenwuchs versehenen Wiesengrund vor gebogenem Horizont. Übereinstimmend mit Lorenzos Verkündigungsmadonna von 1371, trägt sie einen ultramarinblauen Mantel, dessen vereinzelte Blütenapplikationen – anders als bei Paolo oder in Catarinos ‚Marienkrönung‘ – nicht mehr dazu dienen, die Faltenstrukturen mit einem dichten Ornamentnetz flächenhaft zu verwischen. Und gemäß seinem Vorbild faltet Catarino den

Abb. 158

Abb. 156, S. 183

Abb. 148, S. 174

Abb. 140, S. 165

Abb. 156, S. 183

Abb. 136, S. 159

Mantel horizontal auf Mariens Oberschenkeln, so dass dessen grünes Futter sichtbar wird. Das Kind sitzt nackt und mit ausgebreiteten Armen auf dem Schoß seiner Mutter, auf das Stifterfigürchen links unten herabblickend. Auch hier hat es den Anschein, dass sich der Maler von Lorenzo, der in seiner ‚mystischen Verlobung der hl. Katharina‘ dem Jesusknaben eine ähnliche, zwischen Maria und Katharina vermittelnde Haltung verleiht, Anregungen geholt hat. Zudem bezeugt eine spezifische, ebenso an Lorenzo orientierte Farbbehandlung jenen tief greifenden Stilwandel, den Catarino seit seiner ‚Marienkrönung‘ vollzogen hat. Anstatt einem dumpfen Kolorit begegnet man nunmehr einer Farbpalette, die sich durch hohen Sättigungsgrad und enorme Leuchtkraft auszeichnet – beispielhaft ausgebildet etwa am hl. Christophorus vom rechten Flügel des Polyptychons, wo sich Rot, Blau und Gelb zu signalhafter Trias vereinigen. Dass dabei gegenüber Lorenzos geschmeidigerer, zwischen Hell und Dunkel changierender Farbgebung (s. etwa die Heiligen in den Seitenflügeln des Polyptychons von 1371!) ein Qualitätsgefälle zu registrieren ist, lässt sich nicht leugnen. Gemessen an Lorenzos elastisch-dynamischem Figurenideal gotischer Prägung, sind Catarinos Gestalten durch statische Haltungen und ein hartes *disegno* gekennzeichnet.

Wie sein zwischen 1369 und 1385 beglaubigtes Œuvre nahelegt, zählt Stefano Plebano (auch Stefano Veneziano oder Stefano di Sant’Agnese genannt) – vermutlich Pfarrer oder Ordensbruder zu Sant’Agnese in Venedig – zur selben Generation wie Bonomo und Catarino.¹⁰⁸ Mehr noch als seine beiden Zeitgenossen steht er anfangs mit seiner ‚Madonna mit Kind‘ (signiert und mit 1369 datiert; Venedig, Museo Correr) im Bannkreis Paolo Venezianos, dessen Dekorativismus er noch übertrifft, ja geradezu zum Selbstzweck erhebt.¹⁰⁹ Mantel und Kleid der Madonna werden von einem goldenen, arabeskenhaft verwobenen Flormuster überflutet, was – weit stärker als bei Paolo – eine totale Absorption von Faltenstrukturen nach sich zieht. Auch der in strenger Seitenansicht wiedergegebene Jesusknabe wird in dieses Dekorationsnetz einbezogen, sodass sein gleichfalls ornamentierter Mantel fast schon zu einem Bestandteil des Marienmantels wird. Aus all dem resultiert eine radikale Bildflächenparallelität bzw. Körperverflachung. Es fehlt nicht viel und man erliegt dem Eindruck, als seien Mutter und Kind mit prunkvoll dekorierten Tapetenbahnen verkleidet. Dieser Dekorativismus erfasst auch den mit reichen Goldintarsien geschmückten Holzthron, der sich dadurch, trotz räumlicher Konzeption, ebenso wenig dem Eindruck einer das Bildganze beherrschenden Flächenprojektion zu entziehen vermag. Obgleich die Thronarchitektur beachtliche Analogien zu jener Paolos in der ‚Carpineta-Madonna‘ aufweist, ist doch auch nicht zu verkennen, dass sich der Altmeister bei der Dekoration seiner Thronversion Zurückhaltung auferlegt hat, wohl von der Überlegung ausgehend, das räumliche Verhältnis zwischen Figur und Throngehäuse nicht zu gefährden.

Abb. 160, S. 188

In der von Stefano Plebano signierten und mit 1381 datierten ‚Marienkrönung‘ (Venedig, Accademia) scheint die Thronarchitektur angesichts ihrer artifiziellen Ausformung und signifikanten Ausdehnung dem eigentlichen



159. Stefano Piebano. Thronende Madonna mit Kind, Venedig, Museo Correr

Hauptthema beinahe den Rang abzulaufen. Das himmlische Paar ist auf einer Thronbank platziert, deren extrem aufgehellte, graublau-sitzfläche als trapezoid fluchtende Form einen starken räumlichen Effekt erzielt. Seit der Fertigung des Marienbilds aus dem Museo Correr sind zwölf Jahre verstrichen, für den Maler eine zureichend lange Zeitspanne, um sich künstlerisch weiterzuentwickeln. Dies bemerkt man nicht nur am neuartigen Raumkonzept der Thron-



160. Stefano Plebano, Marienkrönung, Venedig, Gallerie dell'Accademia

architektur, sondern auch an den Gestalten Jesu und Mariens, die, obzwar in herkömmlicher Haltung wiedergegeben, im Vergleich zur thronenden Maria im Museo Correr viel an Körperplastizität gewonnen haben. Dazu leistet der Umstand, dass sich Stefano Plebano von seiner ursprünglichen Neigung, die Gewandstrukturen mit einer Überfülle an Ornamentzierat zuzudecken, distanziert hat, den wohl entscheidenden Beitrag. Den goldenen Nimben Jesu und Mariens gesellt sich ein dritter, scheinbar funktionsloser Nimbus hinzu, der sich, mittig überhöht angeordnet, mit den beiden Heiligenscheinen induktiv zum Dreieck fügt und so auf die Dreifaltigkeit anspielt. Von dieser Symbolik abgesehen, werden die drei Scheiben insofern in den Dienst des venezianisch *Ornamentalen* gestellt, als ihren Rundungen auch in den drei rot markierten Bogenschwüngen der Thronrückwand entsprochen wird. Daraus resultiert ein

Formparallelismus, der im dreipassförmigen Bogenabschluss des Bildrahmens kulminiert. Diese Kurvenkonfiguration wird an den beiden kaskadenhaft herabfließenden Thronstufen, die in der Mitte konkav zurücktreten und seitlich mit konvexen Bögen ausgreifen, in entgegengesetzter Richtung präludiert. Mit der eigentümlichen, fast schon ‚barock‘ anmutenden Ausformung der Thronstufen, die an Basen gotischer Kelche oder Monstranzen erinnert, geht eine so in der bisherigen venezianischen Malerei beispiellose Dynamisierung der Thronarchitektur einher, deren Spannungspotenzial sich vor allem in einem ambivalenten Wechselspiel raumgreifender und flächenprojektiver Wahrnehmungstendenzen äußert. Neu ist ferner eine differenzierte, sich in rhythmischem Wechsel von hell/dunkel und gesättigt/getrübt manifestierende Farbgebung, wie sie sowohl in der Thronanlage als auch in der sie umgebenden Engelschar in Erscheinung tritt, bei Jesus und Maria indes weniger zum Tragen kommt. Wie ein Vergleich mit seiner ‚Thronenden Maria mit Kind‘ (Museo Correr) zeigt, beweist Stefano Plebano auch als Kolorist seine Entwicklungsfähigkeit, indem er sich von der mit Zwischentönen eher sparsam verfahrenen Farbgebung paolesker Prägung distanziert und sich Lorenzo Venezianos erheblich differenzierterer Koloritauffassung annähert.

Steht Stefano Plebano mit der Darstellung von Jesus und Maria in der ‚Marienkrönung‘ – allein schon ikonographisch bedingt – noch unter dem Einfluss paolesker Tradition, so öffnet er sich im Triptychon (signiert und mit 1385 datiert) der Cappella San Tarasio (Venedig, San Zaccaria) als erster unter den venezianischen Malern des Trecento der in ersten Ansätzen schon bei Lorenzo Veneziano bemerkbaren Gefühlswelt der Gotik.¹¹⁰ Im Zentrum des als Hochaltarbild dienenden Triptychons befindet sich eine thronende Madonna, die in liebevoller Geste ihr Gesicht an das Haupt des Jesusknaben schmiegt. Auch das Kind beweist seine zutrauliche Anhänglichkeit, indem es der Mutter eine Rose und einen Apfel reicht. Obwohl Stefano in der Vermenschlichung des Themas Lorenzo Veneziano einiges zu verdanken hat, bleibt er bezüglich direkter Zuwendung zwischen Mutter und Kind bzw. beseelter Darstellung von Mutterliebe bis dahin unübertroffen. Auch in Stefanos Gewandstil sind Analogien zu Lorenzo feststellbar. Dies bestätigt vor allem der sanfte Linienfluss von Mariens Mantelsaum. Zudem wählt der Künstler zur Manteldekoration vereinzelt, d. h. ohne arabeske Vernetzung aufgetragene Blütenmotive, von denen schon Lorenzo in seiner Verkündigungsmadonna (aus dem Polyptychon von 1371; Venedig, Accademia) Gebrauch gemacht hatte. Nur weicht er hier von seinem Vorbild insofern ab, als er sein florales Muster ohne Rücksichtnahme auf Faltenbrechungen bzw. Hell/Dunkel-Modulationen gleichmäßig auf der Mantelfläche affiziert. Eine geringere Affinität mit Lorenzos biegsamerem Figurenideal und gotisch fließendem Faltenstil äußert sich an den beiden in den Seitenflügeln von Stefanos Triptychon untergebrachten heiligen Bischöfen, die – wiewohl sie über Anklänge gotischen Faltenstils (Schüssel- und Kaskadenfalten) verfügen – eher stelenhaft steife Positionen einnehmen, was allerdings keineswegs dazu berechtigt, an ihnen, so d’Arcais, einen „neobyzantinischen“ Einschlag zu regis-

Abb. 159, S. 187

Abb. 161, S. 190

Abb. 140, S. 165



161. Stefano Plebano, Triptychon, Venedig, San Zaccaria, Cappella di San Tarasio

trieren.¹¹¹ Zu Recht wird das Triptychon in der Cappella San Tarasio als Stefanos Hauptwerk gepriesen. Diese Qualifikation gilt nicht nur in formaler Hinsicht, sie zielt vielleicht noch mehr auf den ikonographisch innovativen Ideenreichtum des Malers, der sich in drei Punkten zusammenfassen lässt: Zunächst ist es, wie schon erwähnt, die gefühlsbetonte Begegnung von Mutter und Kind, die der Serenissima die irdische Interpretation eines geheiligten Themas vor Augen führt und dadurch in der Geschichte der venezianischen Malerei ein neues Kapitel – jenes der *internationalen* Gotik – aufschlägt. Nennenswert sind weiters die auf den Thronarmlehnen postierten Engelsgestalten, die – *en grisaille* gemalt – Skulpturen vortäuschen; vermutlich sind es die ersten gemalten Skulpturen in der Kunstgeschichte Venedigs. Schließlich gibt es noch einen interessanten Aspekt, auf den Sponza hingewiesen hat. Den Umstand nämlich, dass die thronende Madonna, abweichend von traditionellen Gepflogenheiten, auf einer mit Maßwerkschnitzereien versehenen Sockelzone platziert und da-



162. Nicolò di Pietro, *Thronende Madonna mit Kind*, Venedig, Gallerie dell'Accademia

durch gegenüber den in den Triptychon-Seitenflügeln einander zugewandten heiligen Bischöfen in eine deutlich erhöhte Lage versetzt ist, womit sich in der Tat „die inhaltliche Vorgabe der *Sacra conversazione* in geradezu idealer Weise erfüllt“.¹¹²

Wie schon R. Longhi bemerkte, wäre es verfehlt, Nicolò di Pietro (dok. 1394–1427/30) lediglich als Erben Lorenzo Venezianos und Stefano Plebanos anzusehen.¹¹³ Ausschließlicher als seine beiden Vorläufer richtete er sein Augenmerk

Abb. 162, S. 191

Abb. 162, S. 191

Abb. 163, S. 193

auf die Terraferma, und auch der Entwicklungsstand der *internationalen* Gotik (etwa im franko-flämischen Raum, in Köln und Prag) scheint ihm nicht fremd gewesen zu sein. Diesen Sachverhalt bestätigt die Tafel ‚Thronende Maria mit Kind‘ (Venedig, Accademia), die er signiert und mit 1394 datiert hat. Zudem nennt die Inschrift den Stifter des Gemäldes, Vulciano del Belgarzone aus Zara, sowie die Wohnadresse des Künstlers am Ponte del Paradiso in Venedig. Pedrocco zufolge hat Nicolò di Pietro hier „den nordischen Stil mit der unpräzisen Ausdrucksweise der bolognesischen Malerei in Verbindung gebracht“, womit der Autor die synkretistische Stillage der Tafel überzeugend auf den Punkt bringt.¹¹⁴ Die von der italienischen Forschung beharrlich angesprochene bolognesische Komponente lässt sich mehrfach begründen: zunächst mit Giovanni da Bolognas Präsenz in Bologna vor seiner Übersiedlung nach Venedig, weiters mit der Tätigkeit der venezianischen Skulpteure und führenden Vertreter der *internationalen* Gotik, der Brüder Jacobello und Pier Paolo dalle Masegne, in Bologna, wo sie für San Francesco das grandiose Marmorretabel (1388–1392; mit einer ‚Marienkrönung‘ im Zentrum) schufen und gewiss auch für einen regen künstlerischen Gedankenaustausch zwischen Venedig und Bologna sorgten. Schließlich lässt der Umstand, dass Nicolò di Pietro für Verucchio (Provinz Forlì) eine von ihm signierte und mit 1404 datierte *croce dipinta* fertigte (neben der Marien tafel aus der Akademie in Venedig das einzige für ihn gesicherte Werk; Bologna, Pinacoteca Nazionale), einen Aufenthalt des Künstlers in der Emilia-Romagna vermuten. Vor allem in den heiteren, von einem freundlichen Lächeln geprägten Gesichtszügen von Jesus und Maria in der ‚Belgarzone-Madonna‘ scheint sich Letzteres zu bestätigen, zumal auch Scirè Nepi in ihnen „Symptome eines neuartigen Naturalismus voll warmer menschlicher Züge von rein emilianischer Herkunft“ feststellt.¹¹⁵ Bisweilen werden auch Einflüsse seitens der böhmischen Malerei ins Treffen geführt, wiewohl Hetzer darin nicht mehr als einen „Hauch des Transalpinen“ zu erkennen meint.¹¹⁶ In der Tat ist es gar nicht erforderlich, sich allzu weit vom Terraferma-Umfeld Venedigs zu entfernen, um auf ähnlich lebensnahe und heiter volkstümlich interpretierte Gesichtstypen zu stoßen. Man begegnet ihnen schon in Tomaso da Modenas Fresken in Treviso, etwa in der ‚Madonna mit Heiligen‘ (ca. 1352; San Francesco, Cappella Giacomelli), einer der frühesten *Sacra conversazione*-Darstellungen; im Übrigen ist nicht auszuschließen, dass sich Nicolò di Pietro auch in seinem Bemühen um Körperhaftigkeit an Tomaso orientiert hat. Wie Tomaso ist auch der Venezianer nicht daran interessiert, den Mantel Mariens – entgegen venezianischem Brauch – mit Ornament-Applikationen zu versehen und dadurch die Plastizität der Faltengebung zu verschleiern.¹¹⁷ Hetzer hat den kompositorischen Entwicklungsstand der ‚Belgarzone-Madonna‘ wie folgt beschrieben: „Bei aller Verwandtschaft mit den älteren Madonnen enthält das Bild wichtige neue Momente. Wenn wir, von jenen kommend, vor das Bild treten, so erscheint es eindringlicher und bestimmter; wir behalten Anordnung und Einzelheiten besser. [...] Jede Linie und jede Fläche ist in ihrer Besonderheit schärfer gefasst, ist differenzierter, das Zusammenspiel aller präziser; die bildmäßige Konzentration



163. Tomaso da Modena, *Madonna mit Kind und Heiligen*, Fresko, Treviso, S. Francesco, Cappella Giacomelli

hat einen großen Schritt nach vorwärts getan, die Bildökonomie nimmt zu.“¹¹⁸ Mit diesen wenigen, auf das strukturell *Ornamentale* der ganzheitlichen Bildgestalt abzielenden Sätzen hat Hetzer bezüglich Charakterisierung venezianischer Malerei im Allgemeinen und des entwicklungsgeschichtlichen Rangs Nicolò di Pietros im Besonderen schon vor ca. 80 Jahren der Kunstwissenschaft einen gestalttheoretischen bzw. wahrnehmungsgesetzlichen Methodenweg vorgegeben, der von der italienischen Forschung m. W. bis in die Gegenwart völlig unbeachtet blieb. Mehr als jeder andere venezianische Maler zuvor hat Nicolò di Pietro in seinem Kompositionskonzept auf jenen Formenparallelismus Bedacht genommen, den Hetzer zu den wichtigsten Kriterien des venezianisch *Ornamentalen* zählt. Im Vordergrund steht ein Kurvensystem, das orthogonale Tendenzen fast gänzlich zurückdrängt. Dies beginnt am rundbogigen Abschluss des Rahmens, dem im Gegenzug die segmentbogig durchhängende, von Engeln ausgebreitete und mit hoch gesättigtem Zinnober gefärbte Throndraperie antwortet. Diese unterläuft den goldenen, schwarz konturierten Nimbus Mariens, der mit dem Bogenabschluss korrespondiert und dessen Rund durch den halbkreisförmigen Mantelausschnitt Mariens – den Kleidsaum am Hals Jesu inbegriffen – präludiert wird; in Gegenrichtung dazu der oberhalb von Mariens Mantelschließe aufwärts gebogene Kleidsaum. Auch die Mantelumrisse der Gottesmutter werden großteils in das Kurvenkonzept der Bildkomposition einbezogen. Dies zeigt sich zunächst an den inneren, segmenthaft fließenden Säumen des Kleidungsstücks, die, symmetrisch und vorhangähnlich gerafft, den Blick auf das mattrote Kleid Mariens freigeben. Frappant ist ferner, wie die linke, konkav einschwingende Seitenbegrenzung der Throndraperie nahtlos in die äußere Mantelkontur übergeht und – dem *Gesetz der durchlaufenden Linie* entsprechend – ein lineares Kontinuum hervorbringt, das, nur von der auf das Stifterfigürchen weisenden Hand Mariens unterbrochen, bis zum Boden herabführt. Obwohl von der ausladenden Madonnengestalt überwiegend verdeckt, also nur in den seitlichen Ansätzen erkennbar, äußert sich auch an der Thronbank eine Tendenz zu sphärischer Gestaltungsweise. Die Tatsache, dass ihre Vorderkante konvex vorkragt, passt nicht nur in die durch Formenparallelismus erzeugte Flächenkomposition, sie verstärkt zugleich – einer Neigung

Abb. 160, S. 188

des Künstlers zu dynamischer Ambivalenz entsprechend – die vor allem im Unterkörperbereich Mariens sich abzeichnende Raumexpansion, die zudem von der verkröpft vortretenden Thronstufe unterstützt wird. Dass Nicolò di Pietro auch hier ein innovativer Kunstgriff geglückt ist, beweist ein vergleichender Blick auf alle vorangegangenen Madonnendarstellungen, in denen die Thronbänke ausnahmslos streng horizontal ausgerichtete Vorderkanten aufweisen. Die kunstvoll ausgeschnitzten Thronseitenteile scheinen durch eine sehr ähnliche Thronausformung in Stefano Plebanos ‚Marienkrönung‘ angeregt, und auch die Idee, auf den Postamenten der Armlehnen *en grisaille* gemalte, somit skulptural anmutende Engelfiguren aufzustellen, dürfte auf Meister Stefano zurückgehen. Ob derlei Motivanleihen zur Annahme eines Lehrer-Schüler-Verhältnisses berechtigen, sei dahingestellt.

Die Farbkonzeption in Nicolòs Marienbild wird durch die Primärfarbtrias bestimmt, allerdings in einer abgestuften Tonfolge: gesättigt das Zinnoberrot der Draperie, abgedunkelt das Blau am Marienmantel und zu Oliv changierend das Gelb am Kleid des Christusknaben. Dazu Hetzers Kommentar: „Das Bild ist reich an Tonabstufungen wie keines zuvor. [...] Die Intensität der farbigen Beziehung stimmt mit der linearen überein; [...] Linie, Ton und Farbe stehen miteinander im Einklang.“¹¹⁹ Mit seinem Meisterwerk, der ‚Belgarzone-Madonna‘, das alle Bedingungen des strukturell *Ornamentalen* erfüllt, hat sich Nicolò di Pietro am Ende des 14. Jahrhunderts als der bedeutendste Maler der Serenissima ausgewiesen, und letztlich behält er diesen Rang bis 1409, als Gentile da Fabriano zwecks Ausschmückung der Sala del Maggior Consiglio im Dogenpalast nach Venedig berufen wurde. Wahrscheinlich hat er in der Übergangsphase zwischen Trecento und Quattrocento für die venezianische Malerei den bedeutendsten Beitrag geleistet.

Die *internationale* Gotik

Zugleich mit Venedigs Expansionsbestrebungen auf der Terraferma verflüchtigen sich die letzten Spuren einer an Byzanz orientierten Kunstauffassung. Nachhaltiger als zuvor richtete man den Blick auf das italienische Festland, wo Strömungen der *internationalen* Gotik – in regen Wechselbeziehungen mit dem transalpinen Raum – im kirchlichen Bereich wie an den Fürstenhöfen sehr rasch Fuß fassten. Scirè Nepi hat diesen neuen Stiltrend bündig beschrieben: „Es waren die Jahre, in denen sich ganz Europa mit dem gleichen erlesenen Bildrepertoire ausdrückte: mit dem gleichen Überschwang an dekorativer Eleganz, dem gleichen aristokratischen Lebenskonzept, verbunden mit einer neugierigen, schier unerschöpflichen Beachtung ungewöhnlicher Realitäten und einer homogenen Formensprache.“¹²⁰ Damit sind auch schon die wichtigsten Phänomene bzw. Prämissen dieser *internationalen*, etwa die Zeit von ca. 1390 bis 1420/30 umfassenden spätgotischen Stilphase genannt, wobei nur ergänzt sei, dass sich zwecks Spezifizierung des Stilbegriffs – je nachdem ob man die

entsprechenden Artefakte aus soziologischem, ästhetischem oder praktisch bildnerischem Blickwinkel betrachtet – auch die Attribute *höfisch*, *schön* und *weich* eingebürgert haben.

Der erste namhafte Territorialgewinn der Republik erfolgte 1388/89, als es ihr gelang – im Bündnis mit Herzog Gian Galeazzo Visconti von Mailand gegen die Carrara, die zuvor Antonio della Scala von Verona besiegt hatten –, Treviso in Besitz zu nehmen. Ertragreicher war allerdings der militärische Erfolg des Visconti-Herzogs, der die Städte Verona, Vicenza und Padua besetzte und dadurch Venedig gefährlich nahe rückte. Nur der unerwartete Tod des expansionslüsternden Herzogs (1402), der auch mit Florenz im Streit lag, verzögerte den während des zweiten Viertels des 15. Jahrhunderts in vier Kriegen zwischen Mailand und Venedig ausgetragenen Konflikt. Doch zunächst wusste der Doge Michele Steno (1400–1413), der seine Pläne zur Erwerbung eines Kolonialreiches in der Terraferma gegen heftigen inneren Widerstand durchzusetzen vermochte, die Gunst der Stunde zu nutzen. Bereitwillig folgte er dem Hilfeappell der Witwe Gian Galeazzos, als die Carrara und Skaliger 1404 gegen Mailand den Krieg eröffneten. Bedingung war die Abtretung der in Mailänder Besitz befindlichen Städte Feltre, Belluno, Bassano und Vicenza an Venedig. Nach deren umgehender Besetzung zwangen venezianische Truppen Guglielmo della Scala am 22. Juni 1404 zur Kapitulation. Verona wurde eingenommen, und nur etwa ein halbes Jahr später, am 4. Jänner 1406, ereilte Padua, die letzte Hochburg der Carrara, das gleiche Schicksal. Carlo Zeno war der militärische Arm des Dogen, jener Feldherr, der die Seerepublik einst bei Chioggia gerettet und 1403 den Genuesen in der Schlacht bei Zonchio eine neuerliche Niederlage beschert hatte. Nach schweren Rückschlägen durch König Sigismund vermochte Venedig, nunmehr unter dem Dogen Tommaso Mocenigo (1414–1423), seinen nordöstlichen Festlandbesitz zu konsolidieren bzw. seine dortigen Gebietsansprüche durchzusetzen. 1419 wurde Cividale, der Sitz des Patriarchen, unterworfen, womit das Ende des Patriarchenstaates von Aquileia besiegelt war; und 1420 war Udine in venezianischer Hand. Die Republik hatte sich von einer bislang reinen See- in eine norditalienische Landmacht gewandelt, deren Führungsanspruch sich lediglich Mailand entgegenstellte, und dies in nicht weniger als vier Kriegen. Schon im ersten Mailändischen Krieg (1426–1428) gewann der Doge Francesco Foscari (1423–1457) Brescia und Bergamo, einen erheblichen Territorialzuwachs, den er auch in den folgenden Auseinandersetzungen gegen die Mailänder Herzöge zu behaupten wusste. Nun erstreckte sich Venedigs oberitalienischer Festlandsbesitz von der Adda im Westen bis zum Tagliamento im Osten.

Mit der zügigen Kolonialisierung weiter Bereiche Oberitaliens stieg auch Venedigs Attraktivität als Anziehungspunkt für zahlreiche auswärtige, vor allem aus kleinen Fürstentümern stammende Künstler, wobei die Region der Marken (Fabriano, Urbino usw.) besonders hervorstach. Verkürzt gesagt, war es das Dogat Michele Stenos, innerhalb dessen die *internationale* Gotik ihren Einzug in Venedig hielt. Tatkräftig betrieb Steno die *renovacio palacii*, d. h. den

weiteren Ausbau des Dogenpalastes, wofür ihm Filippo Calendario als Architekt und führender Bildhauer zur Verfügung stand. Zugleich beschäftigte er die Brüder Jacobello und Pierpaolo dalle Masegne, die sich bereits 1394 mit der Fertigung eines monumentalen Skulpturenprogramms für den Lettner von San Marco ausgezeichnet hatten und wesentlich dazu beitrugen, dass Venedig fortan zu einem der wichtigen Zentren der *internationalen* Gotik wurde. Von ihnen stammt auch der höchst repräsentative, sich an der Südfassade des Dogenpalasts öffnende sogen. Steno-Balkon (1404/05). 1409 beschloss der Große Rat auf Betreiben Stenos die finanziellen Ressourcen für die Ausmalung der Sala del Maggior Consiglio, die etwa vier Jahrzehnte zuvor nach Guarientos ‚Paradiso‘-Fresko ins Stocken geraten war, auszuweiten. Bewilligt wurden 200 Dukaten, ein Betrag, der schon zwei Jahre danach verdoppelt wurde. Mit Gentile da Fabriano, der bereits ein Jahr zuvor (1408) in Venedig im Auftrag Francesco Amadis ein Altargemälde produziert hatte, meinte man den befähigsten Maler gefunden zu haben. Nicht anders als in den sechziger Jahren des 14. Jahrhunderts, als man Guariento engagiert hatte, vernachlässigte man das einheimische, in Sachen Monumentalmalerei bzw. Freskotechnik unerfahrene Malerpotenzial (etwa Nicolò di Pietro) und bevorzugte einen auswärtigen Künstler. Dass auch Jacobello del Fiore als gebürtiger Venezianer zum Zug kam, hängt vermutlich damit zusammen, dass er sich seit 1401 einige Jahre in den Marken (u. a. in Pesaro) aufgehalten hatte, wo er gewiss auch mit Gentile da Fabriano in Berührung kam, vielleicht sogar in dessen Werkstatt mitgearbeitet hatte. 1409 kehrte er in seine Heimatstadt zurück, wozu ihn Gentile ermutigt haben mag, zumal sich hier anlässlich der *renovacio palatii* ein reiches Betätigungsfeld eröffnete. Seit 1412 stand er in Diensten der Signoria, gewiss auch in der Funktion eines unter der Ägide Gentiles am Ausstattungsprogramm des Großen Ratsaals beteiligten Freskantens – damals die wohl beste Ausgangsposition, um Karriere zu machen. Schon 1415 wurde er zum Vorsteher der *Confraternità dei pittori* ernannt, mit der Aussicht, alsbald auch die Stellung eines Hofmalers einzunehmen.

Nach Gentiles Übersiedlung nach Brescia (1415) folgte Antonio Pisano (gen. Pisanello) dem Ruf der Signoria, um die Freskoarbeiten im Dogenpalast – in vermutlich leitender Position – zu Ende zu bringen. Ob auch der 1410 nach Venedig berufene Lombarde Michelino da Besozzo (dok. 1388–1450) und der aus Frankreich stammende Zanino di Pietro (= Giovanni di Francia; dok. 1389–1448) am Ausstattungsprogramm für die Sala del Maggior Consiglio beteiligt waren, bleibt ungewiss.¹²¹ Obwohl am 30. Juli 1419 die erste Versammlung in der *Sala nova* stattfand, ist damit noch nicht gesagt, dass die Freskoarbeiten bereits abgeschlossen waren, zumal Pisanello hier noch bis 1422 tätig war. Erst mit der Einsetzung Francesco Foscaris, des Nachfolgers Tommaso Mocenigos, dürfte die gesamte Ausmalung des Saals vollendet gewesen sein. Schon allein die Präsenz der damals zu den führenden Künstlern Italiens zählenden Persönlichkeiten, Gentile da Fabriano und Pisanello, bestätigt, „dass die Ausmalung der *Sala nova* das wohl großartigste, überwältigendste und ‚modernste‘ malerische

Unternehmen war, das in Norditalien zu Beginn des Quattrocento bewundert werden konnte".¹²² Durch die Palastbrände in den Jahren 1576 und 1577 sind die Malereien in der *Sala nova* restlos zugrunde gegangen. Dass vor allem Pisanello sein Metier als Monumentalmaler meisterhaft beherrscht hat, beweisen seine mehr als zwei Jahrzehnte später im Palazzo Ducale zu Mantua geschaffenen Wandmalereien ritterlicher Thematik, von denen wenigstens die Sino-pien erhalten geblieben sind – trotz fragmentarischen Zustands immer noch höchst eindrucksvolle Zeugnisse dafür, dass kein anderer italienischer Künstler wie Pisanello vor Leonardo da Vinci die Wirklichkeit so scharf und mannigfaltig erfasst hat.

Zum ersten Mal in Venedig erklärte man die Malerei zur reinen Staatsangelegenheit. Zu diesem Zweck griffen die Konzeptverfasser tief in die Schatztruhe der an Mythen so reichen Stadtgeschichte, indem sie ein Bildprogramm erstellten, das auf einem schon fast zweieinhalb Jahrhunderte zurückliegenden Ereignis beruhte. Den Künstlern wurde aufgetragen, den zwischen Kaiser Friedrich I. Barbarossa und Papst Alexander III. im Frieden von Venedig 1177 unter der Patronanz des Dogen Sebastiano Ziani bereinigten Konflikt in einer detaillierten Szenenfolge darzustellen. Venedigs Historiographen hatten den Friedensschluss und seine Vorgeschichte durch zahlreiche Legenden angereichert und dadurch die Großmachtstellung der Republik bzw. deren Ebenbürtigkeit mit Kaiser- und Papsttum schlichtweg zum Mythos erhoben. Die zwischen Dichtung und Wahrheit schwankende und im Freskenprogramm laut einem Dokument von 1425 vollständig wiedergegebene Geschichte hat, kurz gefasst, folgenden Inhalt: Als Friedrich I. Barbarossa seine Hegemonialabsichten gegenüber den oberitalienischen Städten durchzusetzen versuchte, rief dies den Widerstand der Kurie hervor. Papst Alexander III. geriet jedoch bald in Bedrängnis. Um einer möglichen Gefangennahme zu entgehen, floh er als Mönch verkleidet (so die Legende) nach Venedig, wo ihm der Doge Ziani Zuflucht gewährte und seine Vermittlungsdienste in Aussicht stellte. Der Kaiser, Venedigs Verhandlungsangebot zurückweisend, verhängte eine Handelssperre über die Seerepublik und entsandte unter Leitung seines Sohnes Otto eine Flotte, die von den Venezianern – trotz zahlenmäßiger Unterlegenheit – besiegt wurde. In legendärer Ausschmückung heißt es weiter: Nach seiner Gefangennahme wurde der Kaisersohn dem Papst überstellt. In Rom angelangt, habe Otto die Unrechtmäßigkeit seines Handelns eingesehen und, vom Papst bedrängt, sich bereit erklärt, mit einer päpstlichen Gesandtschaft an den Hof seines Vaters zurückzukehren und diesen zum Friedensschluss zu überreden. Die Wirklichkeit sah etwas anders aus: Nachdem Barbarossa 1176 in der Schlacht bei Legnano durch den italienischen Städtebund – im Übrigen ohne Beteiligung Venedigs – eine vernichtende Niederlage erlitten hatte, sah er sich gezwungen, mit Papst Alexander III. einen Ausgleich zu suchen. Beiden Parteien erschien Venedig der passende Verhandlungsort, zumal mit dem Dogen Sebastiano Ziani, dessen diplomatisches Geschick allorts Bewunderung erregte, der geeignete Vermittler zur Verfügung stand. Am Tage Christi Himmelfahrt 1177 wurde in San Marco der Friedensver-

trag unterzeichnet. Die Republik wurde dafür reichlich entlohnt. Einerseits erreichte sie beim Kaiser die Erneuerung des vor allem für den Handel so einträglichen Paktums, andererseits sparte auch der Papst nicht mit Gunstbeweisen, speziell für die am Zuwachs von Privilegien interessierten venezianischen Kirchen. Die Anerkennung durch Alexander III. gipfelte in der Überreichung eines goldenen Rings an den Dogen und im Recht auf die alljährliche „Vermählung mit dem Meer“. De facto bedeutete dies nichts anderes als die Bestätigung von Venedigs Vormachtstellung zur See und, ideell gesehen, den Zugewinn eines wichtigen Bausteins im Mythengefüge der Stadt. Zudem war diese Auszeichnung fortan auch eines der zentralen Themen venezianischer Malerei.

Während die Quellen über den Inhalt der Freskenfolge in der Sala dell Maggior Consiglio sehr genaue Angaben liefern, ist hinsichtlich konkreter Themenvergabe an die einzelnen Künstler nur wenig bekannt. So erfahren wir von Bartolomeo Facio (1456) lediglich, dass Gentile da Fabriano die ‚Seeschlacht bei Punta Salvore‘ gemalt hat. Wie schon erwähnt, endete dieses Treffen mit einem Sieg der Venezianer über die kaiserliche Flotte, deren Admiral, Barbarossas Sohn Otto, daraufhin in Gefangenschaft geriet. Der Überlieferung zufolge hat Pisanello die Szene ‚Barbarossa empfängt seinen Sohn Otto‘ ins Bild gesetzt, wobei vor allem seine realistische Darstellungsweise große Bewunderung hervorgerufen haben soll.¹²³ Welche Themen Jacobello del Fiore übertragen worden sind und ob Künstler wie Michelino da Besozzo und Zanino di Pietro überhaupt am Freskenprogramm beteiligt waren, lässt sich nicht ergründen.

Dass Gentile da Fabriano Italiens bedeutendster Vertreter des *internationalen* Stils war und diesen in der venezianischen Malerei inauguriert hat, erscheint unbestritten. Ob Zanino di Pietro (= Giovanni di Francia) Gentile bereits in seiner mittellitalienischen Zeit – Quellen zufolge hat er sich, als venezianischer Bürger benannt, bis 1403 in Bologna aufgehalten – oder erst nach seiner Rückkehr nach Venedig begegnet ist, ist schon schwerer zu eruieren.¹²⁴ Indessen ist nicht zu leugnen, dass Zanino, aus Frankreich stammend, in seinem Schaffen – im Gegensatz zu Gentile, der trotz des Einsatzes *weicher* Formelemente immer noch der Italianità verpflichtet blieb – auch nordische Anregungen verarbeitet hat. Dies macht sich vor allem in seinem Frühwerk, dem ‚Triptychon von Rieti‘ (Rieti, Museum), bemerkbar, wo er sich in der Mitteltafel (‚Kreuzigung mit Gedräng‘) laut Longhi deutlich der Kölner Malerei annähert.¹²⁵ Wie noch nachzuweisen sein wird, scheint auch die vermutlich in seiner venezianischen Frühphase geschaffene Tafel ‚Madonna mit Kind‘ (Sant’Angelo in Vado [Pesaro], Kathedrale) durch transalpine, genauer gesagt, böhmische Einflüsse angeregt. Nachdem das Marienbild lange Zeit als ein Werk Gentiles gegolten hat, wurde es von De Marchi Zanino zugeschrieben.¹²⁶ Im Vergleich zu Gentiles Stilauffassung zeigt der Mantel Mariens weit weniger weich fließende Faltenstrukturen, was, zieht man zusätzlich die Thronanlage in Betracht, auf ein Weiterwirken venezianischer Maltradition schließen lässt. Neben dieser Einflusskomponente gibt es indes noch eine böhmische, die sich an den Gesichtszügen Mariens kenntlich macht. Ein Vergleich mit dem Mittelteil (‚Madonna zwischen den hll.



164. Zanino di Pietro, Kreuzigung, Triptychon-Mitteltafel, Rieti, Museum

Abb. 165, S. 199



165. Zanino di Pietro, *Madonna mit Kind*,
Pesaro, S. Angelo in Vado, Kathedrale



166. Südböhmisch, Detail aus *Madonna mit
den hl. Katharina und Margaretha*, České
Budějovice, Stadtmuseum



167. *Madonna in Zbraslav, Pfarrkirche*

Abb. 143, S. 169

Abb. 167

Abb. 168

Abb. 169

200



168. *Zanino di Pietro, Thronende Madonna mit Kind, Mitteltafel eines Polyptychons, Ferrara, Pinacoteca Nazionale*



169. *Gentile da Fabriano, Madonna mit Kind, Heiligen und Stifter, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie*

Katharina und Margaretha') eines in Südböhmen gefertigten Flügelaltars (um 1360; České Budějovice, Stadtmuseum) erhärtet diese Ableitungsthese. Böhmischen Ursprungs ist ferner das weiße, über die Schultern Mariens geschlungene Kopftuch, ein bei venezianischen Madonnendarstellungen bis dahin völlig unbekanntes Accessoire, das sich hingegen in der böhmischen Malerei großer Beliebtheit erfreut hat. Das Motiv hat offensichtlich von der ‚Glatzer Madonna‘ (um 1350; Berlin) seinen Ausgang genommen und wurde in knapper Folge auch im genannten Marienbild aus České Budějovice sowie in der als Gnadenbild über Böhmens Grenzen hinaus verehrten ‚Madonna in Zbraslav‘ (um 1360; Zbraslav, Pfarrkirche) verwendet.¹²⁷ Vermutlich hat Zanino eine der zahlreichen damals im Umlauf befindlichen Kopien des Zbraslaver Gnadenbildes zu Gesicht bekommen. Vor allem die dem böhmischen Vorbild merklich angenäherte Körperhaltung des Jesusknaben scheint dies zu bestätigen. Kurz gesagt: In Zaninos Marienbild sind vorerst wenig Merkmale von Gentiles Kunstauffassung auszumachen. Damit ist jedoch nur die eine Seite von Zaninos Personalstil genannt. Die andere offenbart in der Folge einen Künstler, der Gentiles Malerei sehr stilgetreu rezipiert hat, was Sponza sogar dazu bewogen hat, in ihm Gentiles vielleicht „aufmerksamsten und besten Schüler“ zu sehen. Eine ähnliche Auffassung vertritt auch Lucco, der Zaninos Wirken generell als „puramente gentiliana“ charakterisiert. Diese stilgenetische These lässt sich mit dem Hinweis auf eine von Zanino stammende ‚Madonna mit Kind‘-Darstellung, das Mittelstück eines Polyptychons (Ferrara, Pinacoteca Nazionale), konkret verifizieren. Wir vergleichen die Tafel mit Gentiles ‚Madonna mit Kind, Heiligen und Stifterfiguren‘ (erstes signiertes Werk, für S. Niccolò in Fabriano geschaffen; Berlin, Staatliche Museen) und bemerken in der Tat erstaunliche Analogien: zunächst in der eleganten Haltung des stehenden Kinderakts, ferner im lieblichen Ge-



170: Jacobello del Fiore, Polyptychon der Seligen Michelina, Pesaro, Museo Civico

sichtstypus Mariens sowie an deren mit maniert/höfisch gespreizten Fingern versehenen Hand und nicht zuletzt bezüglich einer Gewandsprache, welche die Säume des Marienmantels, dem *weichen* Stil gemäß, in sanften Wellen herabgleiten lässt.¹²⁸

Unter den aus Venedig gebürtigen Malern war Jacobello del Fiore (ca. 1370/80–1439) der wohl bedeutendste Repräsentant des *internationalen* Stils. Wie Zanino di Pietro verbrachte er die Anfangsjahre seiner Künstlerlaufbahn außerhalb von Venedig, und zwar in den Marken, wo er sich hauptsächlich in Pesaro aufhielt. Dort schuf er ein von ihm signiertes, mit 1401 datiertes und für die Pfarrkirche von San Cassiano bestimmtes Polyptychon, das als verschollen gilt. Mit größerer Wahrscheinlichkeit als Zanino dürfte er damals mit Gentile da Fabriano in Kontakt gekommen sein. Und vielleicht war es Gentile, der – bereits 1408 in Venedig anwesend – Jacobello die Rückkehr in seine Heimatstadt (1409) empfohlen hat, verhiess doch das sich anbahnende Großprojekt im Dogenpalast jedem ehrgeizigen Künstler, zumal wenn er sich schon auswärts als erfolgreich ausgewiesen hatte, ein reiches Betätigungsfeld. Die Zeit, ehe er sich ab 1412 zum Mitarbeiterstab Gentiles in der *Sala nova* zählen durfte, nutzte Jacobello, um seinen märkischen Auftraggebern, mit denen er vermutlich schon zuvor entsprechende vertragliche Vereinbarungen getroffen hatte, sozusagen aus der Ferne mit Bildlieferungen zu bedienen. Genannt seien das ‚Triptychon von Montegrano‘ (bei Pesaro) und das vermutlich ebenso für Pesaro 1409 geschaffene ‚Polyptychon der Seligen Michelina‘. Laut Überlieferung soll der Maler von 1409–1411 Venedig des Öfteren verlassen haben, wohl zu dem Zweck, um an seinen Bildwerken vor Ort Korrekturen vorzunehmen. Als er seine Freskotätigkeit im Dogenpalast aufnahm, dürfte er bereits über ein hohes Maß an Reputation verfügt haben. Denn nur so ist es zu erklären, dass die Signoria ihm bis auf weiteres ein Jahressalär von hundert Dukaten bewilligte, worauf er sich zu den bestverdienenden Malern der Republik zählen durfte. Zieht man Jacobellos frühe, knapp nach seiner Ankunft in Venedig geschaffenen Werke in Betracht, so gibt es nur wenig Anlass zur Vermutung, dass er schon während seiner märkischen Zeit auf Einflüsse Gentiles reagiert hat. Wie man am Bei-

Abb. 170



171. Jacobello del Fiore, Verurteilung der hl. Lucia, Fermo, Museo Civico



172. Jacobello del Fiore, Hl. Lucia ins Bordell geführt, Fermo, Museo Civico

spiel des ‚Polyptychons der Seligen Michelina‘ (Pesaro, Museo Civico) ermessen kann, sind die in den Seitenteilen untergebrachten Heiligengestalten in ihrer hieratischen Unbeweglichkeit noch gänzlich der venezianischen Tradition des Trecento verpflichtet; nur zögernd machen sich in ihrer schematischen Gewandsprache jene gotischen Reflexe bemerkbar, denen Lorenzo Veneziano schon vor etwa einem halben Jahrhundert zum Durchbruch verholfen hatte. So gesehen war es wohl die unmittelbare Zusammenarbeit mit Gentile im Dogenpalast, die Jacobello den Zugang zum *gotico fiorito* (= *internationale Gotik*) eröffnet hat. Gleichwohl erweist er sich, sofern es ihm die ikonographische Ungebundenheit eines Themas gestattet, als ein von Gentile weitgehend unabhängiger Meister höfischen, realistischen und narrativen Gestaltens, so etwa im Falle seines Bilderzyklus mit Ereignissen aus dem Leben der hl. Lucia (Fermo, Museo Civico). Zwei Szenen seien hervorgehoben: zum einen die Verurteilung der Heiligen durch Kaiser Diokletian, der – in prunkvollem Herrscherornat unter einem architektonisch aufwändigen Thronbaldachin sein Urteil fällend – von einem in zeitgenössischer Tracht und in höfisch eleganter Haltung wiedergegebenen Kläger flankiert wird, zum anderen jene Szene, in der ein Ochsengespann und „tausend Männer“ nicht im Stande sind, die Gefesselte von der Stelle zu bewegen bzw. ins Bordell zu transportieren. Was die Wiedergabe des Ochsengespanns anlangt, scheint der Künstler dem erst künftig Platz greifenden Realismus eines Pisanello in nichts nachzustehen. Beachtenswert ist ferner der mit botanischer Akribie dargestellte Pflanzenwuchs des Wiesengrunds, der an Reflexe seitens der Miniaturmalerei denken lässt.

Dass Jacobello vermutlich erst nach seiner Rückkehr nach Venedig (1409) unter Gentile da Fabrianos Einfluss geriet, scheint ein Vergleich zwischen zwei

Abb. 171

Abb. 172



173. Jacobello del Fiore, Schutzmantelmadonna mit Heiligen, Triptychon von Montegrano, Schweiz, Privatbesitz

von ihm gefertigten Triptychen (mit jeweils einer Schutzmantelmadonna im Zentrum) zu bestätigen. Das erste der beiden Triptychen (Schweiz, Privatbesitz) schuf er 1407 für die Kirche von Montegrano bei Pesaro, ein Werk, das mit Gentiles Stilauffassung sehr wenig gemeinsam hat.¹²⁹ Flankiert von den Heiligen Jakobus und Antonius Abbas in den Seitentafeln, breitet Maria ihren Mantel aus, um den knienden, miniaturistisch abgebildeten Gläubigen Schutz zu gewähren. Zwei ikonographische Typen werden miteinander kombiniert. Einerseits präsentiert sich die Gottesmutter als ‚Schutzmantelmadonna‘, andererseits schwebt vor ihrem Oberkörper eine Mondorla mit dem thronenden Jesusknaben im Strahlenkranz, womit dem Typus der *Panagia Platytera* entsprochen wird. Diesbezüglich folgt Jacobello einer schon etwa achtzig Jahre zuvor von Paolo Veneziano getroffenen Bildlösung – mit dem Unterschied allerdings, dass Paolos Madonna ihren Mantel in thronender Haltung den beiden Stifterfigürchen öffnet. Jacobellos Stilidiomatik hat deutlich retardierenden Charakter. Der Blick Mariens ist starr in die Ferne gerichtet. Ihr Antlitz zeigt nicht die geringste Andeutung jenes freundlichen, für die vermenschlichte Ausdrucksweise der Gotik so typischen Lächelns, das in den Mariendarstellungen der venezianischen Malerei bisweilen schon im auslaufenden Trecento, etwa bei Nicolò di Pietro, eine signifikante Rolle gespielt hat. Die streng frontal und symmetrisch konzipierte Schutzmantelmadonna ist der hieratischen Darstellungsweise der Ikonenmalerei angenähert. Auch die Heiligen in den Seitentafeln sind durch eine statische Attitüde von fast blockhafter Gravität gekennzeichnet. Die Faltenstrukturen ihrer Gewänder sind auf das Notwendigste reduziert. Von den gekurvten, ein hohes Maß an Eigendynamik entfaltenden Faltenzügen der *internationalen* Gotik ist an ihnen jedenfalls kaum etwas zu bemerken.

Abb. 173

Abb. 106, S. 120



174. Jacobello del Fiore, Schutzmantelmadonna mit Heiligen, „Triptychon der Barmherzigkeit“, Venedig, Gallerie dell'Accademia

Abb. 174

Abb. 173, S. 203

Abb. 140, S. 165

Knapp ein Jahrzehnt danach befasst sich Jacobello im Verbund mit einem Triptychon neuerlich mit dem Thema der ‚Schutzmantelmadonna‘ (‚Triptychon der Barmherzigkeit‘; Venedig, Accademia). In der Forschung besteht allgemeiner Konsens, dass Datierung und Signatur erst nachträglich hinzugefügt wurden, wohl als Wiederholung einer alten Beschriftung auf der verloren gegangenen Umrahmung. Stilanalytisch überzeugend begründet, wurde die Datumsbezeichnung „1436“ gegenüber der ursprünglichen als Lesefehler dekouviert und stattdessen „1416“ als originale Datumsangabe vorgeschlagen.¹³⁰ Schon ein flüchtiger Vergleich zwischen den in den Triptychonseitentafeln situierten Heiligen, Johannes der Täufer und Johannes Evangelista, und jenen im ‚Montegranaro-Triptychon‘ aufscheinenden Heiligengestalten macht deutlich, dass sich Jacobello mittlerweile mit den Formkriterien des *internationalen* bzw. *weichen* Stils angefreundet hat. Möglicherweise sah er sich dazu durch Gentile da Fabriano ermuntert. Indessen wäre auch eine Wiederaufnahme bzw. Weiterentwicklung der gotischen, von Lorenzo Veneziano in der venezianischen Malerei inaugurierten und dann ins Stocken geratenen Stilauffassung denkbar. In der Tat manifestiert sich in der Darstellung des hl. Johannes des Täufers eine Formensprache, die von Lorenzos Wiedergabe des gleichen Heiligen aus dessen mit 1371 datiertem Polyptychon (Venedig, Accademia) offensichtlich ihren Ausgang genommen hat. Die Affinität bezieht sich ebenso auf die Körperhaltung wie die dynamischen Faltenstrukturen des Heiligen, nur mit dem Unterschied, dass Jacobello das signifikante Motiv der Schüsselfalte, den Gepflogenheiten des *weichen* Stils entsprechend, in vervielfältigter Weise zur Anwendung gebracht hat. Ähnliches gilt auch für den hl. Johannes Evangelista, dessen schlanke, S-förmige Erscheinung in Lorenzos, aus dem glei-

chen Polyptychon stammender Figur des hl. Jakobus ihren Vorläufer hat. Im Gegensatz zu ihrer ikonenhaft starren, *en face* dargestellten Vorläuferin aus dem ‚Montegranaro-Triptychon‘ ist das Antlitz der Schutzmantelmadonna im Dreiviertelprofil wiedergegeben. Mit dem Anhauch eines Lächelns richtet sie ihren Blick auf den Betrachter, der dadurch zu teilnehmender Andacht animiert wird. Ferner gelingt es dem Maler, durch den asymmetrisch geöffneten Mantel die Marienfigur weniger hieratisch erscheinen zu lassen. Einen Beitrag dazu leisten auch deren aktiv die Mantelsäume raffenden Hände, wogegen in der älteren Bildversion allein die ausgebreiteten Arme Mariens die Öffnung des Mantels bewirken. Hinzu kommt die gegenüber der früheren Fassung im Umfang deutlich reduzierte Mandorla des *Platytera*-Motivs. An die Stelle einer abstrakt abgehobenen Zeichenhaftigkeit tritt der Versuch, den nunmehr erheblich verkleinerten Jesusknaben fast schon organisch dem Marienkörper einzuverleiben – auch eine Möglichkeit, den lebensnahen Intentionen des *internationalen* Stils Rechnung zu tragen. Die Mandorla ist der Madonna nicht vorgeblendet, vielmehr scheint sie in deren goldener Robe eingebettet, wobei sich der Eindruck körperlicher Verschmelzung durch Farbanalogien noch verstärkt. Abweichend von der schmucklosen Kleidung Mariens im ‚Montegranaro-Triptychon‘, überzieht Jacobello den faltenresistenten Damaststoff der Robe mit einem perlenbestickten Rautenmuster, damit venezianischer Vorliebe für das Prachtige Tribut zollend. Unter der Robe lugt ein karminrotes Kleid hervor, das sich in weichen Faltenwellen auf einem mit reichem Pflanzenwuchs versehenen Wiesengrund ausbreitet. Dieser erstreckt sich, die Rahmenbegrenzung überquerend, bis zum hl. Johannes Evangelista, der dadurch in das zentrale Geschehen einbezogen wird, wogegen Johannes dem Täufer der ikonographisch bedingte Wüstenboden vorbehalten bleibt. Erwähnt seien zuletzt die unter dem Schutzmantel versammelten Gläubigen, an denen sich – evidenten als im ‚Montegranaro-Triptychon‘ – ein Streben nach physiognomischer Charakterisierung bemerkbar macht.

Um 1410 schuf Jacobello für den Dom in Teramo ein Polyptychon, dessen Aufbau merklich venezianischer Tradition (vgl. ‚Polyptychon-Lion‘ von Lorenzo Veneziano!) verpflichtet ist.¹³¹ Im Zentrum steht, überhöht von einer ‚*Imago Pietatis*‘-Darstellung, die ‚Marienkrönung‘. In den zweizonigen Seitenflügeln sind oben halb- und unten ganzfigurige Heiligenfiguren abgebildet, wobei letztere – bezüglich Haltung und Gewandsprache – noch relativ weit vom ausgereiften Entwicklungsstand des *internationalen* Stils, wie er in den Heiligendarstellungen in Jacobellos ‚Triptychon der Barmherzigkeit‘ (Venedig, Accademia) zu Tage tritt, entfernt sind. Besonderes Interesse gebührt der ‚Marienkrönung‘, zumal sich hier – deutlicher als bei den Heiligenfiguren – eine stilistische Affinität mit Gentile da Fabriano ausmachen lässt. Als Anhaltspunkt dient uns das ‚Polyptychon von Valle Romita‘ (Mailand, Pinacoteca di Brera), das der märkische Künstler im Auftrag Chiavello Chiavellis – Herrscher über Fabriano und *capitan del mar* in Diensten Venedigs – laut Lucco um 1400/1405 geschaffen hat, ebenfalls mit einer ‚Marienkrönung‘ im Zentrum.¹³² In der Tat stehen Ja-

Abb. 173, S. 203

Abb. 173, S. 203

Abb. 175, S. 206

Abb. 131, S. 152

Abb. 174, S. 204

Abb. 176, S. 206



175. Jacobello del Fiore, Polyptychon, Teramo, Dom



176. Gentile da Fabriano, Polyptychon von Valle Romita, Mailand, Brera

Abb. 177, S. 208

Abb. 178, S. 207

cobellos weich ondulierende Mantelsäume Christi und Mariens Gentile weit näher als dem venezianisch-bodenständiger Tradition viel enger verpflichteten Nicolò di Pietro, der sich ebenso mit dem Thema der ‚Marienkrönung‘ (Rovigo, Accademia di Concordi; um 1400) befasst hat und dessen Faltenstrukturen und dumpfes Kolorit nur wenig mit dem Formenspiel und der blühenden Farbgebung des *weichen* Stils gemeinsam haben. Gleichwohl liefert Nicolò di Pietros Tafel als *Tertium comparationis* insofern brauchbare Hinweise, als ihr sowohl Gentile als auch Jacobello zumindest aus ikonographischem Blickwinkel Beachtung geschenkt haben – Gentile hinsichtlich der Ergänzung der Krönungsszene zur kompletten Trinität durch Gottvater und die Heiliggeist-Taube und letzterer



178. Nicolò di Pietro, Marienkrönung, Rovigo,
Accademia dei Concordi

177. Jacobello del Fiore, Marienkrönung, Mittel-
tafel des Polyptychons, Teramo, Dom



dahingehend, dass er wie sein venezianischer Kollege gläubiges Volk in miniaturistischer Weise zu Füßen des Throns versammelt; zusätzlich übernimmt er das den Thronbau überhöhende Muschelmotiv. Wie schon angedeutet, konnte Nicolò di Pietro nicht in gleicher Weise wie die beiden maßgeblich am Freskenprojekt am Dogenpalast beteiligten Maler reüssieren. Dies beweist u. a. der Umstand, dass er, als Francesco Amadi 1408 den Auftrag zur Fertigung eines Altarbildes erteilte, der Konkurrenz Gentiles unterlag.¹³³

Gewiss stand Jacobello, als er seine Ancona für den Dom von Teramo malte, unter dem Eindruck Gentiles. Dennoch ist auf nicht unerhebliche Stildifferenzen zu verweisen, auf die schon Hetzer aufmerksam gemacht hat. Einmal mehr lohnt es sich, seine stilkritischen Ausführungen im Wortlaut zu zitieren: „Vergleichen wir aber seine Figuren mit denen Gentiles, so sehen wir, wie wenig auch Jacobello durch die Anlehnung in seinem venezianischen Wesen berührt ist. Bei ihm wird zum ornamentalen Spiel, was bei Gentile plastisches Leben hat, und wo dieser die Verschiedenheit der Körper und Bewegungen aufs leichteste und mannigfaltigste charakterisiert, stimmt Jacobello Umriss und Flächen mit dem Gleichklang des Bildfeldes zusammen.“¹³⁴ Diesen eher allgemein formulierten Sätzen fügen wir einige deskriptiv-komparative, auf Konkretes abzielende Bemerkungen hinzu. Während Gentile die Figuren Christi und Mariens als weitgehend autonome Persönlichkeiten voneinander abhebt, gelangen sie bei Jacobello – trotz ähnlicher Farbabstufung (blau, rot) – zu ganzheitlicher Verschmelzung. Im Gegensatz zu Gentile, der seine Gestalten in Dreiviertelansicht, also in einer der Raumplastizität förderlichen Weise, wiedergibt, bevorzugt der Venezianer die Frontalität, d.h. die Flächenprojektion, woran auch nichts ändert, dass Christi linkes Bein in räumlicher Absicht schräg ausgerichtet ist. Anders als sein märkischer Mentor verfährt er auch mit den Kleidbordüren, die er zwar ebenso wie dieser gekurvt verlaufen lässt (s. die verkehrte S-Form bei Maria!), aber von Interferenzen freihält, womit er, venezianischer Tradition folgend, dem strukturell *Ornamentalen* Rechnung trägt. Bei Gentile hingegen sind Falten und Säume in mehreren Schichten übereinandergelegt. Ausgehöhlte Faltenbündel erzeugen – um Alois Riegls Terminologie zu bemühen – die Illusion *haptischer* Zugriffsmöglichkeiten, mit der Jacobellos *optisch-flächenhafte* Bildsprache kontrastiert.

Seine Freskotätigkeit im Dogenpalast prädestinierte Jacobello del Fiore – anscheinend als ersten Venezianer –, auch Tafelmalereien im Großformat zu bewältigen. Seine beiden für die *Sala del Magistrato del Proprio* geschaffenen Tafelwerke – der ‚Markuslöwe‘ (3,40 x 1,40 m; 1415; Dogenpalast) und das ‚Gerechtigkeits-Triptychon‘ (1421; Venedig, Accademia) – lassen auf seine Stellung als Hofmaler schließen. Mit dem schreitenden ‚Markuslöwen‘, dessen bedrohliche Haltung der peitschende Schwanz, die wuchernde Mähne und ein wilder Gesichtsausdruck unterstreichen, und der das geöffnete Evangelienbuch in seiner Pranke hält, schuf der Künstler den Prototypus für zahlreiche spätere Löwendarstellungen. Der Löwe repräsentiert die immerwährende, in Jahrhunderten gefestigte Größe der venezianischen Staatsidee und, aktuell gesehen,

Abb. 176, S. 206, Abb. 177, S. 208



179. Jacobello del Fiore, Markuslöwe, Venedig, Dogenpalast



180. Jacobello del Fiore, Gerechtigkeits-Triptychon, Venedig, Gallerie dell'Accademia

die damals kulminierende Machtstellung der Republik – kurz: Er verkörpert den wandelnden Mythos schlechthin. In dieselbe Kerbe schlägt das ‚Gerechtigkeits-Triptychon‘, das an den legendären tausendjährigen Bestand Venedigs erinnert. Die Tafeln sind oben mit vergoldetem Maßwerkstückdekor verziert, wobei auch an den Gewandapplikationen der Figuren nicht mit Gold gespart wird. Indessen wird der bis dahin in der venezianischen Malerei übliche Goldgrund durch das Blau des Himmels ersetzt. In der Mitte thront die bekrönte Justitia, flankiert von zwei Löwen. Während sie mit ihrer Rechten das streng lotrecht angeordnete Richtschwert präsentiert, hält sie in ihrer Linken eine ausgeglichene Waage. In ihrem Rücken verbreitet sich ein Schriftband mit folgendem Text: „Ich werde die Mahnungen der Engel und die heiligen Worte beherzigen und mild mit den Frommen, feindlich gegen die Bösen und stolz gegenüber dem Hochmütigen sein.“ Was die Gestalt ikonologisch auszeichnet, beruht auf Jacobellos Bestreben, ihr *per allegationem* mehrere Bedeutungsversionen zu verleihen. Wie schon erwähnt, war das Triptychon für die *Sala del Magistrato del Proprio* bestimmt, mithin für jenen Gerichtssaal, in dem sowohl Zivil- als auch Strafrechtsangelegenheiten behandelt wurden. So gesehen ist es naheliegend, der Zentralgestalt auf primärer Bedeutungsebene die symbolische Rolle einer Justitia zuzuerkennen, zumal die beiden in den Seitenflügeln dargestellten Erzengel Michael und Gabriel als Sinnbilder des Straf- und Zivilrechts fungieren. Als bald regen sich jedoch auch Assoziationen mit einer mariologischen Bedeutungsgeschicht, zieht man etwa in Betracht, dass der von rechts heraneilende Gabriel mit einem Bündel von Lilien in der Linken seine Funktion als Verkündigungengel wahrnimmt, weiters die in Maestà-Haltung wiedergegebene Zentralgestalt wie die Himmelskönigin eine Krone trägt und schließlich die beiden sie begleitenden Löwen nicht nur wie eine Duplizierung des Markus-Symbols anmuten, sondern, ebenso berechtigt, an den *Salomonischen Thron* Mariens erinnern. Als Schutzpatronin Venedigs und ideelle Inkarnation der Justitia sorgt die Got-

tesmutter für Frieden und Gerechtigkeit, die beiden ideologischen Grundsäulen der Republik. Sie präsentiert sich demnach auch als Personifikation Venedigs.¹³⁵ Im Übrigen zeigt das fast gleichzeitig entstandene Relief an der Westfassade des Dogenpalastes – eine von Filippo Calendario geschaffene ‚Allegorie der Venezia in Gestalt einer Justitia‘ – eine sehr ähnliche ikonologische Konnotation.¹³⁶ Das ‚Gerechtigkeits-Triptychon‘ „als ein prominentes Werk der Frührenaissance“ (Schneider) anzusprechen, ist stilkritisch nicht haltbar. Stattdessen erkennen wir in ihm geradezu den Höhepunkt des *internationalen* Stils in Venedig. Entgegen dem schon in der Frührenaissance vorherrschenden Rauminteresse dominiert reine Flächenprojektion, wozu allein schon die Reduktion des Bodenareals auf einen schmalen Streifen einen erheblichen Beitrag leistet. Hinzu kommt, dass die Stufenseitenansichten des übrigens gänzlich verdeckten Throns anstatt perspektivisch zu fluchten sich divergierend verbreiten; dem entspricht auch die flächenspezifische Ausrichtung der beiden Löwen. Was der Verkündigungsengel mit seiner Dreiviertelansicht zunächst an Räumlichkeit verspricht, wird von seinen symmetrisch-frontal angeordneten Flügeln umgehend in Frage gestellt, zumal diese mit dem Maßwerkbogen des oberen Rahmenabschlusses in flächenhafter Verspannung konsonant abgestimmt sind. Ein heftiger Windstoß scheint das Gewand des heraneilenden Erzengels in Aufruhr zu versetzen. Ergebnis ist ein in zahllosen Kurven und Interferenzen verlaufender Faltenwirbel, dessen Dynamik durch das S-förmig peitschende Schriftband noch zusätzlich betont wird. Daraus resultiert eine Körperliches hintanstellende Gewandfigur bzw. ein *weicher* Faltenstil, wie er geradezu einem Musterbuch des *internationalen* Stils entsprungen sein könnte. Darüber hinaus besticht an Gabriel eine in dieselbe Stilrichtung zielende Farbgebung, die in ihren feinen Tonabstufungen alles übertrifft, was die venezianische Malerei bislang am Koloritsektor zu bieten hatte. Dies manifestiert sich vor allem am Kleid des Erzengels, dessen dynamischer Auftritt sich durch den Einsatz lebhaft changierender Gelb- und Ockerwerte verstärkt. Hinzu kommt ein roter Umhang, an dessen Innenseite ein „Weiß in vielfacher Brechung zur Farbe wird“,¹³⁷ Schneider zufolge steht Gabriel „für das Pax-Prinzip und genießt das Ansehen einer himmlischen Projektionsfigur für eine um Milde und Barmherzigkeit bittende Intervention der Maria. Dagegen vertritt Michael [...] das Prinzip der Vergeltung und Strafe. Seine Waage hat sich geneigt als Zeichen dafür, dass gegen Delinquenten drakonisch entschieden werden soll“. Mithin fungiert er als Sinnbild des Strafrechts, während Gabriel für das Zivilrecht steht.¹³⁸ Michael holt mit seinem Schwert aus, um den sich zu seinen Füßen krümmenden Drachen (als Symbol des Bösen und Sündhaften) zu erschlagen. Er nimmt eine ebenso tänzerische wie höfisch-elegante Haltung ein und beeindruckt vor allem durch seine goldstrotzende, nach der letzten Mode gearbeitete Rüstung. Da m. E. auf dem Sektor der Malerei nichts Vergleichbares vorliegt, ist nicht auszuschließen, dass sich Jacobello hier durch skulpturale Werke des *internationalen* Stils hat anregen lassen. Als Beleg dafür verweisen wir auf den Meister von Großlobming, dessen ‚Hl. Georg‘ (um 1395; Wien, Österreichische Galerie) mit Jaco-



180a Filippo Calendario, Allegorie der Venezia, Relief, Venedig, Dogenpalast, Westfassade



181. Meister von Großlobming, Hl. Georg, Wien, Österreichische Galerie



182. *Jacobello del Fiore und Werkstatt, Marienkrönung im Paradies, Venedig, Gallerie dell'Accademia*

bellos Michael so weitgehende Parallelen aufweist, dass man dem Vergleich fast schon Beweiskraft zubilligen möchte. In der Tat sollte man die überregionale Bedeutung des Bildhauers, den schon W. Pinder (Bezug nehmend auf den *weichen Stil*) als den „wohl feinfühligsten [Künstler] des deutschen Südostens“ gerühmt hat, nicht unterschätzen.¹³⁹

Abb. 182

Im Jahre 1432 erteilte Antonio Correr den Auftrag, für den Hochaltar des Doms von Ceneda eine ‚Marienkrönung im Paradies‘ (Venedig, Accademia) zu fertigen. Einer Mitteilung Caffis (1880) zufolge befand sich auf dem ursprünglichen Rahmen des Gemäldes das Datum 1438 und Jacobello del Fiore's Signatur. Huter bezweifelt die Authentizität dieser Nachricht und meint – nicht ganz unverständlich angesichts der extrem retardierenden Stillage der Tafel – mit der Wahl des Notnamens „Meister von Ceneda“ das Richtige zu treffen. In der rezenten Forschung gibt es indes einen allgemeinen Konsens, mit der Ergänzung „Werkstattbeteiligung“ an Jacobellos Autorschaft festzuhalten.¹⁴⁰ Beachtetet man den architektonisch höchst aufwendigen Thronbau, so kann mit einem vergleichenden Blick auf Guarientos ‚Paradiso‘ (nach 1366) im Dogenpalast zu Recht von einem „*revival trecentesco*“ (Cozzi) gesprochen werden. Tatsächlich stimmt Jacobellos Thronversion mit jener Guarientos in fast allen Details überein. Während in der oberen Zone die Krönung unter zwei, von venezianischen Wimpergen, Fialen und anderem gotischen Baudekor akzentuierten Arkadenbögen in Szene geht, ist der doppelgeschossige Thronsockel gänzlich in Nischen aufgelöst, in denen die vier Evangelisten sowie musizierende Engel sitzen. Mit ähnlich reichem Architekturaufwand hatten – bald nach Guariento – auch Giusto de'

Abb. 130, S. 149

Menabuoi (Padua, Basilica del Santo) und Altichiero (Padua, Oratorio di S. Giorgio; 1378/84) die Thronanlagen ihrer Marienkrönungen ausgestattet. Seitlich des Throns haben sich die Mitglieder des Paradieses, die Engelchöre, Propheten, Patriarchen, Märtyrer, Heilige und Jungfrauen, in vertikaler Anordnung versammelt. Ihre starre Uniformität kann nur mit einer nachhaltigen Beteiligung von aus Jacobellos Atelier stammenden Malergehilfen begründet werden.

Neben Jacobello del Fiore hat der aus Bologna gebürtige Michele di Matteo (1410–1469 nachweisbar) dem *internationalen* Stil in Venedig zu später Blüte verholfen. Dies bezeugt sein für die venezianische Kirche Sant'Elena nach 1427 geschaffenes und mit MICHAEL MATHEI DA BONONIA F. beschriftetes Polyptychon, dessen Auftraggeber – der Prior des Klosters, Fra Bernardo de' Scappi – ebenfalls aus Bologna stammt. Die ursprünglich für den Hochaltar der Klosterkirche bestimmte Ancona, die heute zu den Glanzstücken spätgotischer Malerei in der Accademia in Venedig zählt, besteht aus zwei Hauptzonen und einer Predella, die – gemäß der Kirchenpatronin – in fünf Szenen die Kreuzlegende erzählt. Im Zusammenhang mit der wundersamen Kreuzauffindung durch Kaiserin Helena wurde im Zentrum des oberen Bildregisters die ‚Kreuzigung Christi‘ zur Darstellung gebracht. Letztere entspricht dem Typus der *Kreuzigung mit Gedräng* und präsentiert sich – abgesehen von Stephaton unter dem Kreuz, dessen Schrittstellung in unbeholfener Weise verkürzt wiedergegeben ist – als geradezu radikale Flächenkomposition, deren streng symmetrische Gewichtsverteilung allerdings durch eine höchst delikate, zwischen Hell/Dunkel und Sättigung/Trübung pendelnde Farbgebung in ihrer Starrheit gemildert wird. So gesehen bleibt Michele der venezianischen Vorliebe für das strukturell *Ornamentale* nichts schuldig. Darüber hinaus ist eine gewisse Stilnähe zu Kreuzigungsdarstellungen transalpin spätgotischer Provenienz nicht zu leugnen, zumindest wenn man dafür die sonst in der Terraferma vorherrschende Behandlung des Themas zum Maßstab nimmt. Verwiesen sei auf die etwa ein halbes Jahrhundert älteren, *al fresco* gemalten Kreuzigungen von Giusto de' Menabuoi (Padua, Baptisterium) und Altichiero, dessen in der Giotto-Nachfolge geschaffene Kreuzigungsversion (Padua, Oratorio di San Giorgio) am stilistischen Gegenpol zu Micheles Bildkomposition angesiedelt ist. Wie das räumliche Hintereinander der Gestaltengruppen, etliche Rückenfiguren und die beiden extrem verkürzten Pferde bestätigen, ist in Altichieros Fresko alles in den Dienst des Dreidimensionalen gestellt, wogegen Michele sein Figurenensemble in retardierender Weise flächenhaft übereinanderstaffelt. Die Kreuzigungstafel wird von den vier Evangelisten flankiert, die ein gemeinsamer Wiesengrund miteinander verbindet, dem man am Terrain von Golgatha ebenso begegnet. Noch mehr jedoch fällt ins Gewicht, dass sich die Evangelisten in Haltung, Gestik und Kleidung, vor allem aber hinsichtlich ihrer individuellen, vier verschiedenen Altersstufen entsprechenden Physiognomien voneinander unterscheiden. Darin dokumentieren sich Tendenzen zu einer Stilauffassung, die von der ersten Phase der Frührenaissance nicht mehr allzu weit entfernt ist. Daneben hat Michele die Gewänder in erstaunlicher ornamentaler Vielfalt mit Goldstickereien versehen

Abb. 183, S. 214

Abb. 184, S. 215

Abb. 185, S. 215

Nächste Seite:

183. Michele di Matteo, Polyptychon, Venedig,
Gallerie dell'Accademia





184. Michele di Matteo, Kreuzigung, Detail des Polyptychons, Venedig, Gallerie dell'Accademia

und damit dem traditionellen Verlangen der Venezianer nach repräsentativer Prunkentfaltung Tribut gezollt. Castelfranchi Vegas zufolge „gelingt es Michele di Matteo, eine glückliche Verbindung zwischen der venezianischen Präziosität, z. B. eines Jacobello del Fiore, und der ganz bolognesischen Lebhaftigkeit der Gestalten zu erarbeiten“.¹⁴¹ Spuren dieser „bolognesischen Lebhaftigkeit“ finden sich auch im Hauptregister des Polyptychons, wo eine ‚Thronende Madonna mit Kind‘, begleitet von vier weiblichen Heiligen, die zentrale Stellung einnimmt. Wir verweisen nur auf die im rechten Seitenflügel befindliche hl. Maria Magdalena, die sich, ihr Salbgefäß vorweisend, in sanfter Drehbewegung und in eleganter, vom weichen Faltenfluss des Gewandes betonter Haltung der Gottesmutter zuwendet. Auch diese hat mit der zumeist hieratischen Attitüde ihrer venezianischen Vorgängerinnen kaum noch etwas gemeinsam. In leichter Torsion neigt sie sich mit gefalteten Händen über den Jesusknaben, der, m. W. erstmalig in der venezianischen Malerei, auf dem Schoß seiner Mutter liegend dargestellt wird. Michele bevorzugt starke Farbkontraste, etwa den zwischen dem dunkelblauen Mantel Mariens und dem weißen Umhang der hl. Helena



185. Altichiero, Kreuzigung, Fresko, Padua, Oratorio di S. Giorgio

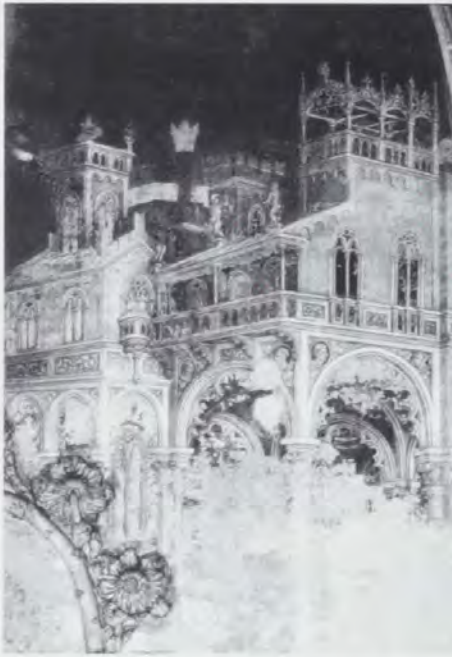
bestehenden Hell/Dunkel-Akkord. Dass seine Koloritauffassung laut Merkel auf Einflüssen Masolinos basiert, ist m. E. nur schwer nachvollziehbar.¹⁴² Ohne Zweifel aber hat sich seine Formensprache erst im Kontakt mit der *internationalen* Gotik in Venedig entwickelt – wegweisend dafür Künstler wie Jacobello del Fiore, Nicolò di Pietro und Gentile da Fabriano, und selbst das zeitlich schon weit zurückliegende Schaffen Lorenzo Venezianos dürfte ihn angeregt haben.

Michele Giambono – wahrscheinlich aus Treviso stammend – wurde ca. 1395 geboren und starb 1460 in Venedig. Obwohl um etwa 15 Jahre jünger als Jacobello del Fiore und gleichaltrig mit Jacopo Bellini, hielt der Maler zeit seines Lebens unbeirrt an der Formensprache der *internationalen* Gotik fest, und dies innerhalb einer Zeitspanne, als der Stil selbst im konservativen Venedig längst obsolet geworden war und venezianische Künstler wie Jacopo Bellini und Giovanni d'Alemagna sowie Antonio Vivarini schon mehrere Jahrzehnte vor Giambonos Tod den modernen Strömungen der Frührenaissance zum Durchbruch verholfen hatten. Möglicherweise in Nicolò di Pietros Werkstatt ausgebildet, fand Giambono seine künstlerischen Anhaltspunkte vor allem bei Gentile da Fabriano, Zanino di Pietro und Jacobello del Fiore, deren Ausdrucksweise er – ausgenommen auf dem Sektor der Mosaikkunst – allerdings nur wenig Neues hinzuzufügen wusste.

Der ‚Erzengel Michael‘ (Settignano, Sammlung Berenson) zählt zu den Hauptwerken von Giambonos mittlerer Schaffensperiode (viertes Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts). Die Tafel bildet das Zentrum eines Polyptychons, dessen Seitenteile in verschiedenen Museen aufbewahrt werden. Der thronende Erzengel präsentiert sich in strenger Frontalität und radikaler Symmetrie, die durch die flächenparallel angeordneten Flügel zusätzlich betont wird. Er trägt ein prunkvolles Ornat, dessen satte Rotakzente mit dem Grün des Hintergrunds einen Komplementärkontrast bilden, der Michaels majestätische Erscheinung noch unterstreicht. Wenn Hetzer ihn mit der „weichen Schwere Jacobelloscher Figuren und deren ungegliederten Umrissen“ vergleicht, so verweist er implizit auf Jacobellos ‚Justitia‘, deren zeitlose Würde bei Giambono gewiss einen bleibenden Eindruck hinterlassen hat.¹⁴³ Auch der zu Füßen Michaels kriechende Drache vermag seine Herkunft aus dem ‚Gerechtigkeits-Triptychon‘ nicht zu leugnen. Am Oberkörper des Erzengels ist ein mehrpassförmiger Rahmen eingelassen, der eine Darstellung der *Imago Pietatis* birgt. Zudem hält Michael in seiner Rechten den das Weltgericht symbolisierenden Himmelsglobus, in dem sich das vom Leiden Christi ausgehende Erlösungswerk vollendet. Mit dem übereck gestellten Thron hat Giambono eine interessante Sonderlösung getroffen, wohl in der Absicht, dadurch den Eindruck von Räumlichkeit zu erzeugen. Dazu wären die vier schräg verlaufenden Begrenzungen der Sitzfläche auch durchaus geeignet, stünde dem nicht entgegen, dass diese parallel zueinander angeordnet sind. Letzteres entspricht dem Tatbestand der isometrischen Perspektive, die auf Grund fehlender Fluchtlinien einem Objekt die erhoffte Raumwirkung vorenthält und stattdessen die Wahrnehmung letztlich doch wieder zu flächenprojektiver Rezeption zwingt, zumal dann, wenn sich die Deckfläche des Objekts wie im gegenständlichen Fall in Draufsicht zeigt.¹⁴⁴ Angesichts



186. Michele Giambono, Erzengel Michael,
Settignano, Sammlung Berenson



187. Michele Giambono, Fresko am Grabmal des Cortesia Serego, Verona, Sant'Anastasia



188. Altichiero, Darbringung im Tempel, Fresko, Padua, Oratorio di San Giorgio

der betonten Frontalität des Erzengels fühlt sich Castelfranchi „an den Stil von Nicolò di Pietro erinnert, mit dem Giambono mehr noch als mit der veronesischen Schule verbunden war“.¹⁴⁵ Der Verweis auf Verona ist berechtigt, da Giambono, als er 1432 das Grabmonument des Condottiere Cortesia Serego in Sant'Anastasia mit Fresken umrahmte, wohl auch mit Pisanello in Berührung gekommen sein dürfte. Das nur fragmentarisch erhaltene Fresko zeigt einen komplexen Architekturprospekt, der in seiner protoperspektivischen Ausformung offensichtlich auf Altichiero rekurriert, der die Entwicklung anspruchsvoller Architekturmalereien im Freskenzyklus des Oratorio di San Giorgio in Padua schon etwa ein halbes Jahrhundert zuvor nachhaltig vorangetrieben hatte – beispielhaft dafür sein die ‚Darbringung im Tempel‘ bergender Kirchenbau, dessen perspektivisch fluchtender Anlage man gegenüber Giambonos Architekturversion eine Vorläuferrolle zubilligen könnte. Im Übrigen bestand für Giambono auch unmittelbar vor Ort die Möglichkeit, Altichieros äußerst variantenreiche Architekturmalereien zu bewundern. Dies betrifft dessen für die Cappella Cavalli in Sant'Anastasia vor 1390 geschaffene Fresko-Ausstattung, in der reich dekorierte gotische Bauten dominieren.¹⁴⁶

Auch nach seiner Rückkehr nach Venedig (ca. 1433) bleibt Giambonos Interesse am Entwerfen phantastischer Architekturprospekte ungebrochen. Ein entsprechendes Betätigungsfeld dafür eröffnet ihm der Doge Francesco Foscari, von dem er den Auftrag erhält, das Tonnengewölbe der Cappella dei Mascoli in San Marco mit Mosaiken zu schmücken bzw. dafür die Entwürfe zu liefern. Die Zuerkennung eines Staatsauftrags dieser Größenordnung lässt darauf schließen, dass Giambono, nachdem er sich in Verona als Freskant bewährt hatte, mittlerweile an die Spitze der venezianischen Malerhierarchie vorgerückt war. Als er gerade erst die Hälfte des Auftrags erfüllt hatte, gerieten die Mosaikarbeiten gegen 1440 ins Stocken. Im Fortschreiten des Projekts dürfte man erkannt haben, dass Giambonos Personalstil nicht mehr der überregional aktuellen Stillage entsprach und man deshalb nach ‚modernerer‘ Künstlern Ausschau halten musste. Die Wahl fiel auf Jacopo Bellini und Andrea Castagno, die mit der Lieferung von Karton-Entwürfen beauftragt wurden, während Giambono daraufhin vermutlich lediglich die organisatorische und technische Leitung der Mosaikarbeiten oblag, die sich bis zum Beginn der fünfziger Jahre hinzogen. Die Gelegenheit zur stilistischen Modernisierung des Vorhabens war günstig, zumal man mit Castagno einen Künstler gewann, der mit der Freskierung der Apsisgewölbe (1442) in der Cappella di San Tarasio (San Zaccaria) die Renaissancemalerei toskanischer Prägung in Venedig inauguriert hatte. Ob ihm in dieser vermittelnden Funktion bereits Paolo Uccello, dem man 1425 mit der Reorganisation der Mosaikenschule von San Marco betraut hatte, vorangegangen war, lässt sich mangels konkreter Werkhinweise nicht mit Sicherheit bestimmen.¹⁴⁷

In den Mosaikdarstellungen der Mascoli-Kapelle bilden die Architektur motive die visuelle Hauptattraktion. Dagegen spielen die ihnen einverlebten figuralen Szenen aus dem mariologischen Themenkreis eine vergleichsweise untergeordnete Rolle. Während Jacopo Bellini und Castagno, ungefähr ein Jahrzehnt nachdem Giambono in der westlichen Hälfte des Tonnengewölbes mit der Mosaizie-



189. Michele Giambono, Geburt Mariens,
Mosaik, Venedig, San Marco, Cappella dei
Mascoli

rung begonnen hatte, ihre baulichen Anlagen bereits in ausgereiften Formen der Frührenaissance präsentieren, hält Giambono unbeirrt am gotischen, die reale Architektur Venedigs bis zur Mitte des Quattrocento kennzeichnenden Stil fest. Mit Worten Sponzas: „Seine [Giambonos] zweideutigen und irrationalen Architekturmodelle erzählen noch das schöne gotische Märchen von irrealen Phantasiebauten, in denen der Raum nicht fassbar ist.“¹⁴⁸ Wer so argumentiert, meint implizit Flächenhaftigkeit und lässt sich durch die raumabweisende Blockadewirkung des Goldgrunds beirren. Gerade das Gegenteil ist zutreffend, nämlich, so Hetzer, „das Streben nach Raum“, das sich vor allem in der Darstellung der ‚Geburt Mariens‘ kenntlich macht. Dazu nochmals Hetzer: „Entgegen aller venezianischer Flächenliebe steht bei der ersten Szene der Palazzo über Eck, entgegen aller Tradition überschneidet die Säule der Vorhalle den Körper Annas.“¹⁴⁹ Unter radikaler Tilgung jeglicher Orthogonalen ist hier alles auf räumliche Schrägstellung ausgerichtet. Der zweigeschossige, von einem Zinnenkranz bekrönte Baukörper ist angesichts eines links vorkragenden Risalits asymmetrisch angelegt. Im Untergeschoss treten von Säulenarkaden gestützte Altane hervor,



190. Michele Giambono, Tempelgang Mariens, Mosaik, Venedig, San Marco, Cappella dei Mascoli

die einen baldachinartigen Eingangsbereich und eine die Geburtszene bergende Vorhalle bilden. Im Obergeschoss öffnet sich eine vierfache, mit einander überkreuzenden Bögen versehene Säulenarkatur – ein typisch venezianisches Architekturmotiv. Neu ist hier eine realistische Licht/Schatten-Verteilung, die einerseits der Raumplastizität zugutekommt, andererseits einem von rechts einfallenden Beleuchtungslicht Rechnung trägt. Der Tendenz zur Raumerschließung ist weiters zweckdienlich, dass die Hauptfiguren in schräger Gegenrichtung zum diagonal gelagerten Palazzo angeordnet sind, beginnend mit der noch im Freien postierten Gestalt des Joachim, fortgeführt mit den in der Vorhalle das Marienkind bandenden Hebammen und endend mit der in einem Alkoven ruhenden hl. Anna.

Im nächsten Mosaikabschnitt gelangt der ‚Tempelgang Mariens‘ zur Darstellung; links unten die Signatur des Künstlers. Neuerlich bildet das Architekturmotiv – ein auf hohem Sockel stehender und von einer Kuppel mit Laterne überhöhter Zentralbau, dem eine Eingangsvorhalle und Balustrade vorgelagert ist – den optischen Schwerpunkt. Es handelt sich um ein Bauwerk, in dem sich – neben mittelalterlichen Elementen (Maßwerk, Rundbogenfries usw.) – bereits Stilmerkmale der Renaissance, etwa Muschelnischen und Dreieckgiebel, ankündigen. Im Ver-



191. Altichiero, *Der hl. Georg stürzt die Idole*, Fresko, Padua, Oratorio di San Giorgio

gleich zum Palazzo mit der ‚Mariengeburt‘ verfügt der vielgliedrige Baukörper über eine geringere Dreidimensionalität. Zwei Faktoren verstärken diesen Eindruck: zum einen der im rechten Abschnitt rahmenparallel verlaufende Gebäudesockel, zum anderen der annähernd horizontale Verlauf des zwischen dem Maßwerkgefüllten Portalbogen und der Nebenkuppel vermittelnden Gebälks. Dazu leistet auch die im Vordergrund platzierte, im Vergleich zu den nächststehenden Figuren viel zu große Jünglingsgestalt ihren Beitrag. Deckungsgleich mit dem rechten Portalpfeiler, steht sie im stumpfen Winkel des Sockels, dessen räumliche Richtungsänderung dadurch verschleiert wird. Ferner fällt ins Gewicht, dass sich die gebeugte Haltung des Jünglings fast nahtlos in der Körperneigung des Hohepriesters fortsetzt, was einmal mehr der venezianischen Vorliebe für strukturell-ornamentale Flächenprojektion zugutekommt. Im Übrigen entspricht der die beiden Opfertauben bereithaltende Jüngling in seiner leicht S-förmigen Körperhaltung und Gewandsprache noch ganz dem gotischen Figurenideal.

Auf der Suche nach den Ursprüngen von Giambonos Architekturentwürfen wird man bei Altichiero fündig, ohne dadurch den persönlichen Ideenreichtum des Venezianers bestreiten zu wollen. In der Tat stößt man in Altichieros Freskenzyklus im Oratorio di San Giorgio in Padua auf ein Bildfeld (‚Der hl. Georg stürzt die Idole‘), das zwei aneinandergerückte Gebäude – einen Palazzo und einen sakralen Zentralbau – zeigt, die mit Giambonos Baumodellen erstaunlich viel gemeinsam haben. Besonders aufschlussreich ist eine Gegenüberstellung der Zentralbauten. In beiden Fällen setzt sich das Gebäude aus Kuppeln, einem baldachinartigen Zugang mit Freitreppe, schlanken Säulen und Balustraden zusammen. Indes hat diese Affinität insofern ihre Grenzen, als Altichiero seine Gebäude in streng planimetrischer Weise wiedergibt, wogegen an Giambonos Architekturen das Interesse an den perspektivischen Lösungen der Frührenaissance aufkeimt – konsequent am Palazzo, eingeschränkt am Tempelbau.

Abb. 191

„Der hl. Chrysogonus zu Pferd“ (Venedig, San Trovaso) zählt wohl zu Giambonos bekanntesten Tafelwerken. Das Gemälde beeindruckt allein schon durch sein monumentales Format (199 x 134 cm), was auf seine Funktion als selbstständiges Altarbild schließen lässt. Jedenfalls ist die bisweilen vertretene These, es hätte ursprünglich als Mitteltafel eines Triptychons gedient, schon auf Grund seiner ungewöhnlichen Größenordnung nicht aufrechtzuerhalten. Einem Condottiere gleich – man denke nur an das hölzerne Reiterstandbild des Paolo Savelli (gest. 1405) in der Frari-Kirche! – reitet der gerüstete Heilige, die Lanze in der Panzerfaust und den Schild vor der Brust, auf einem Schimmel. Auf dem roten Schild prangt das Christusmonogramm in einer Strahlensonne, das Emblem des 1444 verstorbenen und bereits 1450 kanonisierten hl. Bernhardin von Siena. Daraus lässt sich folgern, dass Giambono die Tafel um die Mitte des 15. Jahrhunderts geschaffen hat. Das etwa zwei Drittel der Bildhöhe erreichende Pferd wird von einem dichten, oben zackig ausfransenden Waldstück hinterfangen, dessen nächtliches Schwarzgrün den wenigen reinweißen Stellen des Tiers zu besonderer Leuchtkraft verhilft. Indessen ist zu beachten, dass das verkürzt dargestellte Hinterteil des anscheinend schreitenden Schimmels ziemlich dunkel verschattet ist. Daraus resultiert zum einen die Illusion eines körperplastische Werte vermittelnden Beleuchtungslichts, zum anderen die Vermutung einer räumlichen Schrägstellung des Tiers. Was sich am Hinterteil des Pferdes zunächst als perspektivische Verkürzung anbahnt, wird jedoch durch dessen linkes Hinterbein, das widersprüchlich in Seitenansicht, somit flächenadäquat gezeigt wird, umgehend zunichte gemacht. Erst bei genauer Betrachtung bemerkt man auf dem dunklen Waldgrund einen schemenhaft verlaufenden Weg, der dem Schimmel die Bahn weisen könnte. Doch statt davon Gebrauch zu machen, steht dieser exakt auf dem unteren Bildrand, womit er sich, dem Venezianischen treu, in zeitloser Erscheinung als denkmalartiges Kultbild präsentiert. Man könnte sagen: Anstatt voranzuschreiten, ist das Pferd eher im Begriff anzuhalten. Eine ähnlich widersprüchliche Haltung nimmt der Reiter ein, der, obzwar sein vorgebeugter Oberkörper Bewegung verheißt, sein durchgestrecktes Bein in den Steigbügel stemmt, somit dem Ross Halt gebietet. Eine unauflösbare Spannung zeigt sich weiters darin, dass sowohl die flatternden Wimpelenden an der Lanzenspitze als auch der peitschende, sich mit den hinteren Riemen des Zaumzeugs vermengende Pferdeschweif einem dynamischen, nur im Sturmschritt vorstellbaren Impuls zu folgen scheinen. Ähnlich verhält es sich auch mit dem prunkvollen, goldornamentierten Umhang des Heiligen, der ihm, wie von einem Windstoß erfasst, von der Schulter weht. Chrysogonus hält seine Lanze in schräger Richtung, was an sich Räumlichkeit und Dynamik begünstigen würde, gäbe es nicht das Faktum, dass die Lanze an ihren Enden mit dem Bildrahmen direkt in Berührung kommt. Letzteres führt zu stringenter Bildflächenparallelität und bewirkt eine Respekt gebietende Sperre zwischen Betrachter und Reiter. Bemerkenswert ist ferner, dass Bein und Lanze des Heiligen chiasmatisch in Schrägen konvergieren, woraus dem Bild eine stabilisierende Verstrebung erwächst. Mit Worten Hetzers: „Zwei Diagonalen kreuzen sich in der Fläche, so dass alle Bewegung innerhalb der Bildfläche sich ausgleicht und zur Ruhe kommt.“¹⁵⁰

192.
Michele
Giambono, Der
hl. Chrysogonus
zu Pferd, Vene-
dig, San Trovaso





193. Gentile da Fabriano, Anbetung der Magier,
Florenz, Uffizien

Abb. 193

Auch Pisanello und Gentile da Fabriano haben sich mit der Darstellung von Pferden beschäftigt – dieser im Tafelbild ‚Anbetung der Magier‘ (1423; Florenz, Uffizien), jener im Fresko ‚Der hl. Georg und die Prinzessin‘ (ca. 1435; Verona, Sant’Anastasia) –, allerdings aus ganz anderem Blickwinkel. In beiden Fällen präsentieren sich die Pferde in extremen Verkürzungen, also in einer bereits die Frührenaissance ankündigenden, dreidimensionalen Weise, der die flächenprojektiv dominante Sicht eines Giambono nur noch sekundäres Anliegen ist. Vermutlich hatte Giambono Kenntnis von den Pferdedarstellungen der beiden Künstler. Sollte dies zutreffen, hat er jedenfalls alles darangesetzt, sie ins Venezianische zu transformieren, was sich gut damit verträgt, dass er zugleich der Spätgotik verpflichtet bleibt. Hetzers Resümee: „Der Pferdeleib, die Beine, der Schweif werden zum hellen Ornament auf dunklem Grund, das mit dem ornamentalen Wesen der oberen Bildhälfte übereinstimmt und sich mit diesem zu bildmäßiger Geschlossenheit verbindet.“¹⁵¹ Dazu ergänzend: Zur flächenparallelen Bildgesetzlichkeit leistet auch der raumblockierende, den Oberkörper des Heiligen folierende Goldgrund einen wichtigen Beitrag. Einmal mehr lohnt es sich, das von Hetzer zwecks Charakterisierung des Venezianischen ins Treffen geführte Stilsubstrat des strukturell *Ornamentalen* im Detail zu untersuchen. Die es konstituierenden Hauptmerkmale – die Betonung der Fläche, das Silhouettenhafte, das Schmückende, die ganzheitsstiftende Form- und Farbähnlichkeit und der lineare Parallelismus – finden sich hier geradezu beispielhaft vertreten. Dass zur Aufdeckung dieser Phänomene der methodologische Einsatz der Gestaltgesetze – vor allem deren *Faktoren der Ähnlichkeit* und *guten Fortsetzung* bzw. *durchlaufenden Linie* – einen höchst brauchbaren Beitrag leistet, wurde

schon des Öfteren betont. Zunächst sind es die zahlreichen hochgesättigten Scharlachrotwerte, die als flächenspezifisches Strukturmuster besondere Aufmerksamkeit erregen. Gemäß dem *Faktor der Ähnlichkeit* werden sie alle als ein auf derselben Bildebene situiertes *Ornament-Kontinuum* wahrgenommen. Im Kontrast mit Gold und Weiß sind sie das entscheidende Moment bildmäßiger Gestaltintegration. Ein probates Mittel zu ganzheitlicher Gestaltbildung ist ferner der lineare Parallelismus, wie er sich am gekrümmten Rücken des Heiligen, dem geneigten Pferdehals sowie an den sphärischen Umrissen von Schild und Sattel herauskristallisiert. Hinzu kommt – gemäß dem flächenbindenden Gestaltgesetz der *guten Fortsetzung* –, dass die linke Schildkontur fast nahtlos in den rund durchhängenden Riemen des Zaumzeugs übergeht, woraus ein großer Segmentbogen resultiert, der wiederum mit der analog gekurvten Halskontur des Tieres korrespondiert. Zu beachten ist schließlich die zackige, sich scheren-schnittartig vom Goldgrund abhebende Silhouette der Baumkronen, die, ebenso flächenprojektiv wahrnehmbar, vergessen macht, dass die geheimnisvoll dunkle Waldkulisse Räumlichkeit zumindest erahnen lässt. Damit sind nur einige der das *Ornamentale* bzw. Bildmäßige konstituierenden Prämissen angesprochen, informativ genug, um einerseits Giambonos venezianische, stilistisch retardierende Kompositionsweise zu erläutern, andererseits – im Kontrast dazu – auf die dreidimensionalen, also stilistisch vorausweisenden Pferdedarstellungen von Gentile da Fabriano und Pisanello aufmerksam zu machen. Hüttinger zufolge tritt der weiche Stil in Giambonos Chrysogonus-Tafel „in das Stadium seiner Überreife“. Mit seiner höfischen Eleganz präsentiert sich der Heilige „nicht als kämpferischer Heros, sondern als edler, sanftmütiger blonder Ritter“. Die abstrakt-irreale Bildkomposition „entrückt den Reiter in einen traumhaft stimmungsvollen Bereich religiöser Innigkeit, so dass das Werk dasteht als spätes Zeugnis einer spezifisch mittelalterlichen, ‚gotischen‘ Religiosität im venezianischen Raum“.¹⁵²

Laut Hetzer hat Giambono „sein Bestes in der Madonnenhalffigur gegeben, und hier wird man ihm den Ruhm gönnen dürfen, das Thema mit einer eigenen Schönheit und Intimität behandelt zu haben“.¹⁵³ Das Thema der Madonnenhalffigur hat, was Italien betrifft, von Venedig seinen Ausgang genommen, wobei die Wurzeln zur byzantinischen Marienikone vom Typus der *Glykophylusa* und *Eleusa* zurückreichen. Madonnenhalffigurenbilder waren nicht als Kirchenaltargemälde gedacht, sondern dienten, allein schon auf Grund ihres zumeist kleinen Formats, der häuslichen Andacht, eben als privat-intime Andachtsbilder. Zu den Initiatoren und führenden Repräsentanten dieses Genres zählen Giambono, Jacopo Bellini und Antonio Vivarini, die schon in den vierziger Jahren des Quattrocento Marienandachtsbilder, allerdings sehr unterschiedlichen Charakters, geschaffen haben. Während sich Bellini und Vivarini bereits der Idiomatik der Frührenaissance nähern, hält Giambono unverdrossen an den Regeln des *internationalen* Stils fest. Nachdrücklicher als seine beiden Konkurrenten verbildlicht er die zwischen Mutter und Kind bestehende Intimität, den Aspekt der Vermütterlichung Mariens vertiefend. Zwei seiner Andachtsbilder – das eine befindet sich im Museo Correr in Venedig, das andere in der Galleria



194 Michele Giambono, *Madonna mit Kind*,
Venedig, Museo Correr

Abb. 194

Nazionale in Rom – veranschaulichen dies in besonderer Weise. Das im Museo Correr aufbewahrte wurde in den frühen Katalogen des Museums noch als ein Werk Gentile da Fabrianos bezeichnet, ehe es van Marle Giambono zugeschrieben hat.¹⁵⁴ Die erlesene Kostbarkeit der Correr-Tafel bekundet sich zum einen in der rot/gold ornamentierten Rückwand, die an die traditionsreiche venezianische Kunsthandwerkssparte der Ledertapetenerzeugung erinnert, zum anderen in der gemäß der *pastiglia dorata*-Technik verstofflichten Krone Mariens. Verschmitzt lächelnd – dadurch menschliche Verbundenheit signalisierend – blickt Giambonos Madonna auf den Betrachter. Anders verfahren die Malergefährten Bellini und Vivarini, deren Madonnen einen versonnen kontemplativen Gesichtsausdruck aufweisen, den persönlichen Blickkontakt vermeiden und so den Betrachter auf Distanz halten. Giambonos Madonna ist in Dreiviertelansicht wiedergegeben und trägt ihr Kind, das sich verspielt mit einem Stieglitz beschäftigt, vor ihrer rechten Körperseite, damit dem byzantinischen *Tricherusa-*

Typus folgend. Der Jesusknabe richtet seinen Blick lächelnd zur Mutter empor, die ihn mit der linken Hand – man beachte nur die in höfisch eleganter Manier gespreizten Finger – zärtlich stützt. Die enge Verbindung zwischen Mutter und Kind manifestiert sich auch darin, dass beide in eine ähnlich schwarz getönte Kleidung gehüllt sind. Daraus resultiert der Effekt farblicher Verschmelzung, der dem Streben nach ganzheitlicher Gestaltwirkung förderlich ist.

In dieselbe Stilrichtung weist das Marienhalbfigurenbild aus der Galleria Nazionale in Rom. Auch hier gibt es den tapetenähnlichen, rot-goldenen Grund, und ebenso sucht die Madonna Blickkontakt mit dem Betrachter, während sich das Christuskind einem Stieglitz zuwendet. Bleibt nur noch zu erwähnen, dass der Künstler sich hier unmittelbar eine Miniatur der Brüder Limburg aus den ‚Très riches heures du Duc de Berry‘ (1413 beg.; Chantilly, Mus. Condé; vol. 38 v.) zum Vorbild genommen hat.¹⁵⁵

Was Giambonos Spätwerk anlangt, fühlt man sich an jene nicht selten zutreffende Beobachtung erinnert, derzufolge ein langes Künstlerleben bisweilen auch seinen Preis hat. Dieser besteht darin, dass der Künstler allzu lange ausgetretene Stilpfade beschreitet, dadurch von ‚modernen‘ Entwicklungsströmungen überholt und letztlich von manchen, an alternativen Bildlösungen interessierten Auftraggebern bezüglich seiner Innovationsfähigkeit angezweifelt wird. Auf dieses Defizit wurde schon verwiesen, insofern Giambono anlässlich der Mosaisierung der Mascoli-Kapelle in San Marco nur für die Hälfte des Bildprogramms verantwortlich zeichnen durfte, während für den restlichen Anteil der Mosaike um 1450 Künstler (vor allem A. Castagno) herangezogen wurden, die sich bereits in der aktuellen Formensprache der Frührenaissance auszudrücken wussten. Ein noch signifikanteres Beispiel an Einschränkung künstlerischer Inventionsfreiheit dokumentiert sich in der großformatigen, für Sant’Agnese in Venedig geschaffenen Ancona mit der Darstellung einer ‚Marienkrönung im Paradies‘ (Venedig, Accademia). Den Auftrag dazu erhielt Giambono 1447 von Giovanni Dotto, allerdings mit der ausdrücklichen Auflage, Giovanni d’Alemagnas und Antonio Vivarinis gleichnamige, nur wenige Jahre zuvor für die Kirche San Pantalon geschaffene Bildversion zu wiederholen. Letztere „hatte offensichtlich auf die Zeitgenossen großen Eindruck gemacht, nicht zuletzt wohl deshalb, weil es in einer Bildsprache [formuliert ist], die konservative gotische und byzantinische Formen mit neuen ‚renaissancistischen‘ Strukturen verbindet“;¹⁵⁶ der Frage, wie derlei disjunktive Stilmerkmale zur Synthese gebracht wurden, wird im folgenden Kapitel nachgegangen. Abgesehen von einigen Abweichungen im Bereich der dreigeschossigen Thronarchitektur, ist Giambonos ‚Marienkrönung‘ in der Tat dem Charakter einer wörtlichen Kopie angenähert. Unterschiedlich ist eigentlich nur dessen Kolorit, über das Hetzer das Verdikt „freudlos und unexpansiv“ verhängt hat. Dazu der Autor weiters im Detail: „Sein Blau kränkelt ins Lila, sein Rot ist matt, das Grün ohne Saft, das Gelb leuchtet nicht. Er liebt den düsteren Akkord Schwarz-Rot-Gold [...]“.¹⁵⁷ Das erst nachträglich der Ancona hinzugefügte Spruchband, das die Signaturen von Giovanni d’Alemagna und Antonio Vivarini sowie das Datum 1440 zeigt, bietet mehrere Deutungsmöglich-



195. Michele Giambono, *Madonna mit Kind und Stieglitz*, Rom Galleria Nazionale

Abb. 196, S. 228



196. Michele Giambono, *Marienkrönung im Paradies*, Venedig, Gallerie dell'Accademia

keiten: Entweder war Giambonos Urheberschaft in Vergessenheit geraten, oder man hat ihn auf Grund seiner sklavischen Kopistentätigkeit disqualifiziert, somit auf die Nennung seines Namens bewusst verzichtet. Zudem verlangt auch das gegenüber der aktuellen Forschung um etwa 8 Jahre vorverlegte Datum 1440 nach einer Klärung.¹⁵⁸ Denkbar wäre es, dass man diesbezüglich an der von Giovanni d'Alemagna und Antonio Vivarini geschaffenen und mit 1444 datierten ‚Marienkrönung‘ in San Pantalon qualitativ Maß genommen hat. So gesehen hat es den Anschein, als hätten die Signaturen- und Datums-‚Fälscher‘ dem eigentlich von Giambono stammenden Werk gegenüber der ‚Marienkrönung‘ von San Pantalon den Stellenwert einer unausgereiften Vorläuferrolle zugebilligt. Stößt diese These auf Akzeptanz, ergäbe sich daraus der, zugegeben, ungewöhnliche Sachverhalt, dass man dem stilanalytischen bzw. entwicklungsgeschichtlichen Aspekt schon in vorkunsthistorischen Zeiten Rechnung getragen hat.

Zugleich mit Giambonos spätmittelalterlich retardierender Tätigkeit hält die neuzeitliche Malerei mit Jacopo Bellini sowie Giovanni d'Alemagna und Antonio Vivarini im fünften Jahrzehnt des Quattrocento in Venedig ihren Einzug. Dabei ist zu beachten, dass Jacopo und Giovanni ungefähr gleichaltrig mit Giambono sind, nur Antonio Vivarini gehört einer jüngeren Generation an. Nachdem die venezianische Malerei bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts einen relativ einheitlichen, in langsamer Bewegung verlaufenden Entwicklungsweg beschritten hatte, spaltete sie sich mit Jacopo Bellini und Giovanni d'Alemagna in zwei Stilrichtungen: Die eine beginnt mit Jacopo, der, im Anschluss an Gentile da Fabriano, das Florentinisch-Paduanische zu einem neuen Ganzen verschmilzt und die italienische Frührenaissance in Venedig mit merklicher Verspätung heimisch macht, die andere – von Hetzer als die „autochthone“ bezeichnet – nimmt bei Giovanni d'Alemagna, der einerseits die venezianische Tradition fortsetzt, andererseits unter dem Eindruck der Niederländer steht, ihren Ausgang. Zweifellos hat die erste Richtung auf die künftige Entwicklung der venezianischen Malerei die nachhaltigeren Auswirkungen gezeitigt. Sie findet in Jacopos Söhnen, Gentile und Giovanni, ihre Nachfolge und ist als genuine Vorläuferin Giorgiones und des frühen Tizian anzusehen. Die zweite Richtung entspringt der Zusammenarbeit von Giovanni d'Alemagna und Antonio Vivarini, wird an dessen Bruder, Bartolomeo Vivarini, weitergereicht, bleibt mit ihrem plastischen Linearismus auch für die Kunst Carlo Crivellis bestimmend und findet sogar noch bei Carpaccio Anklang. Erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts verliert sie gegenüber der ersten, zunehmend am Kolorit interessierten Strömung ihren autonomen Geltungsanspruch, dessen Legitimation nicht zuletzt darin bestand, das venezianisch *Ornamentale* noch etwa ein halbes Jahrhundert bewahrt zu haben. Was beide Richtungen miteinander verbindet und sie von der langjährigen Mittelalter-Tradition Venedigs trennt, ist das Interesse am Individuum und an der Erscheinung der sichtbaren Welt. Diesem Streben nach Individualität entspricht auch die Tatsache, dass sich die Künstler deutlicher als jene der vorangegangenen Zeit in ihren Handschriften bzw. ihrem Personalstil voneinander unterscheiden.

Wenn wir in unserer Abhandlung mit der zweiten Richtung beginnen und nicht dem Repräsentanten der ersten, Jacopo Bellini, dem zweifellos begabtesten Maler Venedigs im Umbruch zur Frührenaissance, den Vortritt lassen, so liegt dies, wie schon angedeutet, an deren weiter bestehenden Beachtung venezianischer Maltradition, von der sie sich auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten nur sukzessiv entfernt, wobei Antonio Vivarini allem Anschein nach das beharrende Element verkörpert. Dass wir Giovanni d'Alemagna, dessen erhalten gebliebene Werke immer in Kooperation mit Antonio Vivarini entstanden sind, gegenüber Antonio den künstlerischen Führungsanspruch zubilligen, bedarf einiger Erklärungen, zumal die italienische Forschung durch-

wegs eine gegenteilige Meinung vertritt, mithin Antonio favorisiert. Dies findet seinen affirmativen Niederschlag etwa darin, dass sie in den Bildunterschriften ihrer Publikationen stets Antonio vor Giovanni reiht, obwohl die Signaturen der Gemälde Gegenteiliges verraten, insofern Giovanni namentlich fast immer an erster Stelle genannt wird. Schon Hetzer war der Auffassung, „dass Giovanni d'Alemagna den Ton angeben, dass Antonio Vivarini sich nach den Ideen des Älteren gerichtet hat. [...] Was Antonio allein gemalt hat, ist venezianischer, es ist aber auch weniger originell und weniger energisch. [...] Wir dürfen zweifeln, ob sich Antonio Vivarini ohne die Dazwischenkunft Giovannis von der venezianischen Langsamkeit befreit und von sich aus gefunden hätte, was der venezianischen Malerei not tat.“¹⁵⁹ Dass sich hinter dieser Einschätzung kein unangebrachter Lokalpatriotismus (wie schon der Name besagt, ist Giovanni deutscher Herkunft) verbirgt, ist insofern augenscheinlich, als Antonios selbstständige bzw. nach Giovannis Tod im Jahre 1450 entstandene Werke eindeutig schwächer sind. Erst in Zusammenarbeit mit seinem jüngeren Bruder, Bartolomeo Vivarini, gewinnt Antonios Schaffen erneut an entwicklungsmäßig relevanter Tragweite. Das entscheidende Indiz für Giovannis Führungsanspruch – desgleichen für seine gegenüber Antonio am Kunstmarkt angesehene Position – besteht wohl darin, dass die dem Künstlerpaar 1448 zur Hälfte anvertraute Ausmalung der Ovetari-Kapelle in der Eremitani-Kirche zu Padua (mit der Freskierung der anderen Hälfte wurden Nicolò Pizolo und Andrea Mantegna beauftragt) nach Giovannis Tod nicht von Antonio Vivarini fortgesetzt, sondern den beiden genannten, bereits unter Vertrag stehenden Künstlern übertragen wurde. Indessen werden Bemühungen, die in den Gemeinschaftswerken der beiden Maler verschlüsselten Personalstile voneinander zu scheiden, auch durch den Klärungsversuch der Favoritenrolle nicht wesentlich erleichtert.

Über Giovanni d'Alemagnas (auch „Johannes Alamanus“, „Zuane de Murano“ usw. genannt) Leben wissen wir sehr wenig. Aus Deutschland gebürtig, lässt er sich 1423 in Padua nieder, wo ihm 1431 vom Podestà Giorgio Cornaro und Capitano Marco Foscarelli das Bürgerrecht zuerkannt wird. Von 1441 bis 1447 hält er sich in Venedig, genauer, in Murano auf, wo er, legitimiert durch die Heirat mit einer Schwester der Brüder Antonio und Bartolomeo, im Haushalt der Familie Vivarini Quartier nimmt. In lückenloser Kooperation miteinander verbunden, zählen Giovanni und Antonio zu den frühesten Vertretern der Schule von Murano, des künstlerischen Gegengewichts zu Jacopo Bellini und seiner Nachfolge.¹⁶⁰

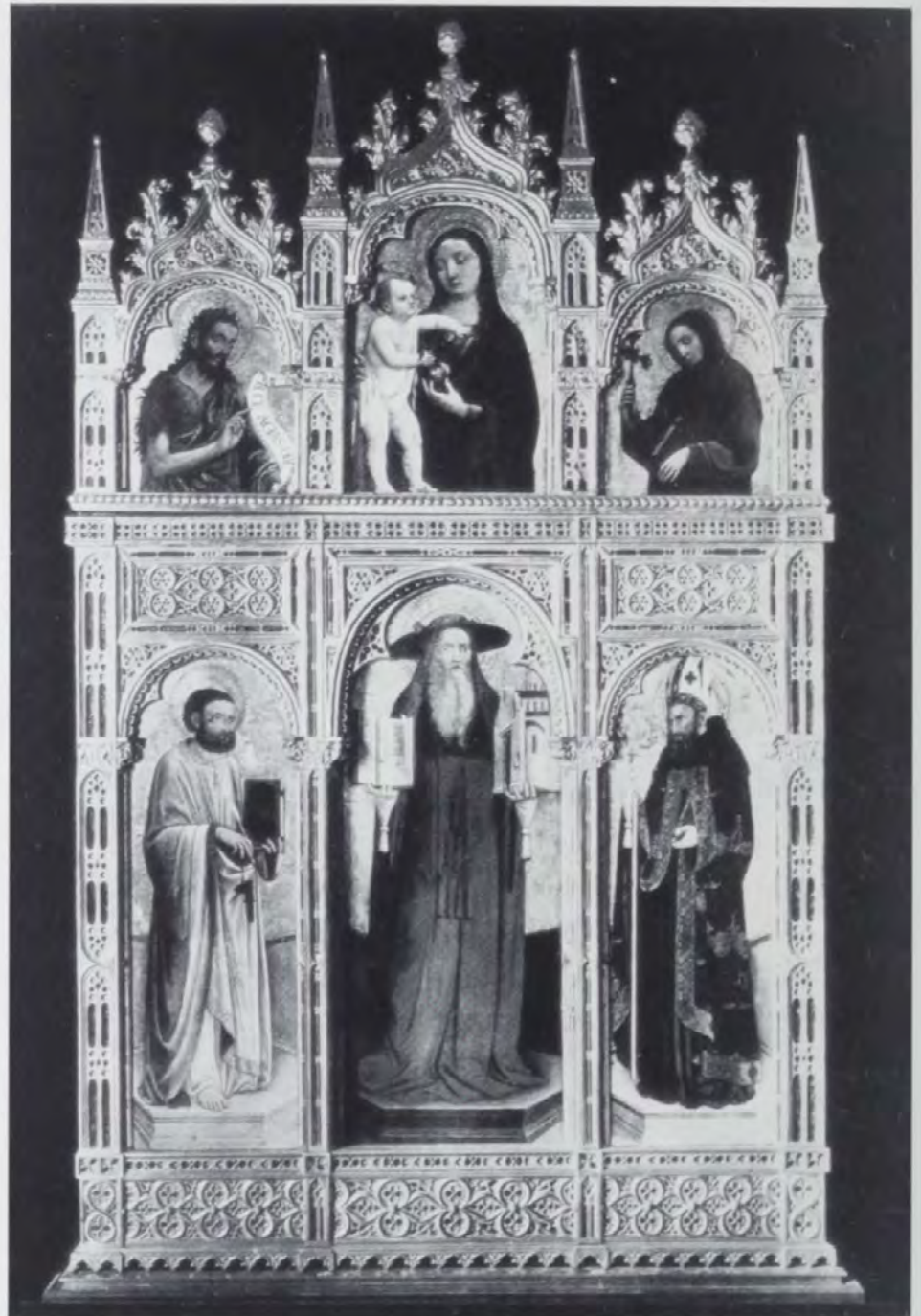
Antonio Vivarini (ca. 1415/20–ca. 1476/84) stammt aus einer Familie paduanischer Herkunft, die sich in Murano niedergelassen hatte. Vermutlich hat er seinen künftigen, um etwa zwei Jahrzehnte älteren Schwager Giovanni d'Alemagna in Padua kennen gelernt und zu gemeinsamer Tätigkeit bewogen. Das ‚Polyptychon von Parenzo/Poreč‘ (Basilica Eufrasiana) fällt in Antonios frühe Schaffenszeit. Es ist mit 1440 datiert (über die Deutung der letzten Ziffer herrscht Uneinigkeit) und trägt die alleinige Signatur des Künstlers, ist demnach als ein von Giovanni d'Alemagna unabhängiges Werk anzusehen.¹⁶¹



197. Antonio Vivarini, Polyptychon von Parenzo, Poreč, Basilika Eufrasiana

Das aus zwei Registern bestehende Polyptychon, dessen Rahmen fast völlig zerstört ist, ist in seiner Organisation – in der oberen Zone Halbfiguren, in der unteren Ganzfiguren – noch deutlich venezianischer Tradition verpflichtet. Man denke nur an Jacobello del Fiore's „Polyptychon von Teramo“, wo im Auszugsgemälde, oberhalb eines zentralen Marienbilds, wie bei Vivarini die Darstellung einer *Imago Pietatis* platziert ist. Damit ist aber die Affinität mit der Lokaltradition – sei es in Richtung Jacobello del Fiore oder bezüglich des mit Antonio gleichzeitig tätigen, beharrlich an den Gepflogenheiten des *internationalen* Stils festhaltenden Giambono – auch schon erschöpft. Dass Antonio schon in seinem Frühwerk zu künstlerisch neuzeitlichen Ufern aufgebrochen ist, zeigt sich vor allem an der thronenden Madonna, auf deren rechtem Knie der nackte Jesusknabe steht; von ihr wird in anderem Kontext noch die Rede sein. Im oberen Register links sei die Gestalt des hl. Christophorus hervorgehoben, deren extrem schräg ausgerichtete Haltung ein bislang in der venezianischen Malerei unbekanntes Maß an Dynamik aufweist; auch der individuelle Gesichtsausdruck des Heiligen sucht bei Antonios Vorgängern seinesgleichen. Die steifen, blockhaft dastehenden Heiligen im Hauptregister sind in einer auf das Notwendigste reduzierten Gewandsprache dargestellt, der jene weichen Faltenkurven, wie sie noch bei Giambono retardierend in Erscheinung treten, völlig fremd sind. Hier keimt bereits ein neues Figurenideal auf, das ohne Einwirkungen der toskanischen Frührenaissance kaum denkbar ist. Laut Coletti dürften hier Anregungen seitens Masolinus maßgebend gewesen sein, der auf seiner Reise von

Abb. 175, S. 206



198. Giovanni d'Alemagna und Antonio Vivarini,
Polyptychon des hl. Hieronymus, Wien,
Kunsthistorisches Museum

Abb. 198

Florenz nach Ungarn 1425 vermutlich auch Venedig besucht hat.¹⁶² Darüber hinaus ist auch mit Paolo Uccello zu rechnen, der zwischen 1425 und 1430 anlässlich seiner Mosaikentwürfe für San Marco, den Venezianern Vorstellungen von ‚moderner‘ toskanischer Malerei vermittelt haben mag.

Francesco Sansovino (1581) zufolge handelt es sich beim ‚Polyptychon des hl. Hieronymus‘ (Wien, Kunsthistorisches Museum), das 1441 für die Kirche S. Stefano in Venedig geschaffen wurde, um die erste Gemeinschaftsarbeit von Giovanni d'Alemagna und Antonio Vivarini.¹⁶³ Planiscig hat diese Quelle, vom Datum abgesehen, in Zweifel gestellt und das Tafelwerk ausschließlich Antonio zugeschrieben.¹⁶⁴ Diese Korrektur hat wenigstens zum Teil ihre Berechtigung,



199. Antonio Vivarini, *Madonna mit Kind*,
Mitteltafel des Polyptychons des hl. Hieronymus,
Wien, Kunsthistorisches Museum

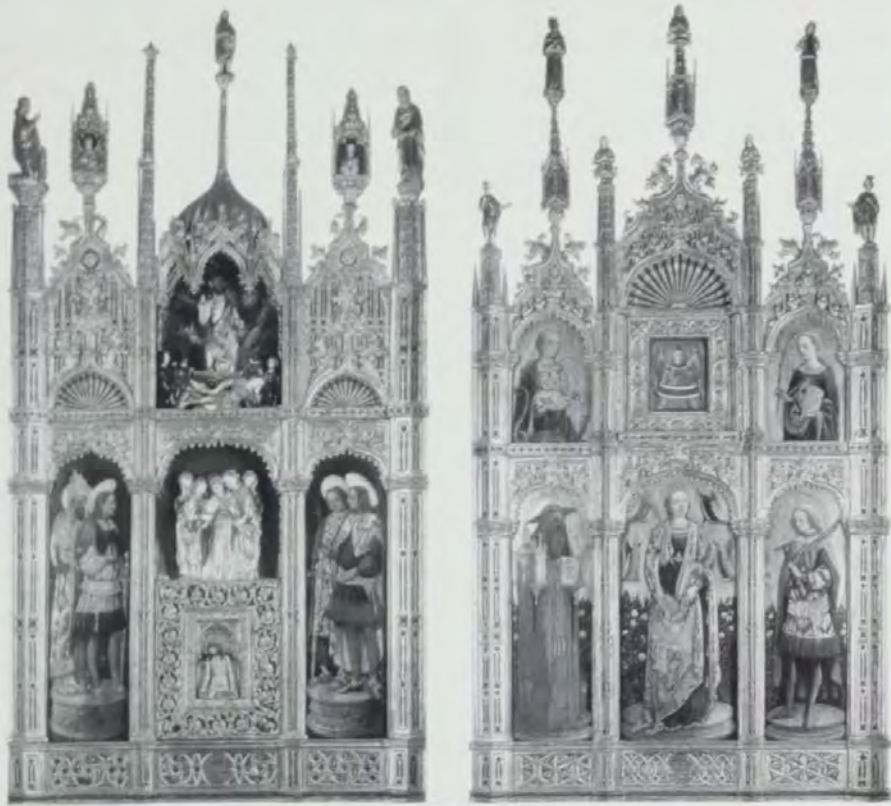
wenn man die im oberen Register des ‚Hieronymus-Polyptychons‘ mittig positionierte ‚Madonna mit Kind‘-Darstellung mit jener im Zentrum des Polyptychons von Parenzo situierten vergleicht. Umgehend wird evident, dass Antonio hier eine von ihm bereits formulierte Bildlösung in verbessernder Absicht aufgegriffen, jedoch insofern modifiziert hat, als er die zuvor thronende Maria nunmehr als Halbfigur wiedergibt. Während der nackte Jesusknabe in der älteren Fassung vom rechten Knie der Madonna gestützt wird, steht er im ‚Hieronymus-Polyptychon‘, wie in Parenzo in Dreiviertelansicht und Schrittstellung dargestellt, direkt auf dem unteren Bildrahmen. Dadurch wird der Knabe in räumlicher Absicht unmittelbar an den Betrachter herangeführt, worin sich eine bis dahin in



200. Antonio Vivarini, *Maria mit dem segnenden Kind*, Venedig, Gallerie dell'Accademia

Venedig unbekannte Bildidee manifestiert. Zudem ist er körpersprachlich aktiver als zuvor wiedergegeben, indem er, zum Gehen bereit, das eine Bein vor das andere setzt, mit ausfahrender Armbewegung nach dem Mantelsaum Mariens greift und von ihr den Granatapfel in Empfang nimmt. In leichter Drehbewegung des Kopfs richtet Maria versonnen ihren Blick auf ihren Sohn; von dieser menschlichen Zuwendung ist im Marienbild von Parenzo noch nichts zu bemerken. Dort thront die Madonna in streng frontaler Haltung, den Blick majestätisch unnahbar gesenkt. Im Gegensatz zu Giambonos vermutlich sogar etwas später datierbaren Marienbildern, deren aufwändige Gewandsprache noch gänzlich dem *weichen* Stil verpflichtet ist, reduziert Antonio die Faltenstrukturen seiner Marienmäntel auf wenige, aber um so stringentere Linienzüge – damit den Erfordernissen des stilistischen Umbruchs zur Frührenaissance Rechnung tragend. Ungefähr zur selben Zeit, zu Beginn der vierziger Jahre, malt Antonio ein ebenso halbfiguriges und auf goldenen Grund gesetztes Marienbild – ‚Madonna mit dem segnenden Kind‘ (Venedig, Accademia) –, das sich hinsichtlich Haltung und Erscheinungsweise des Jesusknaben vom erstgenannten deutlich unterscheidet. Diesmal ist das Kind, in den rechten Arm seiner Mutter eingebettet, sitzend und frontal dargestellt. Neu sind seine die Muskulatur betonende Plastizität um das blass-zarte, aus dem Wechselspiel von Licht und Schatten herausmodellerte Inkarnat, beides Merkmale, die auf toskanische Vorbilder verweisen. Hinzu kommt das kreisrunde Köpfchen, das seine Herkunft aus Filippo Lippis Formenrepertoire kaum zu leugnen vermag.¹⁶⁵ Damit eröffnet Antonio gemeinsam mit Jacopo Bellini, der allerdings von der Verwendung des Goldgrundes bereits absieht, die lange Reihe jener venezianischen *madonneri*, unter denen Giovanni Bellini der einst den unbestrittenen Führungsanspruch erheben wird.

Steht im bekrönenden Marienbild des ‚Polyptychons des hl. Hieronymus‘ Antonio Vivarinis alleinige Autorschaft außer Zweifel, so wird man sich im Falle der drei im Hauptgeschoss der Ancona angeordneten Heiligenfiguren fragen müssen, ob hier nicht doch auch Giovanni d’Alemagna mit am Werk war, vor allem dann, wenn man – neben der Berücksichtigung von F. Sansovinos Mitteilung – die Heiligen mit jenen nachweislich nur von Antonio stammenden aus dem Hauptregister des ‚Polyptychons von Parenzo‘ vergleicht. Hier sind zweierlei Differenzen auszumachen: Zum einen stehen die Heiligen nicht mehr auf dem Erdboden, sondern sind – einer innovativen Idee folgend – auf oktagonalen Sockeln postiert, zum anderen sind sie (die den hl. Hieronymus flankierenden Heiligen Markus und Ambrosius) in konsequenter Dreiviertelansicht dargestellt, ferner – siehe vor allem Markus! – durch Licht/Schatten-Wechsel stärker herausmodelliert. Hinzu kommt eine markantere Gewandsprache, die sich beim hl. Hieronymus darin äußert, dass dessen Kardinalsmantel in harten Falten am Boden umbricht – damit bereits auf die Kirchenväter des für die Scuola Grande della Carità in Gemeinschaftsproduktion von Antonio und Giovanni geschaffenen Triptychons vorausweisend. Und mit Sicherheit ist die Gewandstruktur des Evangelisten nicht auf Antonio zurückzuführen, der im Vergleich dazu den Bischofsornat des frontal positionierten hl. Nikolaus (im ‚Po-



201. Giovanni d'Alemagna und Antonio Vivarini, Ancona der hl. Sabina, Venedig, S. Zaccaria, Cappella di S. Tarasio.

lyptychon von Parenzo' links außen) in schematisch steifer, fast symmetrischer Weise wiedergibt, wogegen der Mantel des hl. Markus, einen dynamischen Eindruck vermittelnd und in großem Bogen und bis zum Boden herabreichend, über dessen rechten Unterarm drapiert ist. Alles bildnerische Eigenschaften, die dem alleinigen Entwicklungsvermögen Vivarinis, noch dazu nur innerhalb eines Jahres, wohl nur schwer zuzutrauen wären.

Mit den drei für die Cappella di S. Tarasio in S. Zaccaria 1443 gefertigten Anconen erreicht die venezianische Produktion mehrteiliger Altarbildwerke hinsichtlich Prunkentfaltung und Größenordnung ihren Höhepunkt. Zwei davon entsprechen dem Typus des zweigeschossigen Triptychons und sind – entgegen venezianischer Tradition, die auf Breitenausdehnung Wert legt – extrem vertikal proportioniert. Darin nun eine nordische Stilkomponente erkennen zu wollen – wozu Hetzer implizit neigt –, ist fragwürdig, zumal einer auf Breitenwirkung Bedacht nehmenden Anconenkonzeption – und dies gleich in dreifacher Ausführung – allein schon die relativ schmale Räumlichkeit der Kapelle entgegensteht. Ebenso fraglich ist, ob Giovanni d'Alemagna, dem Hetzer „die Idee des Ganzen“ zuschreibt, dem für die Fertigung des überreichen, dem Dekorationsrepertoire der Spätgotik entsprechenden Rahmensystems verantwortlichen Bildschnitzer Lodovico da Forlì detaillierte Auflagen erteilt hat.¹⁶⁶ Nehmen wir zuerst die ‚Ancona der hl. Sabina‘ in Augenschein. Im Gegensatz zur rezenten italienischen Forschung, die Antonio Vivarini bezüglich der Bildkonzeption den Vorrang einräumt, hingegen Giovanni Rolle so radikal einschränkt, dass sie ihm nicht viel mehr als die Zuständigkeit für den Goldgrund und die an der hl. Sabina

Abb. 201

Abb. 197, S. 231, 198, S. 232

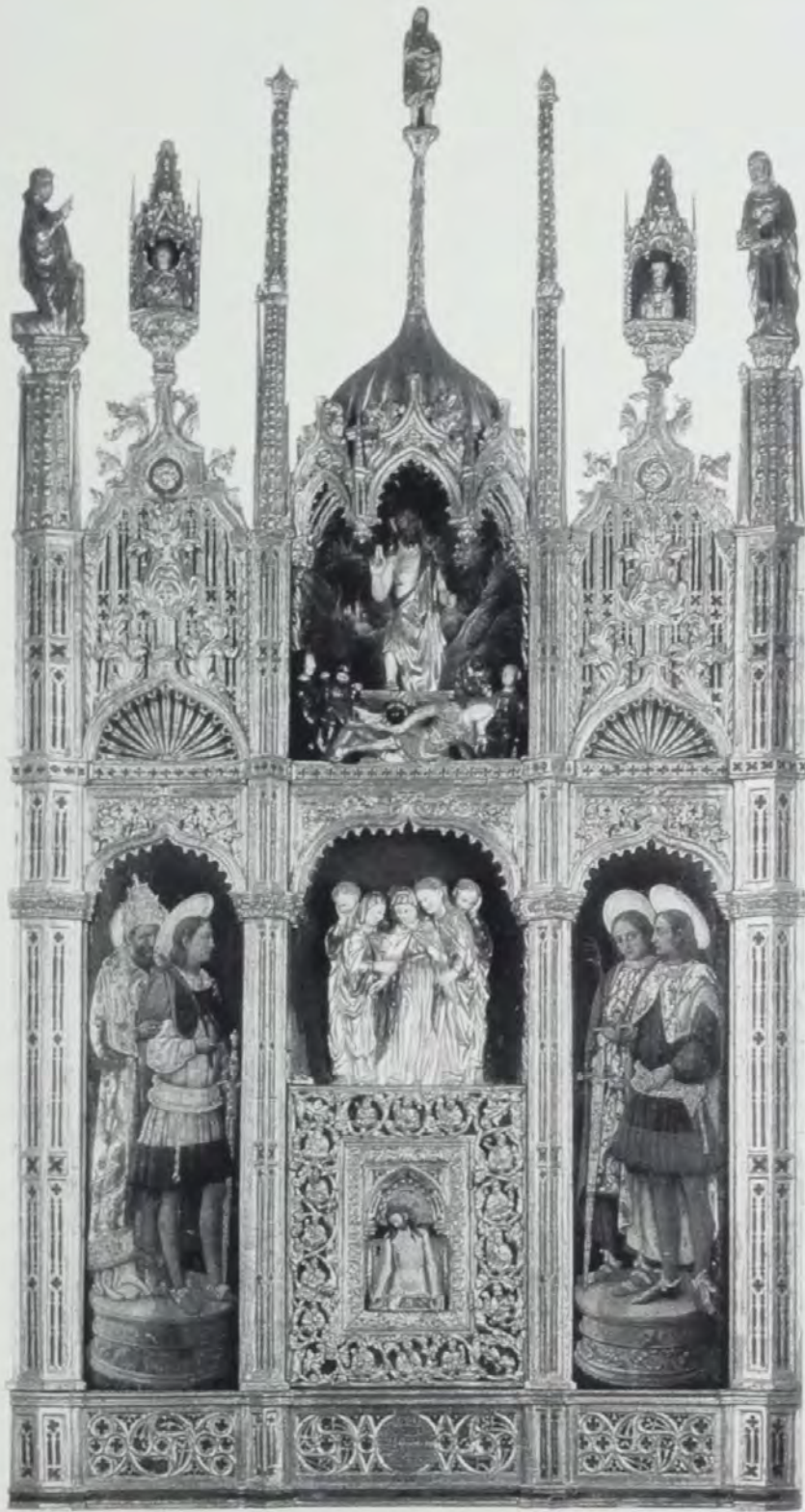
Abb. 198

Abb. 193, S. 224

Abb. 202

aufscheinende Applikation von *pastiglie dorate* zutraut, betonen wir den künstlerischen Führungsanspruchs des deutschen Malers.¹⁶⁷ Als Beweisgrundlage dient uns nach wie vor der zwischen dem ‚Polyptychon von Parenzo‘ (1440) und dem ‚Triptychon des hl. Hieronymus‘ (1441) bestehende Qualitätsunterschied. Nur zur Erinnerung: Während die eine Ancona als alleinige Schöpfung Antonios erwiesen ist, ist die andere hinsichtlich der ganzfigurigen Heiligendarstellungen ohne Giovannis ausgereifteren Beitrag nur schwer vorstellbar. Hinzu kommt, dass in den Doppelsignaturen aller drei Anconen der Tarasio-Kapelle Giovannis Name an erster Stelle genannt ist; dies allein als Höflichkeitsgeste gegenüber dem älteren Künstler abzutun, wäre wohl verfehlt. Zumindest in der älteren italienischen Forschung gab es bisweilen Repräsentanten, die sich ihren Blick auf auswärtige Einflüsse nicht durch den ortsüblichen Charakterzug des ‚campanilismo‘ verstellen ließen. Wir verweisen etwa auf Testi (1915), der die hinter den im Hauptregister positionierten Heiligen (hl. Sabina im Zentrum, begleitet von den Heiligen Hieronymus und Achilleus) errichtete Rosenhecke auf Anregungen durch die Kölner Malerschule zurückführt, wobei Pallucchini keine Neigung verspürt, diesen Motivtransfer mit Giovannis vermittelnder Tätigkeit in Zusammenhang zu bringen.¹⁶⁸ Im Übrigen war die Idee, den Hintergrund als gestalt-integratives Element in die Komposition einzubeziehen, in der venezianischen Anconenmalerei bis dato völlig unbekannt. Der Umstand, dass die Rosenhecke alle drei Heiligenfiguren im selben Höhenniveau hinterfängt, trägt wesentlich dazu bei, diese nicht mehr vereinzelt, sondern – über die Triptychon-Rahmengrenzen hinweg – im integrativen Kontext bzw. in einem einheitlichen Bildraum wahrzunehmen. Wie im ‚Triptychon des hl. Hieronymus‘ stehen die Heiligen auf Sockeln, diesmal auf runden. Links befindet sich der hl. Hieronymus, mit seiner Kardinalstracht, dem geöffneten Buch und dem Kirchenmodell dem älteren Vorbild folgend, davon nur durch seine leicht gedrehte Körperhaltung abweichend. Im Zentrum erscheint die von vier schwebenden Engeln flankierte hl. Sabina, deren puppenhafter Gesichtstypus jenem von Antonios Mariendarstellungen entspricht. Über ihrem blauen Kleid ist ein hermelinbesetzter, in schwungvoller S-Form gefalteter Mantel drapiert, dessen goldener, reich dekoriertes Brokattuch venezianischer Vorliebe für Prachtentfaltung Rechnung trägt. Der hl. Achilleus rechts trägt einen roten Umhang und einen bis zu den Knien reichenden Rock, zudem einen breiten Gürtel. Er ist somit in der zeitgenössischen Tracht eines jugendlichen Höflings wiedergegeben und könnte in der Tat Gentile da Fabrianos ‚Anbetung der Magier‘ entsprungen sein, wo sich der aufrecht stehende König in sehr ähnlicher Kleidung präsentiert.

Die ‚Ancona del Redentore‘ unterscheidet sich von jener der hl. Sabina vor allem dadurch, dass die Mittelachse des Triptychons ausschließlich skulpturalen Bildwerken – oben der auferstehende Christus, in der Mitte die ohnmächtige Muttergottes, gestützt von den Heiligen Frauen und unten Christus als Schmerzensmann – vorbehalten ist. Wenn sich Hubala angesichts der vergoldeten und in Holz reliefierten ‚Ohnmacht Mariens‘ an geistige und formale Zusammenhänge mit der süddeutschen Holzschnitzerei des frühen 15. Jahrhunderts erin-



202. Giovanni d'Alemagna und Antonio Vivarini,
Ancona del Redentore, Venedig. S. Zaccaria,
Cappella di S. Tarasio

nerf fühlt, so nehmen wir dies verstärkt zum Anlass, in Giovanni d'Alemagna den Hauptverantwortlichen der Altarkonzeptionen für die Cappella di S. Tarasio zu vermuten.¹⁶⁹ In der rechten Tafel tritt der hl. Achilles, ähnlich gekleidet wie zuvor und auf ein hohes rundes Podest gestellt, neuerlich in Erscheinung,

diesmal allerdings fast in Profilstellung wiedergegeben. Begleitet wird er von seinem Märtyrergefährten, dem hl. Nereus, der von ihm so stark verdeckt wird, dass er seinen Kopf recken muss, um überhaupt gesehen zu werden. Fast spiegelbildlich die Situation in der linken Tafel, wo der hl. Pankratius und, wie eine Tiara anzeigt, vermutlich der Kirchenvater Papst Gregor der Große Aufstellung genommen haben. Letzterer wird von seinem Vordermann so nachhaltig überschritten, dass nur noch die Hälfte seines Antlitzes wahrnehmbar ist. Mit derlei Interferenzen wird Spannung, Räumlichkeit und – unterstützt durch die scheinbare Kreiselbewegung der Podeste – Dynamik erzeugt – alles Ausdrucksmöglichkeiten, die der venezianischen Malerei bislang fremd waren. Ein gesteigertes Interesse an der dritten Dimension wird auch insofern manifest, als die Nimben der Heiligen, je nach Kopfhaltung, nicht mehr kreisrund, sondern, bereits den Gesetzen der Perspektive verpflichtet, oval geformt sind. Ein weiteres Novum für Venedigs Altarbildmalerei besteht darin, dass die Heiligenfiguren nicht mehr vor goldenem, sondern vor blauem Grund situiert sind, was wiederum dem Streben nach Räumlichkeit zugutekommt. Erstmals in den venezianischen Polyptychen werden die Heiligen nicht mehr vereinzelt auf die Bildfelder verteilt, sondern jeweils in einer Tafel paarweise gruppiert. Schließlich darf man den Umstand, dass die beiden in Seitenansicht auf das Zentrum ausgerichteten Heiligen Achilleus und Pankratius die dort platzierte ‚Ohnmacht Mariens‘ in Augenschein nehmen, als eine Vorahnung auf das in Venedig künftig äußerst beliebte Bildthema der *Sacra Conversazione* interpretieren.

Abb. 204, S. 240

Mit der 1444 datierten und für San Pantalon in Venedig geschaffenen Ancona treten Giovanni d'Alemagna und Antonio Vivarini aufs Neue gemeinsam in Erscheinung. Das Thema der ‚Marienkrönung‘, das von Paolo Veneziano seinen Ausgang genommen hatte, von Guariento im Fresko monumentalisiert und, dem angeglichen, von Jacobello del Fiore 1438 in das Großformat der Tafelmalerei übertragen wurde, erreicht hier ikonographisch den Gipfel seiner ekklesiologischen Totalität. Annähernd ein Jahrhundert wurde es von den venezianischen Auftraggebern favorisiert, um fortan – in der Gunst des Kunstmarkts sinkend – eine nur noch ephemere Rolle zu spielen. Letzteres hängt wohl damit zusammen, dass man sein Schicksal nicht mehr ausschließlich der Fürsprache der Himmelskönigin, Venedigs eigentlicher Herrscherin, anvertraute, sondern im Sinne einer neuen humanistischen bzw. anthropozentrischen Weltanschauung, die in Venedig ohnedies verspätet aufkeimte, zunehmend in die eigenen Hände nahm.

Im Zentrum der vertikal wie horizontal streng symmetrischen Komposition befindet sich eine gigantische, beinahe die gesamte Bildhöhe durchmessende Thronanlage, in deren oberen Hälfte – exakt auf der bildteilenden Horizontalen basierend – die Krönung Mariens in Szene geht. Die zweigeschossige, vorwiegend gotisch anmutende Thronarchitektur erinnert an einen sich nach oben verengenden Turmbau, dessen fünf Zonen ebenso flächig wie räumlich abgestuft sind. Das aus gekurvten Marmorplatten zusammengesetzte, im Wechsel von Licht und Schatten plastisch herausmodellerte und raumgreifend in den Vordergrund dringende Sockelpodium ist in seiner dynamischen Wirkung mit



203 Donatello, Engel, Bronzereliefs, Padua, Basilica del Santo, Hochaltar

der Funktion eines Schiffsbugs vergleichbar. Auf seiner Plattform haben nackte Kinder Aufstellung genommen, die, räumlich ähnlich gestaffelt wie das Podium und durch Säulen rhythmisiert, Christi Leidenswerkzeuge präsentieren. Schneider deutet sie als die „unschuldigen Kinder“ des bethlehemitischen Kindermords, woraus in Konnotation mit den *Arma Christi* ein ikonologischer Verweis auf die Passion des Erlösers resultiert.¹⁷⁰ Die in verschiedenen Haltungen dargestellten *innocentes pueri* – bemerkenswert vor allem die beiden mittleren, in Kontrapost-Stellung abgebildeten! – sind ohne den Einfluss der florentinischen Frührenaissance kaum denkbar. Neben Castagno, der 1442 für die Cappella di San Tarasio in San Zaccaria Fresken schuf, war es vor allem Donatello, der den im Dienst der Serenissima stehenden Künstlern Vorstellungen von den neuesten Stilerrungenschaften vermitteln konnte. Es grenzt an Sicherheit, dass Giovanni d'Alemagna und Antonio Vivarini Donatello, der seit 1443 in Padua weilte, in der benachbarten Universitätsstadt begegnet sind. Und vielleicht fanden sie sogar Gelegenheit, in dessen damals im Entwurfsstadium befindlichen Arbeiten für den Hochaltar der Basilica del Santo Einblick zu nehmen. Man kann davon ausgehen, dass sie vor allem den Bronzereliefs besondere Aufmerksamkeit gewidmet haben. Ein Indiz dafür sind Donatellos Darstellungen musizierender Putten, denen man eine anregende Wirkung auf die *innocentes pueri* der ‚Marienkrönung‘ bescheinigen kann.

Auf den mit spätgotischen Blattkapitellen versehenen Säulen lagert eine in schwungvollen Kurven gegliederte Attikazone, die gegenüber dem unteren Podium deutlich zurücktritt und der Krönungsetage als Sockel dient. Die Idee, Jesus und Maria die Gestalt Gottvaters mit der Heiliggeist-Taube hinzuzufügen, stammt von Nicolò di Pietro und wurde bald danach von Gentile da Fabriano (Polyptychon von Valle Romita, Mailand, Brera) und einem von Altichiero geschulten Künstler (Padua, Sala della Ragione, 1405) aufgegriffen. Im Unterschied zu allen bisherigen Marienkrönungen venezianischer Provenienz nimmt Christus eine höchst dynamische, das *punctum temporis* des Krönungsgesche-

Abb. 203

Abb. 178, S. 208, Abb. 176, S. 206



204. Giovanni d'Alemagna und Antonio Vivarini, *Marienkronung im Paradies*, Venedig, S. Pantalon



205. Lorenzo Monaco, *Marienkronung*, Florenz, Uffizien

hens betonende Haltung ein. Von den fast frontal positionierten Beinen ausgehend, wird sein Oberkörper in jäher Wendung ins Profil gedreht. Neu ist ferner, dass der Erlöser mit beiden Händen seine Mutter bekrönt, ein Faktum, dem wir schon bei Lorenzo Monaco (,Marienkronung', 1414, Florenz Uffizien) begegnen. Auch ihm war es ein Anliegen, Christus in dynamischer Haltung darzustellen, was zusätzlich darauf schließen lässt, dass Giovanni und Antonio ihren Blick nicht nur auf die venezianische Terraferma richteten, sondern vermutlich auch von der toskanischen Malerei Kenntnis hatten. Darüber hinaus gebührt dem Mantel Christi insofern besondere Beachtung, als dessen zu Weiß changierendes Rot die Illusion eines bis dahin in den venezianischen ,Marienkronungen' ungebräuchlichen Beleuchtungslichts hervorruft. Daraus resultiert eine Steigerung der Körperplastizität, die ohne Anregungen seitens toskanischer Stilauffassung wohl ebenso wenig vorstellbar ist. Ob diese Rezeption nun Giovanni oder Antonio zuzuschreiben ist, bleibt offen.

Zu Füßen des Throns sitzen, paarweise angeordnet, die vier Evangelisten und die vier Kirchenväter. Den Raum, den sie einnehmen, könnte man als Proszenium eines *theatrum sacrum* bezeichnen. In der Mitte wird der Bühnenboden sichtbar, dessen rautenförmige Fliesenreihen zum Thronpodium führen und diesem zugleich eine Bahn öffnen, auf der es sich in den Vordergrund zu drängen scheint. Den Thronbau flankierend bzw. hinterfangend, sind in sechs Rängen weibliche und männliche Heilige, dann die zwölf Apostel und Propheten, schließlich die neun Engelchöre dargestellt. Da die Ränge nach oben zunehmend durchgebogen sind – eine Maßnahme, die bei den wie in einem Chorgestühl sitzenden Aposteln besonders augenfällig wird –, entsteht der Eindruck einer konkaven Raumhülse mit dem Thronturm im Zentrum, vielleicht sogar die Assoziation mit den Galerien einer Arena, von denen aus das Publikum gleichsam an einer göttlichen Theateraufführung teilnimmt. Ergänzend ist noch anzumerken, dass der im Gegenzug zu den einsinkenden Krümmungen der Galerien rundbogig schließende Bildrahmen den räumlichen Charakter des Ganzen nicht unerheblich verstärkt.

Neuerlich stellt sich die Frage nach der Aufteilung der künstlerischen Handschriften bzw. ob man Giovanni oder Antonio den bildnerisch/stilistischen Vorrang einräumen sollte. Einmal mehr vertreten wir hier Hetzers Auffassung und widersprechen Pallucchini, der Giovanni nicht mehr zutraut als die Anbringung von *pastiglie dorate*, wie sie vor allem an den Ornaten der Kirchenväter aufscheinen.¹⁷¹ Um zu einer Lösung des Problems zu gelangen, ist es ratsam, vorzugsweise die auf hölzernen Thronen sitzenden Evangelisten in Augenschein zu nehmen, freilich ohne Erfolgsgarantie. Sie sind dem Betrachter in Dreiviertelansicht zugewandt und in Gewänder gehüllt, die die blockhafte Schwere ihrer Körperlichkeit unterstreichen. Während Johannes und Markus in angespannter Erregtheit ihren Blick nach oben richten, um die Vision der Marienkrönung wahrzunehmen, sind Lukas und Matthäus offensichtlich in einen lebhaften Theologiediskurs verwickelt, desgleichen die dahinter sitzenden Kirchenväter Ambrosius und Augustinus. Hetzer zufolge unterscheidet sich die Ancona vom Venezianischen „durch den entschiedenen Willen zum Raum und durch seine plastische Fantasie“. Nach dieser einleitenden Feststellung befasst sich der Autor mit der Rolle der Heiligenfiguren, implizit vornehmlich mit den Evangelisten und Kirchenvätern. Sein Kommentar dazu ist ebenso erhellend wie unkonventionell gewagt, so dass wir ihn im Wortlaut zitieren: „Was dem Bild aber seine besondere Signatur gibt, das ist der Eifer und die geistige Erregung der Heiligen. Sie thronen nicht in himmlischer Ruhe, sie disputieren, haben heiße Köpfe, und es fehlt auch nicht – beim Johannes – der krampfhafteste Ausdruck tiefer Seelennot. Das ist weder venezianisch noch niederländisch, es ist deutsch. Deutsch ist der innere Aufruhr, der sich nicht ungehemmt in der Körperbewegung äußern kann. Wir finden nicht die große und schöne Geste, vielmehr werden Bücher und Attribute umklammert, die Hände wühlen in den Seiten. Gerade in den Händen zeigt sich deutlich die deutsche Abstammung Giovanni.“¹⁷² Dass Hetzers Hinweis auf deutsche Mentalität bzw. „deutsches Formgefühl“ bei der itali-

Abb. 178, S. 208, Abb. 176, S. 206

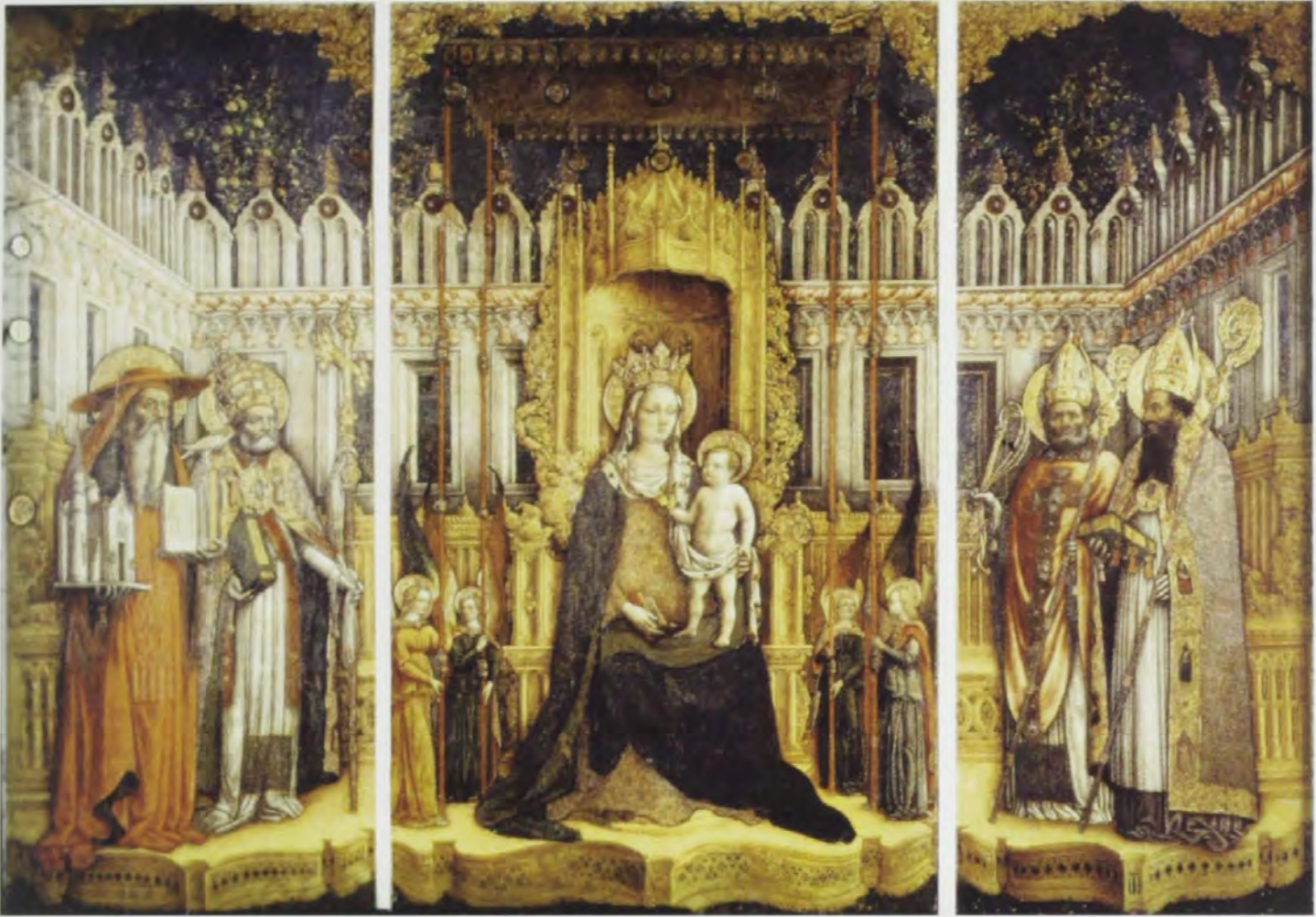
enischen Forschung kaum Beifall hervorrufen dürfte, ist anzunehmen, zumal für sie Antonios Favoritenstellung unbestritten ist und dieser als Bewahrer venezianischer Bildtradition angesehen wird. Und obwohl Hetzers These nur bedingt verifizierbar ist, wird man zumindest dessen Hinweis, dass die ‚Marienkrönung‘ in mehrfacher Hinsicht typisch venezianische Stilelemente vermissen lässt, doch einiges abgewinnen können. Dies erfordert einmal mehr eine Definition der charakteristischen Eigenschaften venezianischer Malerei die Białostocki – abzielend auf eine Unterscheidung der venezianischen von der florentinischen Stilrichtung – folgendermaßen umschreibt: „Anstatt des bewegten Lebens finden wir vielmehr ein intensiviertes, ein vertieftes Leben: Ruhe anstatt Bewegung, Beruhigung statt Erregung, ein Interesse für das innere statt für das äußere Leben. Man könnte sagen, dass an die Stelle der menschlichen Tätigkeit [...] in Venedig Kontemplation trat, an die Stelle einer momentanen vergehenden Handlung trat ein dauerhafter Zustand [...]“¹⁷³ Fügt man dem noch ein reduziertes Interesse an Räumlichkeit und Körperplastizität hinzu, so ergibt sich daraus eine weitgehend komplette Vorstellung vom Wesen der bisherigen Bildkunst Venedigs. Da die ‚Marienkrönung‘ von San Pantalon in vielerlei Hinsicht von diesen das Venezianische charakterisierenden Stileigentümlichkeiten abweicht, plädieren wir neuerlich für eine Vorrangstellung Giovanni d’Alemagnas.

Abb. 196, S. 228

Wie schon erwähnt, hat Giambono etwa drei Jahre später eine weitgehend getreue Kopie der ‚Marienkrönung‘ von San Pantalon gefertigt – abgesehen von unerheblichen Veränderungen an der Thronarchitektur. Lediglich im Bereich des Kolorits gibt es tief greifende Abweichungen, insofern das Ganze auf eine dumpfe, valeuristische Tonart abgestimmt ist. Dem gegenüber bevorzugt das Malerduo eine weitaus hellere, buntere und von gesättigten Tönen angeereicherte Farbgebung, wie man ihr laut Hetzer auch in der niederländischen Malerei, insbesondere bei Jan van Eyck, begegnet. Hier genügt schon ein flüchtiger Blick auf den ‚Genter Altar‘ (1432 vollendet), um die Richtigkeit von Hetzers These zu bestätigen.¹⁷⁴

Abb. 206, S. 243

Im 1446 datierten und für die Sala dell’Albergo in der Scuola della Carità geschaffenen ‚Triptychon mit der thronenden Madonna zwischen den Kirchenvätern‘ (Venedig, Accademia) erreicht die Zusammenarbeit von Giovanni d’Alemagna und Antonio Vivarini ihren künstlerischen Kulminationspunkt. Innerhalb der venezianischen Malerei markiert das Triptychon die vielleicht prägnanteste Umbruchstelle. Hüttinger zufolge „repräsentiert es einen einzigartigen Kompromiss zwischen den konservativ beharrenden und den modernistischen Tendenzen, zwischen byzantinisierender Spätgotik und Renaissance, zwischen ikonenhaft starrer Vergegenwärtigung des Heiligen und seiner Wiedergabe im Zeichen eines vom Diesseits her gesteigerten Menschentums“¹⁷⁵ Neu in Venedig ist das erstmalig über die Triptychongrenzen hinweg zur Einheit verschmolzene Thema der *Sacra Conversazione*, dessen ganzheitliche Wirkung durch ein räumlich-architektonisches Kontinuum sicher gestellt wird. Ebenso innovativ ist die Verwendung von Leinwand als Malgrund, der wohl in erster Linie die bislang in Venedig unerreichte Größe des Bildformats (Mitteltafel:



344 cm x 203 cm) zuzuschreiben ist. Ein durchlaufender Mauerverband, dessen Seitenwände perspektivisch fluchten und einen Raumkasten-Effekt erzielen, sorgt für den integrativen Zusammenschluss der drei Bildteile. In die von einem gotischen Zinnenkranz akzentuierten Wände sind rechteckige Fenster eingelassen, deren dunkle Öffnungen einen nächtlichen Hintergrund erahnen lassen. Über den Zinnen zeigt sich ein schwarzblauer Himmel, auf dem sich die Kronen von Obstbäumen abzeichnen. Es entsteht der Eindruck eines in einem Gartenareal situierten Raumgevierts, das Vorstellungen eines *Hortus conclusus* wachruft. In halber Höhe der Wände erstreckt sich eine gleichfalls die Triptychonzäsuren unterlaufende Sitzbank, die auf Grund ihres Dekorationsreichtums an ein spätgotisches Chorgestühl erinnert. Im Verbund mit diesem erhebt sich der bis zum Zinnenkranz emporreichende und ebenso in Gold gefasste Thron auf einer gleichfarbigen Plattform, die auf einem mit Blumen übersäten Wiesengrund lagert, womit sich abermals die Assoziation mit einem *Hortus conclusus* einstellt. Die fein ziselierte, metallisch anmutende Maßwerkdekoration des Plattformquerschnitts zeigt ein kunstgewerblich-goldschmiedehaftes Gepräge und erinnert zusammen mit dem Thron an die Form spätgotischer Monstranzen. Die konkav-konvex geschweifte Frontansicht der Plattform verrät

206. Giovanni d'Alemagna und Antonio Vivarini, Triptychon mit der thronenden Madonna zwischen den Kirchenvätern, Venedig, Gallerie dell'Accademia

in ihrem logischen Wechsel von Licht und Schatten die Existenz eines Beleuchtungslichts, das sich in großer Fülle auf der Bodenfläche ausbreitet. Dass dieses bei den Figuren kaum Auswirkungen zeitigt – etwa in Form von Schlagschatten –, zeugt von einer erst im Übergang zur neuzeitlichen Malerei befindlichen Stil-lage. Besonders ausgeprägt treten spätgotische Bauplastik und Ornamentik an der von Rankenwerk flankierten Thronrückwand in Erscheinung. Von schlanken Maßwerkfenstern durchbrochen, ist diese nischenförmig ausgerundet – Ergebnis ist ein tempiettoähnlicher, nach vorne geöffneter Rundbau, der von einer mit Fialen, Kielbögen und Krabben besetzten Kuppel überhöht wird. Gewiss hat diese goldstrotzende, in skulpturalem Glanz erstrahlende Thronanlage den ungeteilten Beifall der prunkliebenden Venezianer hervorgerufen. Und anders als etwa bei den stilpuristischen Florentinern dürfte der Umstand, dass dem spätgotischen Artefakt deutliche Anregungen seitens der Schnitzkunst nordischer Provenienz zu Grunde liegen, die Anerkennung auch der profiliertesten Kunstkenner der Serenissima kaum geschmälert haben.

Maria trägt eine Krone, ist somit in zeitlichem Vorgriff bereits als Himmelskönigin dargestellt, über der sich – einer zweiten, monumentalen Krone vergleichbar – die Thronkuppel wölbt. Sie wird von vier bekleideten, nach den mittelalterlichen Regeln der Bedeutungsgröße verkleinerten Engeln flankiert, die auf roten, fast bildhohen Stangen einen Baldachin stützen, der sich dem Kuppeldiadem als weitere Pathosform hinzugesellt. Der Jesusknabe steht auf dem linken Oberschenkel der Madonna und überreicht ihr einen Granatapfel. Das S-förmig herabsinkende Kopftuch der Gottesmutter ist um die Hüften des Kindes drapiert, vermutlich um seine Blöße zu bedecken. Ihr geöffneter Mantel, dessen grünes Futter den S-Schwung des Kopftuches fortsetzt, fällt in expansiver Bewegung zu Boden, um sich dort in weichen Faltenkurven auszubreiten. Darin manifestiert sich eine Gewandsprache, die, reichlich verspätet, an den Bedingungen des *internationalen* Stils festhält; Letzteres betrifft auch die weiche Licht/Schatten-Modellierung des Kinderakts. In der rezenten Literatur (Pignatti, Scirè Nepi und Merkel) werden Maria, Jesus und die assistierenden, durch Masolino angeregten Engel zu Recht dem ‚Madonnenspezialisten‘ Antonio Vivarini zugeschrieben.¹⁷⁶ Den primären Anhaltspunkt dafür bietet das ausschließlich vom Muranesen stammende ‚Polyptychon von Parenzo‘ (Poreč, Basilica Eufrasiana), wo der stehende Christusknabe zunächst auf dem rechten Knie der Madonna, also seitenverkehrt zu seinem Standort in der ‚Sacra Conversazione‘ der Akademie positioniert ist. In noch engerem Kontakt mit dieser steht das ‚Triptychon von S. Moisè‘ (um 1445; Mitteltafel: ‚Thronende Madonna mit Kind‘, Padua, S. Tomaso Cantauriense). Wie in der ‚Sacra Conversazione‘ der Akademie präsentiert sich Maria, die Krone auf dem Haupt, als Himmelskönigin, stützt ihr Kind mit dem rechten Knie und sitzt auf einem ähnlich aufwändig geschnitzten Goldthron; analog sind ferner die Drapierung des Kopftuchs und ihr Gesichtstypus. Das ‚Triptychon von S. Moisè‘ ist mit seinen auf den Seitenflügeln platzierten Heiligendarstellungen als unmittelbare Vorstufe auf dem Weg zur ganzheitlichen bzw. raumvereinheitlichenden ‚Sacra Conversazione‘

Abb. 197, S. 231

Abb. 207, S. 245



207. Giovanni d'Alemagna und Antonio Vivarini,
Triptychon von S. Moisè, Padua,
S. Tommaso Cantauriense

one' der Akademie anzusehen. Auch hier sind seine Seitenteile durch eine den Thron flankierende Schranke und eine ähnlich profilierte Bodenplattform mit dem Zentrum verbunden. Was noch fehlt, ist lediglich die das Ganze raumkastenförmig-perspektivisch zusammenfassende Wandumfriedung.

Auch für das ‚Triptychon von S. Moisè‘ stellt sich im Zusammenhang mit der Kooperation von Giovanni und Antonio die Frage nach der Händescheidung. Relevant ist hier vor allem Palluccinis Meinung, der einerseits Antonios Autorschaft bezüglich der Mitteltafel außer Streit stellt, andererseits an den vier Heiligen der Seitenflügel die Handschrift Giovannis vermutet,¹⁷⁷ was implizit auch die Richtigkeit unserer Zuschreibung der vier Heiligen in der ‚Ancona del Redentore‘ (S. Zaccaria, Cappella di S. Tarasio) an Giovanni bestätigen mag. Demzufolge wäre zu erwarten, dass Pallucchini auch bei den Kirchenvätern des Akademie-Triptychons, denen eine Stilverwandtschaft mit den eben genannten Heiligen eignet, die Handschrift Giovannis in Erwägung zieht. Indessen scheint er dies auszuschließen, wenn er generell die neuen, durch Masolino angeregten Tendenzen Antonio und die „gotisierenden“ Giovanni d'Alemagna zuweist.¹⁷⁸ Letzteres deutet daraufhin, dass der Autor Giovannis Tätigkeit auf den architektonischen und dekorativen Bereich einschränkt – eine These, die auch Pedrocco vertritt.¹⁷⁹ Wenn die neuere Forschung (s. Anm. 176) Antonio für die figurale Konzeption der Mitteltafel verantwortlich sieht, indes Giovanni nicht explizit nennt, so muss dies nicht bedeuten, dass sie letzterem das Urheberrecht für die vier Kirchenväter abspricht.

Abb. 207

Abb. 202, S. 237

Im linken Flügel des Triptychons sind Hieronymus und Papst Gregor der Große in schräger Raumrichtung und Dreiviertelansicht abgebildet. Hieronymus ist wie sein Vorgänger in der ‚Ancona der hl. Sabina‘ (Cappella di S. Tarasio) mit einem scharlachroten Kardinalsornat bekleidet. Wie dort trägt er in der Rechten ein kuppelbekröntes Kirchenmodell, während er mit der Linken dem Betrachter ein aufgeschlagenes Buch entgegenhält. Der hl. Gregor mit der inspirierenden Taube auf der Schulter ist von einer Tiara bekrönt. Er trägt eine Dalmatika, die von einer mit Edelsteinen besetzten Schließe zusammengehalten wird, und präsentiert eine monumentale Kreuzstandarte. Aus Goldstuck bestehende Accessoires, wie Nimbus, Tiarareifen und Mantelschließe, verstärken die materielle Schwere seiner Erscheinung, deren starre Blockhaftigkeit durch die metallisch gekerbten, am Boden hart umbrechenden Röhrenfalten seiner Albe noch unterstrichen wird.

Ähnliches gilt für die auf der Gegenseite postierten Kirchenväter, nur mit dem Unterschied, dass Ambrosius, von Augustinus nur geringfügig verdeckt, frontal ausgerichtet ist. Die Geißel angehoben, trägt er ein karminrotes Pluviale, dessen Hell/Dunkel-Kontraste kausal mit der Präsenz eines sich sonst nur auf die architektonischen und skulpturalen Elemente auswirkenden Beleuchtungslichts zusammenhängen; bemerkenswert sind ferner die dreifach durchhängenden, stilistisch retardierenden Schüsselfalten des Paraments. Wie Ambrosius hält Augustinus, dessen faltenlose Dalmatika die blockhafte Gravität der Gestalt betont, einen Bischofsstab, dessen dynamische Schräglage die Starrheit des sonst dominanten orthogonalen Bildsystems ein wenig auflockert. Zudem verstärken die in *pastiglia dorata* gearbeiteten Nimben, Mitren und Bischofsstabkrümmen die materielle Konsistenz des Ganzen, zugleich aber garantieren diese, auch andernorts im Triptychon aufscheinenden Goldapplikationen – nach dem Wahrnehmungsgesetz der Ähnlichkeit – die über die Rahmengrenzen hinweg wirksame räumliche Integrationsfähigkeit der Bildgestalt.

Von Neuem stellt sich das Problem der Händescheidung. Wenn Pallucchini hier „modi masolineschi“ zu entdecken glaubt, so meint er damit wohl jene „tendenze nuove“, die er Antonio Vivarini zuschreibt. Analog argumentiert Hüttinger: „Das Neue ist die zeichnerische, plastische, räumliche Prägnanz, die den Gestalten Gewicht verleiht; sie gründet zweifellos auf toskanischen und paduanischen Anregungen.“ Antonio sei, fügte er hinzu, „so etwas wie ein ‚venezianischer Masolino‘“.¹⁸⁰ Bei Überprüfung dieser Ableitungsthese stößt man auf Masolinos ‚Triptychon der Madonna della Neve‘ (ca. 1428/30; Mitteltafel: Neapel, Pinacoteca di Capodimonte), in dessen Seitentafeln (Philadelphia, Sammlung Johnson) sich zwei Heiligenpaare befinden, die räumlich ähnlich gestaffelt sind wie die Kirchenväter der venezianischen ‚Sacra Conversazione‘.¹⁸¹ Damit aber ist die Analogie bereits erschöpft. Denn im Vergleich mit den blockhaft skulpturalen Kirchenvätern vermittelt Masolinos Gewandssprache einen weich fließenden, immer noch dem *internationalen* Stil verpflichteten Eindruck. Kurz: Masolino verharret auf einer Stilstufe, die er sich dereinst im Atelier seines Lehrmeisters Ghiberti angeeignet hatte. Von den „nuove tendenze“, die Palluc-



209. Jan van Eyck, Vertreter der Kirche, Detail aus der ‚Anbetung des Lammes‘ des Genter Altars, Gent, St. Bavo

208. Masolino, Zwei Heiligenpaare (vom Triptychon della Neve), Seitentafeln, Philadelphia, Sammlung Johnson

chini ins Treffen führt, ist hier jedenfalls nur wenig auszumachen. Nach Widerlegung dieser These sollte eigentlich kein zureichender Grund mehr bestehen, bezüglich der Kirchenväter-Darstellung an Giovanni d’Alemagnas Autorschaft zu zweifeln. Dazu Hetzers stilgenetisch in den Norden zielende Argumentation: „Die Santa Conversazione ist in Venedig geboren aus der Vermählung des venezianischen repräsentativen Sinnes mit dem Raumgefühl und der Menschen-darstellung der Niederländer.“ Konkret verweist der Verfasser auf die Kunst Jan van Eycks, die „Giovanni d’Alemagna bekannt geworden sein muss, sei es nun durch Miniaturen oder durch Bilder“. Zunächst erinnert er an die „kastengleiche Bildung des Raumes“, die er in der ‚Verkündigung‘ des Genter Altars präfiguriert sieht. Dann nimmt er komparativ die Kirchenväter in Augenschein: „Der Hl. Augustin mit seinem bleichen, würdigen Gesicht, seinem dunklen Bart [...] wirkt wie eine Reminiszenz an (einen Patriarchen, Gruppe links im Hauptbild) vom Genter Altar, und ebenso mag Hieronymus mit den niederländischen Einsiedlern verglichen werden [...] Ferner sind die Kronen, Mitren, Bücher mit einer in Venedig bis dahin unbekanntem Freude an ihrer materiellen Schwere behandelt, auch dies entspricht am meisten der Art des Genter Altars.“¹⁸² Hetzers Querverweis auf den Genter Altar lässt sich präzisieren, wenn man den Blick auf die ‚Anbetung des Lammes‘ mit den rechts unten versammelten ‚Vertretern der Kirche‘ lenkt und vor allem die beiden im Vordergrund positionierten

Abb. 209



210. Giovanni d'Alemagna, Geburt Christi, Mitteltafel eines Polyptychons, Prag, Narodni Galerie

Päpste beachtet. Diese – der eine im Profil, der andere zurückgestuft in Frontalansicht gezeigt – nehmen eine Stellung ein, die mit jener der Kirchenväter Augustinus und Ambrosius übereinstimmt. Zudem verfügen sie über eine prinzipiell verwandte, zackbrüchig verhärtete Gewandsprache, die ebenso weit wie die Ornate der Kirchenväter von den Falteneigenschaften des *internationalen* Stils, somit von jener Masolinos, entfernt ist. Resümierend ist festzuhalten, dass Antonio Vivarini, der mit seiner Madonna noch auf den *weichen* Stil rekurriert, und dem künstlerisch vorausblickenden Giovanni d'Alemagna in dieser *Sacra Conversazione*-Neukonzeption eine trotz stilistischer Unterschiede bruchlose Werksynthese geglückt ist.

Ein Jahr später, 1447, entstand das wiederum mit den Signaturen der beiden Künstler versehene ‚Polyptychon der Geburt Christi‘ (Prag, Narodni Galerie). Planiscig hat es als eine für S. Francesco in Padua gefertigte Ancona identifiziert und auch das Problem der Händescheidung – von Fiocco bestätigt – geklärt. Demnach stammt die ‚Geburt‘ in der Mitteltafel von Giovanni d'Alemagna, während die vier in den Seitenflügeln abgebildeten Heiligen Antonio Vivarini zuzuschreiben sind.¹⁸³ Die wie jene in den Anconen von S. Tarasio auf runden Sockeln platzierten Heiligen präsentieren sich als asthenische und steifleinen gekleidete Personen, die erkennen lassen, dass Antonio stilistisch wie qualitativ über den Entwicklungsstand der Heiligendarstellungen im ‚Polyptychon von Parenzo‘ – also nach einer ungefähr achtjährigen Zeitspanne – kaum hinausge­langt ist. Ein Vergleich mit den Kirchenvätern der ‚Sacra Conversazione‘ in der Scuola della Carità lässt jedenfalls kein Zögern zu, wem der beiden Maler der künstlerische Führungsanspruch gebührt.

In der Geburtsszene kniet Maria in Anbetung vor dem am Boden liegenden Jesuskind, dessen hell leuchtendes Inkarnat an die Vision der Mystikerin Birgitta von Schweden erinnert. Darüber erhebt sich der aus Holz gezimmerte Stall von Bethlehem. Vor einem hoch angelegten Horizont und einer in die Tiefe führenden Panoramalandschaft reckt sich ein steiler Bergkegel, an dessen Fuß in miniaturistischer Weise die Verkündigung an die Hirten wiedergegeben ist. All diese motivlichen und kompositorischen Merkmale bezeugen Giovanni's nordische Herkunft, vielleicht auch dessen Kenntnis der niederländischen Malerei – exemplarisch dafür Robert Campins (Meister von Flémalle) ‚Geburt Christi‘ (ca. 1425; Dijon, Musée des Beaux-Arts), in der sich der „Anbetungstypus“, der ins Bild ragende hölzerne Stallbau und der hoch gezogene Horizont wiederfindet.

Blickt man auf Antonios Alterswerk, etwa auf das lange nach dem Tod Giovanni's geschaffene ‚Triptychon des hl. Bernhardin‘ (vor 1467; Venedig, S. Francesco della Vigna), so lässt sich daran kaum eine Veränderung, geschweige denn eine qualitative Steigerung registrieren. Beharrlich orientiert er sich weiterhin an jenem Formengut, das er sich dereinst unter der Federführung Giovanni's angeeignet hatte. Indessen ist er weit davon entfernt, bei der Darstellung der den hl. Bernhardin flankierenden Heiligen Hieronymus und Ludwig von Toulouse jenes Niveau zu erreichen, das für Giovanni's monumentale und selbstbewusst auftretende Kirchenväter kennzeichnend ist. Hier genügt ein Hin-



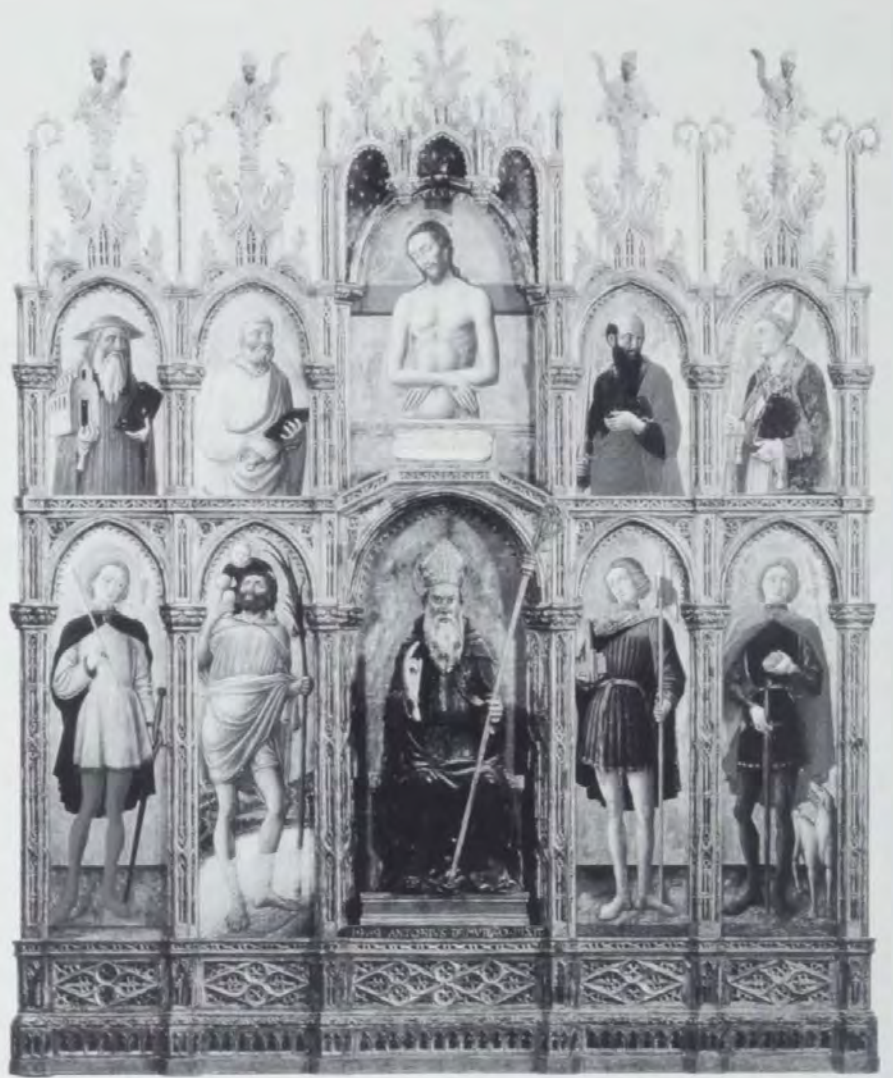
211. Robert Campin, *Geburt Christi*, Dijon, Musée des Beaux-Arts

212. Antonio Vivarini, *Triptychon des hl. Bernhardin*, Venedig, S. Francesco della Vigna

weis auf den hl. Hieronymus, der nur auf den ersten Blick hin (Ornat und Attribute) Giovanni Pendant gleicht. Bei näherer Betrachtung wird jedoch evident, dass hier beträchtliche Unterschiede bestehen. Antonios Kirchenvater ist frontal, also weniger raumgreifend wiedergegeben, verfügt über eine reduzierte Standfestigkeit und zeigt eine Gewandsprache, deren weich fließende Faltenstrukturen (Schüsselfalten) reichlich verspätete Reflexe des *internationalen* Stils aufweisen, alles Eigenschaften, die Giovanni d'Alemagna bereits überwunden hatte. Angesichts dieser Stagnation ist es nicht verwunderlich, dass A. Venturi das Triptychon zunächst dem Frühwerk Antonios – und zwar ausdrücklich noch vor dessen Kooperation mit Giovanni – zugeordnet hat, ehe es von Berenson – darin auch von Pallucchini unwidersprochen – dem Spätwerk des Künstlers zugewiesen wurde.¹⁸⁴

Mittlerweile hatte Antonio Vivarini sein Tätigkeitsfeld bis weit in den Süden Italiens, in die Marken und nach Apulien, ausgedehnt. Überall wo künstlerisch-konservative Auftraggeber anzutreffen waren, offerierte er sich als der geeignete Mann am richtigen Ort. So schuf er unter anderem Polyptychen für S. Antonio in Pesaro (1464) und S. Maria Vetere in Andria (1467) unweit von Bari. Das ganz nach venezianischer Tradition gerahmte ‚Polyptychon von Pesaro‘ (Rom, Pinacoteca Vaticana) ist zweizonig und in fünf Achsen gegliedert. Es birgt im Zentrum eine Skulptur des hl. Antonius Abbas, der von vier Heiligen flankiert

Abb. 213, S. 250



213. Antonio Vivarini, Polyptychon des hl. Antonius Abbas, Rom, Pinacoteca Vaticana

wird. Drei von diesen sind jugendlich und in zeitgenössisch höfischer Tracht mit lässig drapierten Umhängen, kurzen plissierten Röcken und Strümpfen wiedergegeben. Anknüpfungspunkt dafür waren die ähnlich gekleideten Heiligen Achilles und Nereus der ‚Ancona del Redentore‘, die Giovanni d’Alemagna bereits mehr als zwei Jahrzehnte zuvor konzipiert hatte. Dass im ‚Polyptychon von Pesaro‘ schon Antonios jüngerer Bruder, Bartolomeo, seine Hand im Spiel hatte, ist nicht auszuschließen, wiewohl Pallucchini seine mögliche Mitarbeit auf die Halbfiguren im oberen Register des Triptychons einschränkt.¹⁸⁵ Entgegen Pallucchini halten wir den hl. Christophorus indes keineswegs für „traditioneller“ als die drei jugendlichen Heiligen, es sei denn man betrachtet Antonios Rückgriff auf die etwa ein Jahrzehnt zuvor gefertigte Christophorus-Darstellung in Jacopo Bellinis Pariser Skizzenbuch (fol. 79) als „traditionell“. Meines Erachtens ist es durchaus denkbar, dass Antonio im Atelier seines nur wenig älteren venezianischen Landsmanns Zugang gefunden hat. Wie in Jacopos Zeichnung überquert Antonios Heiliger, erhobenen Hauptes, einen Palmbaum in der Hand und das kauernde Christuskind auf der Schulter, in kontrapostähnlicher Schritt-

stellung den Fluss. Im Übrigen wurde auch Giovanni Bellini bei der Formulierung seiner Christophorus-Version im ‚Polyptychon des hl. Vincenz Ferrer‘ (ca. 1464/65; Venedig, Santi Giovanni e Paolo) – ungefähr gleichzeitig mit Antonio – von derselben Quelle inspiriert. Daraus kann man den Eindruck gewinnen, als hätte Antonio das Defizit nur bedingt vorhandenen Inventionsvermögens bisweilen durch von außen bezogene Anleihen ausgeglichen. Immerhin aber war seine Reputation ausreichend, um ihn und seinen Nachfolgern ein reiches Betätigungsfeld zu sichern. Hetzer zufolge vertritt er eine venezianisch-autochthone Stilrichtung, die mit jener zukunftsweisenden der Bellini-Familie bis gegen Ende des Quattrocento – zumindest was den lokalen, bedarfsorientierten Kunstmarkt anlangte – Schritt halten konnte.

Jacopo Bellini

Obwohl Antonio Vivarini und Giovanni d’Alemagna von den stilaktuellen Errungenschaften in Florenz und den Niederlanden durchaus Bescheid wussten, verloren sie die spätmittelalterliche, autochthone Maltradition Venedigs nie ganz aus den Augen. Ihnen stand Jacopo Bellini gegenüber, mit dem die Frührenaissance – wenngleich mit Verzögerung – in Venedig ihren Einzug hielt. Er war der eigentliche Begründer jener venezianischen Malerei, die – weiterentwickelt durch Giovanni Bellini – im Cinquecento (Giorgione, Tizian usw.) ihren europaweit anerkannten Höhepunkt erreichte.

Jacopo wird ca. 1395 in Venedig geboren; sein mit 25. November 1471 datiertes Testament lässt auf sein Todesjahr schließen. In Gentile da Fabriano findet er seinen Lehrmeister, der schon 1408 in Venedig weilte und dem die Serenissima 1409 den Auftrag erteilte, im Dogenpalast die Sala del Maggior Consiglio mit Fresken auszustatten. 1414 verlässt Gentile Venedig in Richtung Brescia, wo er sich – vermutlich in Gesellschaft seines Schülers Jacopo – bis 1419 aufhält. Seine nächste Station ist Florenz, wohin ihm Jacopo um 1421 nachreist. In Italiens damaliger Kunsthauptstadt muss der Venezianer mit Brunelleschi, Donatello und Masolino sowie mit seinen annähernd gleichaltrigen Malerkollegen Masaccio und Uccello in Kontakt gekommen sein – um so wunderlicher, dass er, wie sein Frühwerk beweist, von deren neuen Renaissance-Ideen vorerst wenig Notiz nimmt, sich vielmehr am Formengut seines dem *internationalen* Stil verpflichteten Lehrers orientiert. Trotz der Nachricht vom Tod seines Vaters (1424) – ein Gerichtsverfahren bindet ihn an Florenz – kehrt er erst 1425 in seine Heimat zurück. Jacopo kennzeichnet ein unruhiger Geist, der auch außerhalb Venedigs Beschäftigung und Anerkennung sucht. 1432 reist er nach Padua, in jene Stadt, die – neuen Kunstströmungen stets aufgeschlossen – einst Giotto beherbergt hat, Fra Filippo Lippo mehrere Jahre (1432–1437) für Malereien im Santo unter Vertrag nimmt und der Donatello von 1443–1453 seinen die Kunst des Veneto wesentlich mitbestimmenden Stempel aufdrücken wird. Mit der Begutachtung seiner für die gleichnamige



214. Jacopo Bellini, *Christophorus*, Paris, Louvre, Pariser Skizzenbuch, fol. 79

Kirche in Padua geschaffenen ‚Pala di San Michele‘ durch Giambono bahnt sich eine Künstlerbeziehung an, die sich etwa zwei Jahrzehnte danach – anlässlich der gemeinsamen Mosaikenausstattung der Mascoli-Kapelle in San Marco – als nachhaltig erweisen wird.

1436 wird er – auf den Spuren von Jacobello del Fiore – nach Verona berufen, um im Auftrag des Bischofs für den Dom ein monumentales ‚Kreuzigungs‘-Fresko (nicht mehr erhalten) und ein ‚Kruzifix‘ auf Leinwand zu malen. Gewiss hat er sich damals nicht die Gelegenheit entgehen lassen, die teils fertigen, teils noch im Entstehen begriffenen Wandmalereien Pisanellos zu studieren. Als ihn 1441 die Kunde erreicht, dass der Herzog von Ferrara, Lionello d’Este, von sich ein Porträt anfertigen lassen möchte, bewirbt er sich gemeinsam mit Pisanello um diesen Auftrag. Zwischen den beiden Künstlern entbrennt eine Konkurrenz, die zu Gunsten Jacopos entschieden wird. Der Wettstreit, dem der Dichter Ulisse degli Aleotti zwei Sonette widmet, wird auch in Venedig wahrgenommen und führt zu einer erheblichen Reputationssteigerung des Malers, der sich fortan auch in seiner Heimatstadt über keinen Mangel an Aufträgen zu beklagen hat. Sein Erfolg trägt insofern auch gesellschaftliche Früchte, als er 1441 von der Scuola di San Giovanni Evangelista, der er seit 1437 als Mitglied angehört, zum Dekan ernannt wird. Indessen bietet ihm die Scuola auch in künstlerischer Hinsicht unter allen venezianischen Auftraggebern die besten Konditionen. In ihrem Auftrag produziert er, unterstützt von seinen Söhnen Gentile und Giovanni, von 1453–1465 insgesamt 18 Gemälde christologischen und mariologischen Inhalts. Die Grandi Scuole wetteifern miteinander, um ihn unter Vertrag zu nehmen – so auch die Scuola di San Marco, der er 1466 zwei Bilder liefert. Dass von all diesen Werken nur wenig erhalten geblieben ist, zählt zu den größten Verlusten der venezianischen Malerei.

Lediglich Jacopos mehr als 200 Zeichnungen umfassende Skizzenbücher (das eine befindet sich im British Museum in London, das andere im Louvre in Paris) bieten Anhaltspunkte dafür, wie man sich dessen verschollene Gemälde vorzustellen hat. Wie bereits erwähnt, reagierte Jacopo, als er mit Gentile da Fabriano in Florenz weilte, zunächst kaum auf die toskanischen Leistungen der Frührenaissance. Erst nach der Rückkehr in seine Heimat löst er sich nach und nach von den Gegebenheiten des *internationalen* Stils, um sich mit den modernen Kunstströmungen auseinanderzusetzen. In den Jahren von 1425–1431 hält sich Uccello in Venedig auf, wo ihm die Reorganisation der Mosaikenschule von San Marco obliegt. Und es wäre schon überraschend, wenn Jacopo während dieser langen Zeitspanne nichts von der Lieblingsbeschäftigung des Florentiners, der Erforschung der Zentralperspektive, erfahren hätte. Als der namhafteste Kunsttheoretiker seiner Zeit, Leon Battista Alberti, 1437 Venedig besucht, wird Jacopo vermutlich nicht die Gelegenheit versäumt haben, auch mit diesem ins Gespräch zu kommen – eine Möglichkeit, die sich bei seinem Aufenthalt in Ferrara wiederholt. Häufig wird Castagnos Fresko-Tätigkeit in San Zaccaria (Cappella di San Tarasio, 1442) als das für Venedigs Frührenaissance-Rezeption

einschneidendste Ereignis angesprochen – ebenso bestimmend für Jacopo, der sich gemeinsam mit Castagno um 1450 an der Realisierung des unter organisatorischer Leitung Giambonos stehenden Mosaikenprojekts für die Mascoli-Kapelle in San Marco beteiligt.¹⁸⁶

Die in Sant’Alessandro zu Brescia befindliche ‚Verkündigung‘ galt einst als Werk Gentiles da Fabriano, ehe es nach langem Für und Wider zweifelsfrei als Frühwerk Jacopo Bellinis identifiziert wurde. Wichtig ist, zu wissen, dass der diptychonähnliche Rahmen mit seiner spitzbogigen, von einem Pilaster gestützten Doppelarkatur – mitsamt der Predella – erst 1444 hinzugefügt wurde.¹⁸⁷ Der ursprüngliche Zustand zeigte also ein querrrechteckiges, räumlich vereinheitlichtes Bildfeld. Es handelt sich um einen kastenförmigen Raum, der, erstmalig in der venezianischen Malerei, nach zentralperspektivischen Gesichtspunkten konstruiert ist.¹⁸⁸ Dem stark aufgeklappten Fußboden antwortet eine schmale Decke mit extrem verkürzter Kassetierung. Während in der rechten Wand eine rechteckige, exakt nach den Vorgaben von Boden und Decke perspektivisch angelegte Nische eingelassen ist, öffnet sich die linke in einen dunklen Nachbarraum. Ungefähr gleichzeitig schuf Fra Angelico eine ‚Verkündigung‘ (ca. 1430; Arezzo, Santuario di Santa Maria delle Grazie), deren perspektivisches Raumkonzept – Verhältnis zwischen Boden und Decke sowie Öffnung der linken Wand in den Freiraum – mit jenem Jacopos weitgehend übereinstimmt. Der Hinweis auf Fra Angelico ist auch insofern berechtigt, als der Florentiner für dieselbe Kirche in Brescia – vielleicht knapp vor Bellinis Engagement – ebenfalls eine ‚Verkündigung‘ (verschollen) geschaffen hat; bezeichnenderweise wurde Jacopos Bildversion in Publikationen aus der Mitte des 19. Jahrhunderts noch als Schöpfung Fra Angelicos angesehen.

Mit dem perspektivisch angelegten Ambiente kontrastieren zahlreiche flächenkompositorische Merkmale. Dies beginnt schon an der Rückwand des Raumgehäuses, die von einer Draperie gänzlich verdeckt wird. Dass der Wandteppich zugleich eine durchlaufende Bank verhüllt, ist kaum wahrnehmbar – man beachte nur deren aufgehellte Sitzfläche, die sich als flächenhafter, funktionsloser Streifen geriert. Die Draperie mit der *Grund*-Farbe Hellgrün ist von feinen Goldfäden durchwoben, die sich an ihren Rändern ornamental verdichten. Auch die prächtigen Brokatgewänder Mariens und Gabriels sind in Gold gehalten, auf dem sich ein zartes lineares Muster weitmaschig verzweigt. Im Gegensatz zu Brokatmänteln in altniederländischen Bildern, die sich durch größeren Farbreichtum, eine malerisch breitfleckige Textur und Plastizität bewirkende Licht/Schatten-Abstufungen auszeichnen, verleiht Jacopo dem Gold seiner Gewänder eine metallisch geplättete, somit flächenprädestinierte Erscheinungsform. Das Gold der Brokatmäntel und des Wandteppichs bilden eine planimetrische Symbiose, und nach dem Gestaltfaktor der Ähnlichkeit korrespondiert auch Gabriels Flügel mit seinen in Helligkeit und Trübung abgestuften Grüntönen mit dem Hellgrün des Wandteppichs. Ferner dient dieser dem Engel und Maria als *Grund*-Folie, zusätzlich aber auch als innerbildliche, die Beziehung zwischen den beiden Gestalten vertiefende Rahmung.

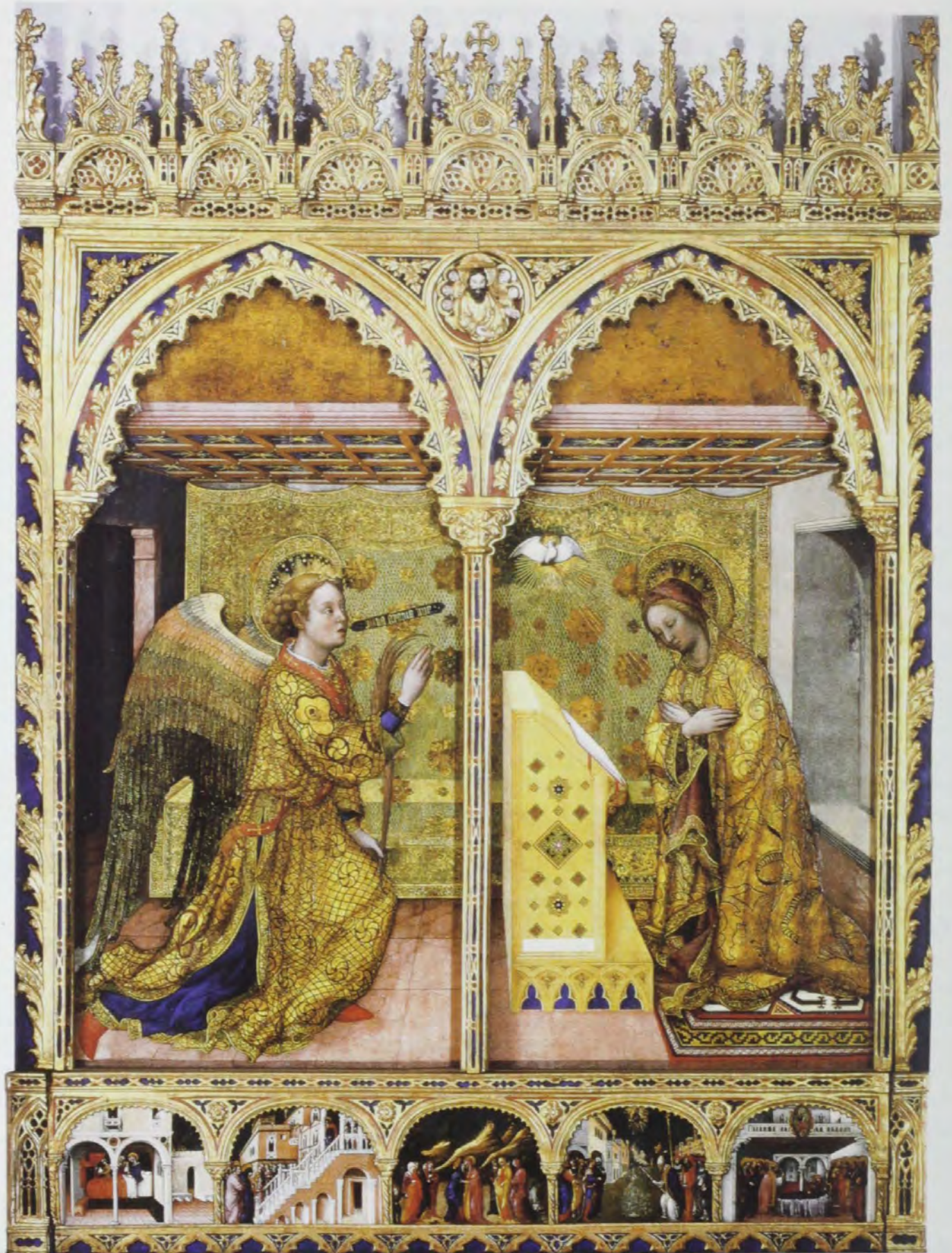
Abb. 215, S. 254



216. Fra Angelico, Verkündigung, Arezzo, Santuario di S. Maria delle Grazie

Nächste Seite:

215. Jacopo Bellini, Verkündigung, Brescia, Sant’Alessandro



Kostbarkeit und Ornamentreichtum waren von jeher entscheidende Charakteristika venezianischer Malerei, denken wir nur an Paolo Veneziano, der nichts unversucht gelassen hatte, Figur und folierende Draperie zu flächenverspannender Synthese zu bringen. Diese Tradition hat bekanntlich auch Gentile da Fabriano beeindruckt, der nach seinem Venedig-Aufenthalt in vielen Fällen seine Figuren mit prunkvoll dekorierten Gewändern ausgestattet hat – exemplarisch dafür seine um 1420 gefertigte ‚Marienkrönung‘ (Malibu, Paul Getty Museum), an der man auch die zwischen Figur und Grund-Draperie bestehende Verschmelzungstendenz vorfindet. Dazu als Zwischenresümee Pächts Aussage: „Bellini huldigt hier offenbar dem ‚genius loci‘ mit seiner Neigung zur rein dekorativen Fläche auch auf Kosten der Darstellungsillusion.“¹⁸⁹ Letzteres bestätigt sich auch am Betpult, das, in Seitenansicht bildparallel wiedergegeben und mit seiner linken Begrenzung beinahe mit der Bildachse übereinstimmend, die flächenprojektive Orthogonalität der Komposition zusätzlich betont, woran auch nichts ändert, dass die Pultstufe perspektivisch verläuft, nur um dann mit der flächenspezifischen Pultabschrägung wiederum in Kongruenz zu treten. Offensichtlich erfüllt sie auch eine visuelle Begleitfunktion, insofern sie die als Fluchtlinie anhebende Begrenzung jenes orientalischen Teppichs, auf dem Maria kniet, nahtlos fortführt und dadurch ein zwischen Fläche und Raum bestehendes Spannungsverhältnis erzeugt. Die in der linken Bildhälfte verkürzt platzierten Bodenplatten verursachen zwar auch Fluchtlinien, diese sind aber so dünn gezogen, dass man sie nur schwer ausmachen kann. Letztlich bewirkt dieses, durch die Einfarbigkeit der Marmorfliesen noch verstärkte Manko einmal mehr eine Dominanz der Flächenprojektion. In der florentinischen Malerei hingegen hätte man bei vergleichbarer Innenraumthematik auf den perspektivischen Nutzeffekt mehrfarbig rhythmisierter Bodenfliesen wohl kaum verzichtet.

Eines der Argumente, das einst für Gentiles da Fabriano Autorschaft geltend gemacht wurde, bezieht sich auf den ikonographischen Umstand, dass die Verkündigungsszene in der venezianischen Malerei bis dahin – auf byzantinischer Bildtradition beruhend – nie in einem geschlossenen Innenraum dargestellt wurde, wobei auch auf die Zeichnungen Jacopos zu verweisen ist, in denen Gabriel immer im Freiraum in Erscheinung tritt, während Maria in einer von Arkaden umgrenzten Loggia postiert ist. In der rezenten Forschung sind Zweifel an Jacopos Urheberschaft fast restlos ausgeräumt, nur hinsichtlich der Datierungsfrage gibt es geringfügige Meinungsverschiedenheiten. Während Eisler für um 1430 plädiert, halten Zeri und Boskovits auch ein früheres Entstehungsdatum für möglich. Nur Humfrey vertritt eine davon erheblich abweichende Auffassung, wenn er das Gemälde mit 1444 datiert. Anscheinend unterläuft ihm hier ein Irrtum, denn dieses Datum bezieht sich auf die Rahmenerneuerung und Predellenergänzung und nicht auf die viel früher entstandene ‚Verkündigung‘.¹⁹⁰

Laut Eisler und Boskovits zählt auch die ‚Madonna dell’Umiltà mit Lionello d’Este‘ (Paris, Louvre) zu Jacopos Frühwerk, wiewohl in der Forschung bezüglich



217. Gentile da Fabriano, *Marienkrönung*, Malibu, Paul Getty Museum

Abb. 218, S. 257



219. Pisanello, *Porträt Lionello d'Este*, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti

Datierung und Stifteridentität voneinander abweichende Meinungen kursieren. Lediglich in der Ablehnung von Gramaccinis These, derzufolge das Gemälde als Jacopos Beitrag im 1441 in Ferrara gegen Pisanello siegreich bestandenen Porträtwettbewerb anzusehen sei, besteht ein allgemeiner Konsens. Wie Humfrey betont, muss es sich auch bei Jacopos verloren gegangenem Bildnis von Lionello – analog zum erhalten gebliebenen Pisanellos (Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti) – um ein autonomes Büstenporträt gehandelt haben. In der Tat ist es kaum vorstellbar, dass eine der Madonna miniaturistisch hinzugefügte Darstellung des Herzogs den Porträt-Wettbewerbsauflagen entsprochen hätte. Ausgehend von Eislers und Boskovits' Frühdatierung (um 1430) stellt sich die Frage, ob die der ‚Madonna dell'Umiltà‘ beigegebene Stifterfigur überhaupt mit Lionello, der damals noch nicht dem Kindesalter entwachsen war, zu identifizieren sei. Während Christiansen an der Präsenz des Herzogs festhält, erhebt Boskovits – auf Basis seines Datierungsvorschlags folgerichtig – Zweifel an dieser Annahme. Eisler beschreitet hier einen Mittelweg, indem er hinter Lionello – obwohl er dazu neigt, ihn in seiner Stifterrolle zu belassen – vorsichtshalber ein Fragezeichen setzt. Seine Frühdatierung scheint sich – neben stilistischen Überlegungen – auch daran zu orientieren, dass Lionello knapp nach 1429 von Papst Martin V. als Erbe und Nachfolger von Niccolò III d'Este legitimiert wurde.¹⁹¹ Ob dies nun unmittelbar danach zur Bestellung des Gemäldes geführt hat, ist allerdings fraglich. Klarheit bringt hier Pisanellos aus dem Wettbewerb von 1441 hervorgegangenes Porträt Lionellos (Bergamo, Accademia Carrara), mit dem das Antlitz des ebenfalls im Profil wiedergegebenen Stifterfigürchens weitgehend übereinstimmt. Daraus lässt sich zweierlei folgern: Zum einen ist Jacopos Stifter tatsächlich mit Lionello zu identifizieren, zum anderen aber erlaubt der physiognomische Analogiebefund keinesfalls eine von Pisanellos Porträt um mehr als ein Jahrzehnt abweichende Datierungsdifferenz. Demnach ist anzunehmen, dass Jacopos Gemälde nicht wesentlich vor dem Wettbewerb von 1441 entstanden ist. So gedacht ist dem auch von Humfrey bestätigten Datierungsvorschlag von Coletti und Degenhart/Schmitt „um 1440“ durchaus etwas abzugewinnen, wenngleich, wie noch auszuführen sein wird, die retardierende Stillage des Gemäldes m. E. eine etwas größere Zeitdifferenz zu 1441, also eine Datierung in das Ende der dreißiger Jahre nahelegt.¹⁹²

Die Madonna ruht in kauernder Haltung auf einem Wiesengrund. Der Umstand, dass sie den Stifter um mehr als das Doppelte überragt und mit ihrem Kopf den extrem hoch gelagerten Gebirgshorizont durchstößt, verleiht ihr eine monumentale Größe, die dem Humilitas-Charakter eigentlich widerspricht. Auf ihrem graublauen Mantel lagert ein feiner Goldstaub, der ihre transzendente Erscheinung verstärkt. Pächt bezeichnet sie als eine „Spätblüte der Internationalen Gotik“ – ein Stilbefund, der durch den weichen Linienfluss der Gewandsprache bestätigt wird.¹⁹³ An mehreren, kompositionell wichtigen Stellen tritt das rote Mantelfutter zu Tage, dessen ondulierender Verlauf einerseits dem *weichen* Stil, andererseits dem *ornamentalen* bzw. flächenstrukturellen Wesenszug der venezianischen Maltradition entspricht. In die gleiche Stilrichtung

218. Jacopo Bellini,
Madonna mit
Lionello d'Este,
Paris, Louvre



Abb. 169, S. 200

zielt Mariens Gesichtstypus. Sie senkt ihren Blick, wobei die Augen wie bei sienesischen Trecentomadonnen eine Mandelform annehmen. Alle Mantelfalten münden im rechten Knie Mariens, das vom roten Futter nachdrücklich hervorgehoben wird. Ein hügel förmiger, alle Vektoren fokussierender Standort bildet sich heraus, auf dem der nackte Jesusknabe ein wenig unsicher balanciert. In leichter Körperdrehung wendet er sich mit segnender Geste dem tief darunter knienden Stifter zu, der als winzige Figur zu einem von allem Irdischen abgehobenen Monument emporzublicken scheint – ein Eindruck, der sich noch dadurch verstärkt, dass die Köpfe von Mutter und Kind bis in den Himmel ragen. Ikonographisch gesehen hat sich Jacopo hier offensichtlich an seinem aus der mittellitalienischen Tradition stammenden Lehrer Gentile da Fabriano orientiert – etwa an dessen ‚Sacra Conversazione mit Stifter‘ (ca. 1405/10; Berlin, Staatliche Museen), in der zwischen Stifter und Madonna eine ähnliche Größendifferenz besteht, weiters der segnende Jesusknabe eine analoge Haltung einnimmt und die Faltengebung des Marienmantels, wiewohl in ausgeprägterer Form als bei Jacopo, dem *weichen* Stil verpflichtet ist. Etwa zwei Jahrzehnte nach Gentile hält Jacopo immer noch am mittelalterlichen Prinzip der Bedeutungsgröße fest, womit er eine altertümliche Kunstauffassung vertritt, die Jan van Eyck in seiner ungefähr gleichzeitig geschaffenen ‚Rolin-Madonna‘ (ca. 1434; Paris, Louvre) bereits überwunden hat, indem er den Stifter der Muttergottes in gleicher Größe als physisch gleichgestellte Existenz gegenüberstellt.

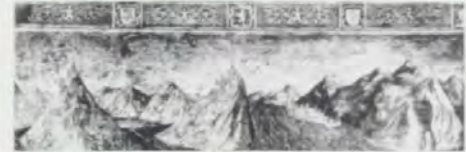
Pächts scharfsinniger Analyse zufolge gibt es hinsichtlich Körperplastizität und der Fläche/Raum-Problematik zwischen Mutter und Kind signifikante Unterschiede. So hebt sich der Kinderakt „in seiner dreidimensionalen Rundlichkeit [und in seiner modellierenden Körperschattenbildung] von der mehr reliefhaften Plastizität der Madonna entschieden ab, fast so, als ob er aus dem Bildraum in eine Sphäre höherer Greifbarkeit herausgetreten wäre, die mit unserem Existenzraum identisch ist“. Für den Autor resultiert daraus eine spannungsgeladene „Simultaneität von zwei Raumkategorien – des Bild- oder Schauraumes und eines sich daraus ablösenden Greifraumes“; anders ausgedrückt: Was hier vorliegt, ist eine Formendialektik, die Alois Riegl mit seinem Gegensatzpaar „optisch-haptisch“ umschrieben hätte.¹⁹⁴ Symptomatisch für diese beiden kontradiktorischen, der Einfachheit halber auch mit „flächig-räumlich“ benennbaren Kategorien ist die unterschiedliche Behandlung der Heiligenscheine. Während der Nimbus der Madonna kreisrund, also flach auf die Bildebene projiziert ist, wird jener Christi in perspektivischer Untersicht als ovale, materiell anmutende Scheibe dargestellt. Eine ähnliche Diskrepanz der Heiligenscheine findet sich schon in Masaccios Gemälde ‚Madonna mit Kind‘ (1425/26; London, National Gallery) – auch ein Anzeichen dafür, dass sich Jacopo mit Blick auf Florenz in mancherlei Details vom Einfluss Gentiles zu emanzipieren beginnt. Neu ist sein Bestreben, der schon seit dem Trecento beliebten Humilitas-Thematik eine nahezu kosmische Dimension zu verleihen. Maria ist in eine in extremer Draufsicht gezeigte Landschaft eingebettet, in der sich drei befestigte Städte – sicher handelt es sich um estensische Besitzungen, vermutlich um die Städte

Modena, Parma und Reggio – und davor kleindimensionierte Bäume, Reiter und Tiere (man beachte nur den zu Füßen der Madonna situierten Hirsch, der an ein emblematisches oder heraldisches Zeichen erinnert) befinden, die durch Miniaturmalerei angeregt sein könnten. Da zwischen Maria und der Landschaft kein Raumkontinuum besteht, vermittelt diese insgesamt den Eindruck von Zeichenhaftigkeit. Sie erinnert an jenen Typus der Weltlandschaft, wie er damals in der altniederländischen Malerei – in einem vorbereitenden Stadium schon in R. Campins ‚Geburt Christi‘ (ca. 1425) – entwickelt wurde. Zieht man die sich am Horizont erstreckende Gebirgskette gesondert in Betracht, so stößt man auf der Suche nach Vergleichbarem auf Masaccios al fresco gearbeitete ‚Fantasielandschaft‘ (Castiglione d’Olona, Palazzo Branda), in der ebenso miniaturistisch wiedergegebene Stadtfestungen sich in ähnlicher Weise an Bergkegel schmiegen.¹⁹⁵ Indessen setzt sich auch hier Jacopos Interesse am venezianisch *Ornamentalen* durch, und zwar dahin gehend, dass er die Horizont-Bergkette unmittelbar in die Schulterlinie von Jesus und Maria münden lässt, somit letztlich die gesamte Landschaft in die Bildebene zurückbindet.

Bald danach (Ende der dreißiger Jahre) befasst sich Jacopo abermals mit dem Thema der Madonna Humilitatis (Mailand, Museo Poldi Pezzoli).¹⁹⁶ Maria ruht mit ihrem Kind auf einer Wiese und wird – anstatt von einer Landschaft hinterfangen – von einem Goldgrund foliert, in den die kreisrunden Goldnimben einzutauchen scheinen. Pächt zufolge wird „der Goldgrund zum erweiterten Heiligenschein, der der vollplastischen Figurengruppe den Ikonencharakter wahr“.¹⁹⁷ Die Gottesmutter trägt ein weißes, über die Schultern drapiertes Kopftuch und einen dunkelblauen Mantel, der sich, mit einem ondulierenden Saum versehen, in weitem Bogen am Boden ausbreitet. Zu ihrer Rechten präsentiert sie den nackten Jesusknaben, der, wie sie frontal wiedergegeben, mit dem Betrachter in Blickkontakt steht, ihn segnet und in spielerischer Geste nach den Fingern seiner Mutter greift. Jesus, in eine Mantelschleife Mariens gehüllt, zeigt ein dem Kontrapost angenähertes Standmotiv, wobei auf Grund des mangelhaften Erhaltungszustands des Mantels nicht leicht auszumachen ist, ob er schwebt oder auf dem Wiesengrund steht. Die vorherrschende Orthogonalstruktur der Komposition – z. B. der streng rektulär ausgerichtete Arm Mariens – verstärkt den monumentalen Eindruck der Gruppe. In dieselbe Richtung zielt die Eliminierung des noch im Stifterbild bestehenden Spannungsverhältnisses zwischen „Bild- und Greifraum“ (Pächt).

Wer meint, die beiden ‚Madonna dell’Umiltà‘-Darstellungen mit um bzw. bald nach 1430 datieren zu müssen, wird eines Besseren belehrt, wenn er ihnen Jacopos, von Eisler zu Recht mit „Ende der zwanziger bis Anfang der dreißiger Jahre“ datierte ‚Madonna Lochis‘ (Bergamo, Accademia Carrara) vergleichend gegenüberstellt. Nimmt man hier das asthenisch zerbrechliche, gliederpuppenartig steife Jesuskind in Augenschein, so drängt sich die Schlussfolgerung auf, dass Jacopo noch einen langen Entwicklungsweg zurückzulegen hatte, um zu den wohlgeformten, ebenso rundlichen wie beweglichen Kinderakten in seinen Umiltà-Bildern zu gelangen.

Abb. 211, S. 249



220, Masaccio, Phantasielandschaft, Fresko, Castiglione d’Olona, Palazzo Branda

Abb. 221, S. 260



222, Jacopo Bellini, ‚Madonna Lochis‘, Bergamo, Accademia Carrara



221. Jacopo Bellini, *Madonna mit Kind*, Mailand, Museo Poldi Pezzoli

Dem stehenden Jesusknaben der Mailänder ‚Madonna dell’Umiltà‘ begegnen wir auch in der ‚Madonna Lovere‘ (Lovere, Galleria Tadini). Zwischen den beiden Kinderakten besteht – hinsichtlich rundlicher Statur, Haltung und Se-



223. Jacopo Bellini, ‚Madonna Lovere‘, Lovere, Accademia Belle Arti Tadini

gensgeste – eine bestechende Ähnlichkeit, so dass allein schon aus diesem Detailaspekt Eislers Datierungsvorschlag für die ‚Madonna Lovere‘ in die späten vierziger Jahre gegenüber jenem Humfreys (ca. 1455) der Vorrang gebührt.¹⁹⁸ Das Mailänder Gemälde und die ‚Madonna Lovere‘ trennt eine Zeitspanne von ungefähr einem Jahrzehnt – ein Indiz dafür ist u. a. der Umstand, dass in Letzterer der goldene einem fast schwarzen Grund gewichen ist. Das schmale Hochformat verstärkt die schlanke, auch in der Faltenstruktur des Mantels vertikal formulierte Erscheinung der Madonna, die, eine Krone auf dem Haupt, als

Abb. 224, S. 263

Himmelskönigin dargestellt ist. Der dunkle Grund betont die materielle Konsistenz ihres am Rand beschrifteten Nimbus, der an einen punzierten Goldteller erinnert. Entgegen Eislers Anschauung hat ihr streng oval geformtes und flach anmutendes Antlitz nichts mit Gentiles da Fabriano freundlich geneigten und nie frontal ausgerichteten Mariengesichtern gemeinsam. Der schmallippige Mund, die schlitzförmigen Mandelaugen sowie die direkt in den Nasenrücken mündenden, extrem dünnlinigen Augenbrauen sind physiognomische Eigenschaften, die unmittelbar aus Jacopos Repertoire stammen. Besonderes Interesse gebührt dem Mantel, über dessen dunklem Olivgrün ein feiner Goldstaub verstreut erscheint, der die Grund-Farbe fast zum Verschwinden bringt. Erst bei genauerer Betrachtung stellt sich heraus, dass dieser oszillierende Goldschleier auf einer mikroskopischen Pünktchentechnik basiert, wie sie Jacopo bereits in seiner ‚Madonna dell’Umiltà mit Lionello d’Este‘ erprobt hatte. Die Idee dazu stammt vermutlich von Gentile, dessen Berliner ‚Madonna mit Kind und Stifter‘ eine ähnliche Verwendung von Gold aufweist, wiewohl auf das Mantelfutter Mariens eingeschränkt und in vergrößerter Punktierung gefertigt. Pächt hat sich mit dem Phänomen des „verde con punti d’oro“, einer eigenartigen Madonnenfarbe, der man m. W. sonst nirgends begegnet, eingehend beschäftigt. Dazu ein Auszug aus seinem Kommentar: „Licht ist bei Jacopo fast gleichbedeutend mit Goldglanz. Bellinis Streuung von Goldstaub ist eine Wiederherstellung der ursprünglichen Lichtfunktion, sozusagen naturalistisch motivierte Goldmusterung. Von Bellini an hat die venezianische Malerei nie auf wenigstens einen Schimmer von Gold in ihren Bildern verzichtet.“¹⁹⁹ Schon zuvor hat Hetzer im Rahmen seiner Farbstudie zu Tizian von einer „heimlichen Herrschaft des Goldes“ gesprochen; sie sei, so der Autor, eine „Grundeigentümlichkeit des venezianischen Kolorits schlechthin“.²⁰⁰

Maria steht als Hauptfigur hinter einer Brüstung, die ihre Distanziertheit vom Betrachter und zugleich ihre in ikonenhaftem Goldglanz erstrahlende Erhabenheit betont. Mit sanftem Griff stützt sie ihr noch etwas unbeholfen auf der Brüstung stehendes Kind, das in Anspielung auf seine künftige Passion ein Korallenhalsband – ein Symbol, das, gemäß italienischem Brauchtum, Kinder vor dem bösen Blick schützen soll. Auf der marmornen Brüstungsfläche, die laut Eisler symbolisch auf Christi Sarkophag vorausweist, liegt ein aufgeblätternes Buch, dessen vielleicht von Fra Filippo Lippi angeregte Schräglage den einzigen perspektivischen Hinweis im Bild bietet.²⁰¹ Indes meldet sich auch hier eine typisch venezianische Komponente zu Wort, wenn man beachtet, wie die räumlich fluchtende Schräge des Buchs unversehens in die flächenhafte Schrägrichtung von Christi linkem Arm übergeleitet wird und dadurch die planimetrische Kompositionsweise letztlich doch wieder den Sieg davonträgt. Jacopos Tafel entspricht dem für den Privatgebrauch vorgesehen Typus des Andachtsbildes, wie er gleichzeitig von Giambono und Antonio Vivarini in Venedig inauguriert wurde, um dann im Schaffen Giovanni Bellinis zur Hochblüte zu gelangen. Aufschlussreich ist ein Vergleich mit Antonio Vivarinis Gemälde ‚Madonna mit Kind‘ (Wien), zumal dieses wie Jacopos Bildversion den Jesusknaben in ste-

Abb. 199, S. 233



224. *Gentile da Fabriano, Madonna mit Kind, Detail, Berlin, Staatliche Museen*

hender Position und Maria als Halbfigur wiedergibt. Obwohl das Täfelchen Bestandteil eines Polyptychons ist, gebärdet es sich wie ein Andachtsbild. Im Gegensatz zu Jacopo, der das Jesuskind frontal auf eine Parapetenbarriere stellt, wird es von Antonio direkt auf den Bildrahmen platziert, somit in unmittelbare Nähe zum Betrachter gerückt. In Pächts Terminologie ausgedrückt, präsentiert sich Jacopos Jesuskind im „Bild- oder Schauraum“, wogegen es bei Antonio im „Greifraum“ angesiedelt ist. Mit seiner seitlichen Schrittstellung, Beweglichkeit und spielerischen Gestik hat es mitsamt seiner Mutter, die es ebenso liebevoll wie verehrend anblickt, trotz Festhaltens am Goldgrund jeglichen Ikonenschein abgestreift. Was vorherrscht, ist eine im Zeitlauf eingebundene Genrehaftigkeit von letztlich ‚modernerem‘ Zuschnitt. Jacopo hingegen verleiht dem



225. Jacopo Bellini. *Madonna mit Kind*, Mailand, Pinacoteca di Brera

Abb. 225

Thema eine außerzeitliche, hieratische Strenge. In der Tafel aus Lovere ist noch ein Detail zu beachten: der an der Brüstung neben dem Buch illusionistisch gemalte Cartellino, der Bellinis Signatur trägt – insofern bemerkenswert, als sich der Künstler nur selten in einem Gemälde namentlich verewigt hat. Signiert ist ferner eine ‚Madonna mit Kind‘-Darstellung (Mailand, Pinacoteca di Brera), die zudem die Jahreszahl „1448“ zeigt. Diese Signaturen lassen vermuten, dass der Maler den beiden annähernd gleichzeitig entstandenen Werken besondere Bedeutung beigemessen hat. Während er im Falle der ‚Madonna Lovere‘ seinen Bezug zur autochthonen Tradition hervorzuheben scheint, betont er im Gemälde aus der Brera ganz offensichtlich – wie man der von ihm beigegebenen Inschrift: HAS DEDIT INGENUA BELLINUS MENTE AGURAS (übersetzt: Bellini schuf diese Formen mit seinem Genius), entnehmen kann – seine Innovationsfähigkeit. Diese besteht unter anderem darin, dem Betrachter – ausgehend von einem eigenartigen Spannungsverhältnis zwischen Bild und Rahmen – einen völlig neuen Raumzugang zu eröffnen. Das quadratische Gemälde verfügt nämlich über einen illusionistisch aufgemalten, innerbildlichen Rahmen, dessen plastisch vorgetäuschte Profilierung ihm einen veritablen *trompe l'œil*-Effekt verleiht. Dieser setzt sich – jeweils oben und unten – aus zwei gekurvten Ele-

menten zusammen, die ein keilförmiges in die Mitte nehmen. Seitlich und an den Spitzen der Keile wird der innerbildliche Rahmen vom realen überschritten, mit der Konsequenz, dass er innerhalb der materiellen Bildfläche die vorderste Raumzone markiert. Dahinter erhebt sich die Madonna als Halbfigur – nicht ganz, ist hinzuzufügen, denn ein Teil ihres Nimbus und ihrer Krone überlagern den bildimmanenten Rahmen. Ergebnis ist ein spannungsgeladenes Wechselspiel zwischen Realrahmen und Illusionsrahmen, innerhalb derer Maria mit ihrem Kind eine vermittelnde Position einnimmt. Laut Pächt „liegt ein höchst subtiles Spiel mit der Illusion vor: Die Madonna der Brera ist das Bild eines Bildes. Der Maler lässt uns ein wenig ausschnitthaft ein altes Madonnenbild erblicken [...], aber dann wird plötzlich das Dargestellte lebendig, tritt plastisch hervor, ragt aus dem Rahmen heraus in unseren Existenzraum.“²⁰²

Im Übrigen war das Vierpassformat ein damals schon längst überholtes Rahmenmotiv, von dem Lorenzo Ghiberti anlässlich der Relieffelderrahmung in seiner ersten Bronzeforte (1404–1424) des Baptisteriums in Florenz zuletzt Gebrauch gemacht hatte; möglicherweise hat sich Jacopo davon inspirieren lassen. Allerdings gab er dem Vierpassrahmen einen fragmentarischen Zuschnitt, um ihn dadurch einer völlig neuen Bildfunktion zuzuführen. Im Unterschied zur unnahbaren ‚Madonna Lovere‘ ist die Gottesmutter hier dem Betrachter in der Tat zum Greifen nahe. Nichts charakterisiert die zwischen den beiden Madonnen bestehende Dialektik besser, als der Hinweis auf den Kontrast zwischen den Kategorien „Schaumraum“ und „Greifraum“. Marias Antlitz entspricht ziemlich genau den Gesichtszügen der ‚Madonna Lovere‘. Als Himmelskönigin gekrönt, senkt die Gottesmutter ihren Blick, wie um über das künftige Leiden und Sterben ihres Sohnes nachzusinnen. Mit ihrem linken Arm und dem parallel dazu verlaufenden Mantelsaum umfängt sie in einem weit ausholenden Bogenschwung den mit abgewinkelten Beinchen sitzenden Jesusknaben, den sie mit der rechten Hüfte stützt, darin dem Typus der *Dexiokratusa* folgend. Wie der leicht geöffnete Mund des segnenden Erlösers nahelegt, wird es dem gläubigen Betrachter ein Leichtes sein, dessen Worte zu vernehmen. Dazu Pächt: „Mit den modernen Mitteln räumlicher Illusion übt der Künstler den alten Zauber magischer Vergegenwärtigung: Die göttliche Person erwacht zum Leben und spricht.“ Dies alles vollzieht sich in einem dynamischen Zeitablauf, dem die ‚Madonna Lovere‘ in statuarischer Zeitlosigkeit antwortet. Mit anderen Worten: Einer auf private Andacht abzielenden Intention begegnet dort ein eher offiziell distanzierter Bildcharakter.

Entgegen Merkels Auffassung ist Jacopos Madonna der Brera schon sehr weit von Gentiles da Fabriano *internationalem* Stil entfernt, und auch Palluccinis Ableitungsversuch von Fra Angelico mag nicht recht zu überzeugen. Ausgehend von einer neuen Plastizität der Figurenformen und der radikal kreisrunden Kopfform Christi, der wir übrigens auch in der ‚Madonna Lovere‘ begegnen (auch das zuvor ovaloid geformte, darin noch gotisch anmutende Antlitz Mariens ist bereits der Kreisform angenähert), ist eher an einen Einfluss durch Fra Filippo Lippi zu denken. Der Florentiner hielt sich 1434 nachweislich in Padua

Abb. 223, S. 261



226 Jacopo Bellini, ‚Madonna Legnaro‘,
Venedig, Gallerie dell'Accademia

Abb. 226

auf und wurde folglich gewiss auch vom benachbarten Venedig aus wahrgenommen. Schon von Jugend an verlieh er seinen pausbäckigen Jesusknaben (s. etwa in der ‚Madonna dell'Umiltà‘, um 1430; Mailand, Museo del Castello Sforzesco) eine kreisrunde Gesichtsförmigkeit.²⁰³

In der Tafel ‚Madonna Legnaro‘ (von der Pfarrkirche in Legnaro bei Padua der Accademia in Venedig übergeben) beanspruchen Mutter und Kind beinahe die gesamte Bildfläche. Damit wird das Nahverhältnis zum Betrachter betont und der Andachtscharakter des Gemäldes verstärkt. Wiederum präsentiert sich die Madonna als Halbfigur, diesmal jedoch in Dreiviertelansicht. Byzantinischer Tradition gemäß trägt sie ein Maphorion, jenes Schleierruch, das zwischen Ka-

puzenumschlag und Antlitz eingeschoben ist. Ihrem Heiligenschein ist in gotischen Buchstaben ein Vers aus einer ihr gewidmeten Antiphon eingeschrieben. Sie senkt den Blick auf ihr Kind, das zärtlich nach ihrem Kinn fasst, darin dem Madonnentypus der *Eleusa* folgend. Der leicht geöffnete Mund und angehobene linke Arm des Jesusknaben sind Anzeichen für einen zwischen Mutter und Kind stattfindenden Dialog. Maria umfängt Christus mit beiden Händen, wie um dessen zappelige Beinchen zu bändigen. Eine ähnliche Gesprächssituation und fixierende Handhaltung findet sich in Gentile da Fabriano ‚Madonna mit Kind‘ (ca. 1400, Washington, National Gallery). Ein Vergleich ist nützlich, zeigt er doch, wie Gentile seinem Jesusknaben einen räumlichen Anspruch verleiht, während Jacopo ihn (in Seitenansicht dargestellt) in geradezu radikaler Weise in die Fläche projiziert. Unterstützt von seinem Bekenntnis zur Fläche, veranschaulicht der Künstler gleichsam ein Subthema: das bergende Umfassen des wie in einer Schutzhülle steckenden Kindes, und dies nicht nur mit Hilfe der Hände Mariens, sondern auch mit dem spezifischen Einsatz von Gewandstrukturen. Einmal mehr kommt hier – basierend auf dem Gestaltfaktor der *guten Fortsetzung* bzw. *durchlaufenden Linie* – das strukturell *Ornamentale* als konstituierendes Merkmal venezianischer Kompositionsweise zum Tragen. Dies manifestiert sich in einer vektoralen Kontinuität, die, am rechten Unterarm der Madonna beginnend, sich an ihrer Hand fortsetzt, nahtlos in den Gewandsaum Christi übergeht und, den Kopf des Kindes unterlaufend, an der linken, nur als kleines Bogenstück sichtbaren Schulter Mariens zu Ende geführt wird. Zur Hülle komplettiert sich dieser geschwungene Linienzug, wenn man analog dazu den Rückenbogen des Kindes in Augenschein nimmt, der, nur geringfügig von der Hand der Mutter verdeckt, in den U-förmigen, bis zum unteren Bildrand durchhängenden Mantelsaum mündet; abermals ergibt sich hier ein Einschluss, der den linken Fuß Christi birgt.

In der Datierungsfrage zur ‚Madonna Legnaro‘ gehen die Meinungen ziemlich weit auseinander. Während Boskovits, wenig überzeugend, an einen Entstehungszeitraum um 1440 denkt, trifft Scirè Nepi wohl das Richtige, wenn sie das Gemälde nach der Brera-Madonna von 1448 datiert. Auch Pallucchini's Datierungsvorschlag (nach 1450) ist etwas abzugewinnen, zumal das Rot des Marienmantels – am schlechten Erhaltungszustand des Gemäldes haben auch die Restaurierungsversuche von 1950 nur wenig geändert – ursprünglich vermutlich über jene Leuchtkraft verfügt hat, die bei Bellini erst nach 1450 in Erscheinung tritt. Bellini hat für seine Madonnen des Öfteren die Farbe Rot – darin vielleicht niederländischen Vorbildern folgend – gewählt, das traditionelle Blau hingegen findet sich bei ihm nicht ein einziges Mal. Die Symbolbedeutung des Rots am Marienmantel ist auch heute noch ungeklärt.²⁰⁴

Die ‚Madonna mit Cherubimen‘ (Venedig, Accademia) ist eines der drei von Jacopo signierten Madonnenbilder. Es stammt vermutlich aus dem Dogenpalast – nicht auszuschließen ist, dass es dem Dogen Francesco Foscari als Andachtsbild gedient hat. Zu Recht sieht Eisler in ihm den entscheidenden Anknüpfungspunkt für Giovanni Bellinis zahlreiche Madonnendarstellungen. An französische



227. Gentile da Fabriano, *Madonna mit Kind*, Washington, National Gallery

Abb. 228, S. 268



228. Jacopo Bellini, *Madonna mit Cherubinen*,
Venedig, Gallerie dell'Accademia

Abb. 223, S. 261

Miniaturmalerei erinnernd, sind Mutter und Kind von Cherubsköpfchen umgeben, deren goldene Nimben aus einem dunklen Grund hervorschimmern. Wie in der ‚Madonna Lovere‘ ist die halbfigurige Madonna hinter einer Brüstung postiert, auf der ebenfalls ein Buch liegt und Jesus seinen linken Fuß abstützt. Neuerlich betont Jacopo im Verzicht auf alles Genrehafte die Würde des göttlichen Paares, allerdings insofern in einer gemilderten Form, als mit der Dreiviertelansicht Christi, der allerdings nur wenig von der Frontalität abweichenden Maria und dem trapezoid verkröpften Brüstungsparapet Spuren von Räumlichkeit aufkommen. Ferner ist der Blick Mariens nicht mehr gleichsam über den Betrachter hinweg, sondern mit sorgenvoller Miene nach links unten gerichtet.

Sie trägt einen olivgrünen Mantel, der wie jener der ‚Madonna Lovere‘ von einem Goldschimmer bedeckt ist. Ihr rektangulär geknickter Arm verstärkt die Barrierewirkung der Brüstung, desgleichen ihre Hand, die sie schützend vor den Unterkörper des Jesusknaben hält. Dieser befindet sich zur Linken seiner Mutter (worauf er sitzt, ist unklar) und trägt ein gedämpft rotes Kleidchen. Rot ist die Farbe der Herrscher, und in der Tat gebärdet sich der Knabe, eine Birne fest in der Hand, die andere zum Segensgestus erhoben, insgesamt wie eine kleine Majestät, die huldvoll den Gläubigen anblickt.

Um sich über Jacopos fortschrittlichen Rang und Führungsanspruch in der venezianischen Malerei um die Mitte des Quattrocento Klarheit zu verschaffen, genügt es, auf dessen Zeitgenossen Giambono zu verweisen, dessen nur wenig früher entstandene ‚Madonna mit Kind‘ (Rom, Galleria Nazionale) sich noch als lupenreines Ergebnis des *internationalen* Stils erweist. Hetzer hat Giambonos Tafel mit jener Jacopos verglichen – seine Schlussfolgerung: „Vor allen Dingen aber wird das Kind hier [bei Jacopo] zum ersten Male zu einem ganz selbstständigen Wesen [...]. Noch auf der Madonna [Giambonos] ist es trotz aller erstrebten Lebendigkeit und des betont Genrehaften als Flächenfigur in die größere Fläche der Mutter gebunden, mehr ein hübsches Motiv als ein durch sich selbst bestehender Körper. Jacopos Kinder sind ruhiger, nicht genrehaft motiviert [...] sie haben das Gewicht ihrer eigenen Persönlichkeit.“²⁰⁵ Trotz unterschiedlicher Stilauffassung dürfte es zwischen den beiden Künstlern einen Gedankenaustausch gegeben haben, denn nur so ist es erklärbar, dass Bellini in einer ‚Madonna mit Kind‘-Darstellung (vierziger Jahre; Carpenedo, Convento delle Eremitte) sich in ähnlicher Weise wie Giambono mit einer äußerst genrehaften Version des Jesuskindes befasst hat. In beiden Fällen verrenkt der quicklebendige Knabe den Kopf, um über die Schulter hinweg nach einem Vogel zu sehen. Übrigens trägt Jacopos Madonna einen mit dichten Goldfäden versehenen Mantel, ein Indiz dafür, dass der sonst meist innovationsfreudige Künstler mitunter auch der bodenständigen Tradition Tribut gezollt hat, in diesem Fall der längst überholten byzantinischen.²⁰⁶

Wie bei der ‚Madonna Legnaro‘ ist auch bei der ‚Madonna mit den Cherubinen‘ die Datierungsfrage strittig. Von van Marle und Pallucchini ausgehend, hat sich eine Majorität der Forschung für eine Datierung mit „nach 1450“ ausgesprochen; nur Röthlisberger plädiert für eine frühere Entstehung der Tafel (nach 1446). Gegen die Spätdatierung spricht m. E. der analog zur ‚Madonna Lovere‘ streng orthogonale Bildaufbau, vor allem aber das gedämpfte Kolorit, das, wie die beiden noch zur Besprechung gelangenden Madonnenbilder beweisen, erst nach 1450 an Leuchtkraft und Sättigung gewinnt. Den zeitlich vorangehenden Koloritsachverhalt hat Hetzer korrekt definiert, wenn er betont, „dass Jacopo die heftigen Hell-Dunkel-Kontraste meidet, die bei ihrem Mangel an Übergängen die Fläche betonen, und dass er ebenso mit der Farbe zurückhält“. Folglich unser Datierungsvorschlag: vor 1450.²⁰⁷

Die in Los Angeles aufbewahrte Tafel ‚Madonna mit Kind‘ (Los Angeles, County Museum of Art) wurde nach ihrer Entdeckung im Kunsthandel von Bos-

Abb. 195, S. 227



229. Jacopo Bellini, *Madonna mit Kind*, Carpenedo, Convento delle Eremitte

Abb. 230, S. 270



230. Jacopo Bellini, *Madonna mit Kind*, Los Angeles, County Museum of Art

kovits Jacopo Bellini zugeschrieben und in die fünfziger Jahre datiert.²⁰⁸ Das göttliche Paar wird, Wange an Wange, in inniger Umarmung gezeigt, demgemäß in der byzantinischen Typologie als *Glykophilusa* benannt. Die Beziehung zum Osten wird dadurch verdeutlicht, dass in den beiden roten, in den oberen Bildecken befindlichen Kreisen zwei griechische Buchstaben eingefügt sind, die als Abkürzungen der Wörter „Mutter“ – „Gottes“ (jeweils deren erste und letzte Buchstaben markierend) lesbar sind. Maria neigt ihr fast im Profil wiedergegebenes Haupt über ihren Sohn, der ebenso ängstlich wie zutraulich nach

ihrem Kopftuch greift. Ihr Arm ist schräg abgewinkelt, die rechte Hand hält sie schützend über Christi Oberkörper, der dadurch zur Hälfte verdeckt wird. Mit der anderen stützt sie den sitzenden Knaben, dessen Beinchen frei nach unten baumeln. In Antithese zur ‚Madonna mit den Cherubinen‘ und ‚Madonna Lovere‘ ist das orthogonale Kompositionsgerüst zu Gunsten schräg gebildeter Vektoren fast gänzlich außer Kraft gesetzt. Die Schulterlinie Mariens, deren Hände, die Köpfe sowie Christi Oberschenkel weisen, zur ansteigenden Diagonale gleichsam parallel verschoben, in dieselbe Richtung. Was vorliegt, ist jener „lineare Parallelismus“ bzw. jene „formale Relation“, die Hetzer, zwecks Bestimmung venezianischer Gestaltungsweise, zu den das *Ornamentale* (= Strukturspezifische) konstituierenden Kategorien zählt.²⁰⁹ An die Stelle des vormals dumpfen Kolorits tritt eine leuchtende, durch heftige Kontraste bestimmte Farbenpracht, in der das hoch gesättigte Scharlachrot des Marienmantels die Dominante anschlägt. Mit diesem konkurriert das strahlende Weiß des Kopftuchs, das zusammen mit dem Schwarzton des Gewandes zum Scharlach in einem Bunt-Unbunt-Kontrastverhältnis steht. Dem antworten die Sekundärfarben Orange und Grün an Kleid und Mantel Christi, wobei Grün und Rot einen Komplementärakkord bilden. Das Gold der Nimben schließlich scheint als Substitut des Gelb auf.

Der Typus der *Glykophilusa* tritt in der venezianischen Malerei, Giovanni Bellinis künftiges Schaffen inbegriffen, kein zweites Mal in ähnlicher Intensität in Erscheinung. Hier wird man mit florentinischen Querverbindungen rechnen dürfen. Nur als Beispiele: zum einen Fra Filippo Lippis Gemälde ‚Madonna mit Kind‘ (Ende fünfziger Jahre; Florenz, Palazzo Medici-Riccardi), das einen ähnlich innigen Kopfkontakt zwischen Mutter und Kind sowie eine analoge Arm- und Handhaltung Mariens aufweist, zum anderen Donatellos Bronzerelief mit dem gleichen Thema (sog. Chellini-Relief, 1456; London, Victoria and Albert Museum), bei dem vor allem die ähnlich schräg geneigte Schulter-, Hals- und Kopflinie der Madonna ins Gewicht fällt. Eisler bringt Mantegna und dessen im Jahr 1453 mit Jacopos Tochter eingegangene Ehe ins Spiel, für den Autor Anlass, Jacopos Tafel, der er implizit einen gleichsam privat intendierten Symbolcharakter für Liebe und Mutterglück unterstellt, in dasselbe Jahr zu datieren.²¹⁰ Dieser einigermaßen gewagten These kann man insofern ein wenig abgewinnen, als sich auch Mantegna ungefähr zur selben Zeit mit dem Thema der *Glykophilusa* (New York, Metropolitan Museum) befasst hat. Ein Vergleich mit Jacopos Bildversion bringt zwar keine nennenswerten Übereinstimmungen zu Tage, gewinnt aber an Bedeutung, wenn man, Paccagnini zufolge, das New Yorker Gemälde als Gemeinschaftsprodukt der beiden Künstler ansieht. Dafür spricht zumindest der Umstand, dass die dem Malgrund einverleibten Engel offensichtlich auf eine Idee Jacopos (vgl. ‚Madonna mit den Cherubinen‘) zurückgehen.²¹¹

Ausgehend von Eislers Datierungsvorschlag bezüglich des Gemäldes in Los Angeles, müsste Jacopos ‚Madonna mit Kind‘ (Florenz, Uffizien), wie noch zu begründen sein wird, kurz davor, also zu Beginn des sechsten Jahrzehnts, entstanden sein. Röthlisberger charakterisiert Letztere als Jacopos „monumentalste



231. Filippo Lippi, *Madonna mit Kind*, Florenz, Palazzo Medici-Riccardi



232. Donatello, *Bronzerelief mit Madonna und Kind (Chellini-Relief)*, London, Victoria and Albert Museum

Abb. 233, S. 272



233. Jacopo Bellini, *Madonna mit Kind*, Florenz, Uffizien

Abb. 223, S. 261

Madonna“, ein Werk, das ihn als den führenden Maler der Frührenaissance in Venedig ausweist.²¹² Die Monumentalität der Madonna begründet sich in erster Linie durch ihre radikale, einen Anhauch byzantinischer Tradition verratende En-face-Darstellung und weitgehend symmetrische Gliederung. Beides war schon für die ‚Madonna Lovere‘ charakteristisch, nur mit dem Unterschied, dass diese angesichts extrem schlanker Proportionierung eine Dominanz der Vertikalen hervorruft, wogegen sich die Florentiner Madonna auch in seitlicher Richtung ausdehnt und in ihrer Fülle fast schon den Rahmen zu sprengen scheint; so gesehen ist sie unter allen Madonnen jene, die dem Betrachter am stärksten nahe gerückt ist.



234. Jacopo Bellini, „Mater omnium“, Pariser Skizzenbuch, fol. 74

Die Gottesmutter trägt ein schmales Diadem und ein weit über die Schultern fallendes weißes Kopftuch, dessen rote Bordüren mit kufischen Zeichen bestickt sind. Ihr breitflächig ovales Gesicht zeigt eine halbkreisförmige Kinnpartie, die den Nimbus fortzusetzen scheint und ihr Pendant in den segmentförmig gerundeten Schultern findet. Dahinter steckt ein geometrisches Konzept, dessen Stringenz sich noch verstärkt, wenn man ergänzend die schräg fallenden Oberarme in Rechnung stellt. Deren fiktive Verlängerung ergibt ein die halbfigurige Madonna umschreibendes spitzwinkeliges Dreieck, das zu den in der Renaissance vorherrschenden Kompositionssubstraten zählt und hier zu einer erheblichen Steigerung einer von Außerzeitlichkeit gekennzeichneten, fast bewegungslosen Monumentalität beiträgt. Im Kontrast dazu steht Christus mit

Abb. 234, S. 273

seiner an der Bilddiagonalen orientierten Schräglage. Parallel dazu die linke Hand Mariens, die sich mit sanftem Druck auf das Kind legt. Mit ihrer Rechten bietet Maria ihm eine feste Sitzbasis. Es entsteht der Eindruck, als hielte sie ein kostbares Gefäß in Händen. Der Jesusknabe, der seinen Blick himmelwärts hebt, hat wenig Bewegungsspielraum. Auch sein Köpfchen, dessen kreisrunder Form wir schon mehrfach begegnet sind, wird fixiert, und zwar durch das Rot von Mariens Kopftuchbordüren und Kleidausschnitt. Röthlisberger verweist zu Recht auf Analogien, die zwischen Jacopos Florentiner Madonna und dessen Zeichnung ‚Mater omnium‘ aus dem Pariser Skizzenbuch (fol. 74) bestehen. Dagegen spricht auch nicht der Umstand, dass sich die Madonna in der Zeichnung als Standfigur präsentiert, denn in beiden Fällen dominiert die strenge Frontalansicht und wird das Kind quer vor der Brust getragen. Pächt zufolge „spielt das Christkind in diesem Fall nicht die prominente Rolle wie in den bisherigen Beispielen [...] Das Motiv des Kindes artikuliert bloß die Binnenform der Madonna“. ²¹³ Eisler charakterisiert das Gemälde als eine Synthese dreier Traditionen: zunächst einer byzantinischen, die sich in der hieratischen Frontalität manifestiert, dann einer auf Gentile da Fabriano rekurrierenden; Letzteres ist völlig verfehlt, zumal Jacopo hier dem *internationalen* Stil mit seinem kompositionellen Bekenntnis zur Renaissance eine deutliche Absage erteilt. Schließlich erwähnt er das „luminose“ Kolorit, das jenem von Domenico Veneziano angenähert sei. ²¹⁴ In der Tat gebührt der Farbgebung besondere Aufmerksamkeit, zumal sich hier das „luminaristische“ und „koloristische“ Prinzip begegnen, und zwar in einer von anderen italienischen Farbsystemen abweichenden, sehr eigenständigen Weise. ²¹⁵ Strauss' Terminologie folgend, ist im gesättigten Weiß-Rot-Akkord, gefördert vom schwärzlichen Grund, das „koloristische“ Prinzip vorherrschend, wie es ebenso für die Tafel in Los Angeles charakteristisch ist. Dem steht, hervorgerufen durch den auf den Braun- und Dunkelolivtönen des Marienmantels und der Kleidung Christi lagernden Goldschimmer, das „luminaristische“ gegenüber. Letzteres verweist auf die ebenfalls von einem Goldton berührten und vor 1450 datierbaren Mariendarstellungen in Los Angeles und Venedig (‚Madonna mit den Cherubinen‘). So gesehen ist Röthlisbergers Datierung der Madonna in den Uffizien in die Zeit um 1460 kaum etwas abzugewinnen. Unser von Eisler gestützter Gegenvorschlag zielt darauf ab, die Florentiner Tafel an den Beginn der fünfziger Jahre, noch vor die Madonna aus Los Angeles zu setzen, zumal diese nur geringfügige Spuren eines „Luminarismus“ (am orangefarbenen Mantel Christi) erkennen lässt. ²¹⁶

Um 1459/60 erhielt Jacopo den ehrenvollen Auftrag, für die Grabkapelle des Oberbefehlshabers der venezianischen Landstreitkräfte, Erasmo de Narni (gen. Gattamelata), im Santo zu Padua ein Altar-Triptychon zu schaffen. Vermutlich nach der Umwidmung der Grabkapelle im Jahr 1651 wurde das Bildwerk disloziert und in seine Bestandteile zerlegt. Vom Hauptregister existiert nur noch der linke Flügel (Washington, National Gallery of Art), wogegen von der Predella alle drei Tafeln erhalten geblieben sind. Während der ersten Hälfte des 19. Jahr-



235. Jacopo, Gentile und Giovanni Bellini, Rekonstruktions-skizze (Eisler) des Gattamelata-Altars

hundreds kamen die Gemälde in den Besitz verschiedener Sammlungen. Eisler erstellte von der ursprünglichen Rahmung des Triptychons eine Rekonstruktions-skizze, deren Authentizität auch von Humfrey bestätigt wird.²¹⁷ Demnach handelte es sich um eine Pilastergliederung, ein Gebälk und einen geschweiften Segmentgiebel, somit um die erste in Renaissance-Formen konzipierte Anconenrahmung in Venedig. Angenommen wird, dass sich Jacopo unmittelbar am Vorbild von Mantegnas Rahmgehäuse des ‚S.-Zeno-Triptychons‘ (1456–1459; Verona, S. Zeno) orientiert hat. Möglicherweise liegt Mantegnas Rahmenkonzept jenes des Hochaltars des Santo in Padua zu Grunde, das ursprünglich Donatellos Bronzeskulpturen (1446–ca. 1450) geborgen hatte.²¹⁸

Bis zu seiner Auflösung zeigte das ‚Gattamelata-Triptychon‘ die Signatur Jacopos, ergänzt durch jene seiner Söhne Gentile und Giovanni. Das einst ebenso aufscheinende fragmentarische Datum „MCCCC[IX]“ wurde von der Forschung durch die Ziffern „LX“ oder „LIX“ rekonstruktiv vervollständigt. In der Einschätzung der dreifachen Signatur gehen die Meinungen auseinander. Bezüglich des linken Flügels, in dem die Heiligen Antonius Abbas und Bernhardin von Siena dargestellt sind, wird Gentile ins Spiel gebracht. Ausgenommen die sich im Hintergrund erhebenden Gebirgsmotive, entspricht das in ebenso paralleler wie steifer Haltung wiedergegebene Heiligenpaar einem stilistisch altertümlichen Entwicklungsstand, der jenem Giovanni d’Alemagnas nachhinkt und kaum über die Qualität von Antonio Vivarinis Heiligendarstellungen hinausgelangt.



236. Donatello, Rekonstruktions-skizze des Hochaltars der Basilica del Santo in Padua

Abb. 237, S. 276

237. Jacopo und Gentile (?) Bellini, Hll. Antonius
Abbas und Bernhardin von Siena, linker
Flügel des Gattamelata-Triptychons, New
York, Privatbesitz





238. Giovanni Bellini und Jacopo Bellini, Kreuzigung, Mitteltafel der Predella des Gattamelata-Altars, Venedig, Museo Correr



239. Andrea Mantegna, Kreuzigung, Predella des S.-Zeno-Altars, Paris, Louvre

Eisler zufolge sind alle drei Predellentafeln, basierend auf Zeichnungen Jacopos, von Giovanni ausgeführt worden. Berenson hingegen betrachtet sie als eigenhändige Werke Jacopos, während Boskovits Giovanni die Rolle eines dem Vater zur Seite stehenden Assistenten zubilligt.²¹⁹ Abgesehen davon, dass wir Boskovits' Auffassung teilen, bleibt die Frage nach der technischen Ausführung letztlich doch eine sekundäre Problematik, da, wie noch zu erörtern ist, allen Predellengemälden vorwiegend Zeichnungen aus Jacopos Skizzenbüchern zu Grunde liegen, man folglich von genuinen Inventionen des Künstlers ausgehen kann. Die mittlere Tafel zeigt die ‚Kreuzigung Christi‘ (Venedig, Museo Correr). Zu Füßen des Gekreuzigten kniet in Rückenansicht eine gerüstete Gestalt, wahrscheinlich mit dem Condottiere Gattamelata identifizierbar. An den Flanken Christi öffnen sich zwei schmale Raumgassen, die den Blick auf eine Berglandschaft im Hintergrund freigeben. Daraus resultiert eine triptychon-

Abb. 238

ähnliche Unterteilung der Tafel, deren Mitte durch den sich auf einer Boden-erhebung situierten Kreuzesstamm und den Condottiere eingenommen wird, während in den Seitenteilen Figurengruppen versammelt sind, die direkt auf dem unteren Bildrahmen postiert sind und deren dichte, den Hintergrund total verstellende Reihung einen reliefhaften Eindruck hervorruft, der durch das extreme Querformat noch begünstigt wird. Charakteristisch ist ferner, dass die Seitenbezirke zum Teil symmetrisch aufeinander abgestimmt sind. So findet die Mariengruppe links in der vis-à-vis platzierten Versammlung der Pharisäer und Schriftgelehrten ihr Pendant. Weiters steht der völlig verhüllten Gestalt links außen auf der rechten Seite ein ebenso in Rückenansicht wiedergegebener Schildträger gegenüber. Hinter der Mariengruppe hat ein im Profil gezeigter Berittener Aufstellung genommen, mit dem – in Äquidistanz zum Gekreuzigten – der römische Hauptmann (ebenso zu Pferd, aber in Frontansicht dargestellt) zu korrespondieren scheint. Auch bei den in den Himmel ragenden Lanzen und roten Fahnen ist Symmetrie vorherrschend. Symmetrie und raumundurchlässige Figurenverdichtung sind zweifellos jene Hauptmerkmale, die dem Bild eine vorwiegend flächenhafte Prägung verleihen. Indessen leistet dazu auch die getrübe, Buntfarben fast unzugängliche und dadurch valeuristisch-integrative Farbgebung ihren Beitrag. Pächt hat diesen Sachverhalt dargestellt und daraus erhellende Schlüsse gezogen: „Man versteht diese Abneigung gegen bunte Farben besser, wenn man bedenkt, dass es sich um Massenszenen handelt und dass starke Lokalfarben den Einzelnen von der Masse isolieren würden. Die Einzelfigur aber, auch die der Protagonisten, soll Teil der Masse bleiben und differenziert sich nur nachträglich und episodisch von ihr. Primär ist für den Künstler die Figurenmenge als ein fast farbloses Ganzes da [...]“²²⁰

Abb. 239, S. 277

Allem Anschein nach hat Jacopo seine ‚Kreuzigung‘ als bewusste Antithese zu jener von Mantegna fast gleichzeitig für die Predella des S.-Zeno-Altars (1459/60; Paris Louvre) geschaffenen verstanden. Nichts lag seinem Schwiegersohn ferner, als flächig reliefhafte Figurenmassen mit symmetrischer Tendenz zu konzipieren. Um den Gekreuzigten öffnet sich ein großer, auf einen Fluchtpunkt zusteuender Raumtrichter. Die Gestalten – ob als Einzelfiguren oder zu Gruppen komprimiert – sind konsequent in ein perspektivisch verkürztes Größengefälle eingebunden. Wo erforderlich, werden gesättigte Buntfarben zum Einsatz gebracht – etwa Gelb am römischen Hauptmann und Blau und Rot an der die ohnmächtige Maria stützenden Frauengruppe, zu der jene in Jacopos Tafel signifikante Analogien aufweist. Zusammenfassend: Während Mantegna alle Stilaufgaben der Frührenaissance erfüllt, huldigt Jacopo cum grano salis immer noch dem der Mittelalter-Tradition verpflichteten Typus der „Kreuzigung mit Gedräng“. Schon in seinem frühen Schaffen hatte Jacopo Gelegenheit, sich mit dieser Thematik auseinanderzusetzen. Gelegenheit dazu bot ihm der Bischof von Verona, Guido Memmo, der ihn 1436 beauftragte, für den Dom der Stadt eine ‚Kreuzigung Christi‘ al fresco zu malen. Wiewohl das Fresko nicht erhalten geblieben ist, gibt es vielleicht doch Gründe zur Annahme, dass dieses Werk sich nicht wesentlich von der Predellentafel des ‚Gattamelata-Triptychons‘

unterschieden hat. Zu dieser Vermutung berechtigt zum einen deren altertümliche Kompositionsweise, zum anderen eine aus dem Trecento stammende ‚Kreuzigung‘, die nicht unerhebliche Analogien zu Jacopos Predellenbild zeigt. Es handelt sich um ein Fresko, das Turone di Maxio, ein Giotto-Adept und im Umkreis von Vitale da Bologna geschulter Maler, um 1363 für das Tympanon des Hauptportals von San Fermo in Verona gefertigt hatte.²²¹ Der Umstand, dass die beiden Werke fast ein Jahrhundert voneinander trennt und im Detail eine völlig unterschiedliche Stillage vorliegt, sollte nicht daran hindern, sie miteinander zu vergleichen. Die Parallelen sind in der Tat erstaunlich. Sie beziehen sich auf die von einer völlig verhüllten Rückenfigur flankierte Mariengruppe, die Pharisäer rechts, vor allem aber auf die in Seiten- und Frontansicht wiedergegebenen Reiter, und letztlich ist sogar die am Fuß des Kreuzes kniende Maria Magdalena zu beachten, die Jacopo durch den Condottiere, freilich in geziemendem Abstand vom Gekreuzigten, ersetzt hat.

Jacopos besonderes Interesse an der Darstellung des Gekreuzigten ist durch zahlreiche Zeichnungen in seinen Skizzenbüchern belegt. Am Beginn steht vermutlich eine Zeichnung aus dem Pariser Skizzenbuch (fol. 80), die dem von Jacopo stammenden und im Museo del Castelvecchio in Verona aufbewahrten ‚Kruzifix‘-Gemälde offensichtlich als Entwurf gedient hat. Da sich dieses ursprünglich im Veroneser Bischofspalast befunden hat, ist nicht auszuschließen, dass es ebenso wie das verloren gegangene Kreuzigungsfresko von Bischof Memmo bei Jacopo bestellt wurde. Ist diese Annahme zutreffend, so kann man mit einem Entstehungszeitraum spätestens zu Beginn der vierziger Jahre rechnen, wogegen sich Boskovits für eine Datierung um 1450 ausspricht.²²² Der ‚Kruzifixus‘ in Verona hat in der venezianischen Malerei einen völlig neuen Stellenwert. Im Trecento begegnen wir dem Gekreuzigten an Paolo Venezianos *croci dipinte* und im Kleinformat als Bekrönung mancher Anconen. Neu ist zum einen die Größe des Formats (310 x 180 cm), zum anderen, dass an die Stelle der Holztafel die Leinwand als Malsubstrat tritt, übrigens zum ersten Mal in der venezianischen Malerei. Das Kreuz ist direkt an die Bildränder gebunden, gleichsam identisch mit der materiellen Malfläche und dadurch dem Betrachter suggestiv angenähert. Christus hängt vor nächtlich blauem Himmel am Kreuz, das sich auf einem niedrigen kahlen Hügel erhebt. Über seinem geneigten Haupt schwebt ein perspektivisch ovaler Nimbus. Die straff durchgestreckten Arme und verkrampften Hände lassen die Schwere des realistisch durchgebildeten und im Wechsel von Licht und Schatten plastisch modellierten Körpers verspüren. Die in flachem Winkel durchhängende Armhaltung spiegelt sich in der gegenläufig gekrümmten Bodenschwelle. Jacopo trennt sich von seinen venezianischen Vorläufern und orientiert sich an der von den Florentinern neu errungenen Körperlichkeit. Möglicherweise hat die Skulptur ihn mehr noch als die Malerei angeregt. Als er sich gemeinsam mit Gentile da Fabriano in Florenz aufhielt, bot sich ihm gewiss die Gelegenheit, auch Donatellos Jugendwerk, das Kruzifix (um 1407/08) in S. Croce, zu bewundern. Und wie der Gekreuzigte im ‚Trinitäts‘-Fresko (ca. 1426/27) in S. Maria Novella zu Florenz verrät,



240. Turone di Maxio, Kreuzigung, Fresko, Tympanon des Hauptportals von San Fermo in Verona



241. Jacopo Bellini, Christus am Kreuz, Pariser Skizzenbuch, fol. 80



243. Donatello, Kruzifix, Holz, Florenz, S. Croce



242. Jacopo Bellini, Christus am Kreuz, Verona, Museo del Castelvecchio

hat auch Masaccio eine ähnlich plastische Auffassung vertreten. Hetzers Stimmungsbericht zu Jacopos ‚Kruzifix‘ vermag auch heute noch zu überzeugen: „Der Künstler strebt nach dem Monumentalen, und er zeigt nicht das Symbol



245. Giovanni Bellini und Jacopo Bellini, *Christus in der Vorhölle*, Rechte Tafel der Predella des Gattamelata-Altars, Padua, Museo Civico

des Leidens, sondern ergreift uns durch das Leiden selbst [...]. Der Kontrast des Körpers mit dem dunklen Grund trifft durch die Sinne unmittelbar das Gefühl. Der optische Reiz macht uns das trostlos Verlassene des Gekreuzigten in der schauerlichen Leere des unendlichen Raumes eindringlich. Wir haben hier das erste stimmungshafte Bild der venezianischen Malerei.“²²³

Zu den Predellentafeln des Gattamelata-Triptychons zurückkehrend, verweisen wir auf eine Zeichnung aus dem Londoner Skizzenbuch (fol. 86v), die dem mittleren Abschnitt der ‚Kreuzigung‘ als erste Ideenstütze gedient hat und zu Füßen des Gekreuzigten den Condottiere Gattamelata und rechts die ebenso im Gemälde realisierte Rückenfigur zeigt. – In der rechten Tafel ist ‚Christus in der Vorhölle‘ (Padua, Museo Civico) dargestellt, eine Komposition, die Jacopo sowohl im Pariser (fol. 22v) als auch im Londoner Skizzenbuch (fol. 26) durch Zeichnungen vorgeprägt hat. Die Parallelen mit der Tafel sind so weitgehend, dass es für Bersonson außer Streit stand, auch die malerische Umsetzung Jacopo zuzuweisen. In der Pariser Zeichnung sind drei gewaltige Gebirgskegel hintereinander gestaffelt. Im vorderen öffnet sich, byzantinischer Tradition folgend, die Höhle des Limbus, in der die Seelen ihrer Erlösung harren und deren Torflügel Christus aus den Angeln gerissen hat; darunter zerschmetterte Teufel. Begleitet von einer nackten Jünglingsgestalt, die das Kreuz bereithält, wendet sich Christus mit ausgestrecktem Arm dem alten Adam zu, um ihn aus dem Verließ zu befreien. Rechts außen hebt ein Teufel mit gespreizten Flügeln vom Boden ab, um der Gefahrenzone zu entgehen. Giovanni Bellinis kompositorischer Beitrag bestand lediglich darin, die Vorlage ins Querformat zu transponieren, den Bergkegel zur Hügelkuppe abzuflachen und den flüchtigen Teufel nach links zu versetzen.

Anders gelagert ist der Sachverhalt in der ‚Anbetung der Magier‘ (Ferrara, Pinacoteca Nazionale), der linken der drei Predellentafeln. Obwohl auch hier offenbar eine Pariser Zeichnung (fol. 34) der Komposition als Grundlage gedient hat, ist doch nicht zu übersehen, dass das Gemälde einige Abweichungen vom Vorbild aufweist, vor allem bezüglich seiner Figurenreduktion. Unterschiedlich ist vor allem die Holzkonstruktion des Stalls, die in der Zeichnung – auf Basis präzisester Zimmermannsarbeit – streng nach den Regeln der Zentralperspek-



244. Jacopo Bellini, *Kreuzigung*, Londoner Skizzenbuch, fol. 86v

Abb. 247, S. 283

Abb. 248, S. 283



246. Jacopo Bellini, *Christus in der Vorhölle*,
Pariser Skizzenbuch, fol. 22v

tive konzipiert ist und angesichts ihres Tiefenzugs mit der Bergkulisse, die sich visuell beinahe auf der gleichen Ebene wie die Frontansicht des Baus befindet, stattdessen aber hinter dem Stall vorbeiführen müsste, in optischen Konflikt gerät. Dieses ambivalente Spannungsverhältnis zwischen Fläche und Raum vermittelt den Eindruck, als ob sich der Stalltrichter einem Stollen gleich in das Bergmassiv bohren würde. An dieser Stelle hat Giovanni Bellini in der Gemäldefassung nachhaltig eingegriffen, indem er – die Ambiguität zwischen Fläche und Raum auflösend – auf das perspektivische Experiment verzichtet, die Stallkonstruktion bildflächenparallel anordnet und in logischen Raumintervallen einen Baum und das Felsmotiv in die Tiefe staffelt. Vorbildgemäß werden die



247. Giovanni Bellini nach Jacopo Bellini, Anbetung der Magier, Linke Tafel der Predella des Gattamelata-Altars, Ferrara, Pinacoteca Nazionale



248. Jacopo Bellini, Anbetung der Magier, Pariser Skizzenbuch, fol. 34

Madonna und die Magier – in Haltung und Position mit der Zeichnung übereinstimmend – ins Bild gesetzt. Auch aus dem Gefolge der Magier werden einige Motive, wie die beiden frontal platzierten Pferde und das rechts unten in Rückenansicht wiedergegebene, übernommen, manche gestrichen. Indes macht sich auch hier Giovanni's modifizierende Hand bemerkbar, insofern die Positionen der Protagonisten räumlich deutlich differenzierter als in der Zeichnung angelegt sind. Nur rechts im Hintergrund, wo sich im Gebirgszug eine Schlucht öffnet und Jacopo den Begleitzug der Magier schildert, gerät Giovanni in Schwierigkeiten. Er erkennt den Fehlschlag seines Vaters, die Karawane perspektivisch korrekt (wie den Stallbau) darzustellen, und weiß, dass mit einer aufgeklappten Bodenfläche allein noch kein Tiefenzug zu erreichen ist. Zwecks Krisenbewältigung nun überhaupt auf die Darstellung des Geleitzugs zu verzichten, kommt auch für ihn nicht in Frage. Vom linken Felskegel überschritten, reduziert er ihn auf die Köpfe dreier Kamele, die in reichlich komischer Manier ihre Hälse, Dinosauriern gleich, recken.

249. Jacopo und Giovanni Bellini, Triptychon mit Geburt Christi, Venedig, Gallerie dell'Accademia



250. Giovanni d'Alemagna, Geburt Christi, Mitteltafel eines Polyptychons, Prag, Narodni Galerie

In den Jahren von 1460 bis 1464 wurden dem Atelier Jacopos vier Altar-Triptychen für den Chor der Kirche Santa Maria della Carità (heute Teil der Accademia) in Auftrag gegeben. Obwohl die Triptychen von verschiedenen Stiftern bestellt wurden, zeichnet sie eine einheitliche Prägung aus, dem Eindruck einer geschlossenen Ensemblewirkung angenähert. Laut einem Dokument von 1462 sollten sie „tutto a lantiga“, also in antiker bzw. renaissancegemäßer Manier produziert werden. Dies bezog sich wohl vor allem auf die später verloren gegangenen Rahmen, von denen jener des von Giovanni Bellini nur wenig später für das ‚Polyptychon des hl. Vincenz Ferrer‘ (ca. 1464/65; Venedig, Santi Giovanni e Paolo) gefertigte eine ungefähre Vorstellung vermittelt. Dass hier mit einer nachhaltigen Beteiligung der Werkstatt zu rechnen ist, darüber gibt es einhelligen Konsens. In der konkreten Frage nach der Händescheidung zwischen Jacopo und Giovanni gehen die Meinungen allerdings ziemlich weit auseinander. Grob skizziert lassen sich drei Eckpositionen ausmachen: Die erste, repräsentiert durch Eisler, Robertson und Huse, favorisiert Jacopo, die zweite, vertreten durch Berenson, Bottari, Scirè Nepi und Valcanover, gibt Giovanni den Vorrang. Eine dritte (Keydel) geht selektiver vor und weist jedem der beiden



252. Giovanni Bellini, Hl. Sebastian, Rechte Tafel des Polyptychons des hl. Vincenz Ferrer, Venedig, Santi Giovanni e Paolo

251. Giovanni Bellini, Hl. Sebastian, Mittel-tafel eines Triptychons, Venedig, Gallerie dell'Accademia

Künstler seinen vermeintlichen Anteil zu.²²⁴ Wir bevorzugen die dritte Richtung und verweisen exemplarisch auf zwei Bilder, in denen die Beiträge Jacopos und Giovannis besonders klar zu Tage liegen. Das erste betrifft die ‚Geburt Christi‘, in der sich Jacopo offensichtlich von Giovanni d’Alemagnas gleichnamigem Gemälde aus dem in Kooperation mit Antonio Vivarini entstandenen Prager Polyptychon (1447) hat anregen lassen. Mit Ausnahme seiner frontal knienden Madonna greift Jacopo in allen übrigen Belangen in nur wenig modifizierender Weise auf sein Vorbild zurück. Dies bezieht sich auf das am Boden liegende Christkind, die Holzkonstruktion des Stalls, die über dem Kopf des schlafenden Josef schwebenden Hirten mit ihren Schafen sowie auf den weit hochgezogenen Landschaftshorizont. – Hingegen gibt es gute Gründe, die Gestalt des hl. Sebastian, die im Zentrum eines der Triptychen dargestellt ist, Giovanni zuzuschreiben. Ein Vergleich mit dem Heiligen im ‚Polyptychon des hl. Vincenz

Abb. 249, S. 284

Abb. 250, S. 284

Ferrer', das von der rezenten Forschung einhellig als Werk Giovannis anerkannt wird, scheint dies zu bestätigen. Abgesehen von Sebastians Kopfwendung, die sich aus der seitlichen Positionierung des Heiligen im Polyptychon erklärt, sind die beiden Figuren durch eine weitgehende Affinität gekennzeichnet. Dies bezieht sich einerseits auf die abgewinkelt hinter dem Rücken an den Pfahl gefesselten Arme des Märtyrers und dessen Standmotiv, andererseits auf die durch Licht-Schatten-Kontraste hervorgerufene Körpermodellierung. Im Gegensatz zu Jacopo geht hier Giovanni, bestimmt vielleicht auch durch die Nähe zu seinem Schwager Mantegna, mit der ebenso aktuellen wie zukunftsweisenden Stillage seiner Zeit konform.

Jacopo Bellinis Skizzenbücher

In den beiden mehr als zweihundert Zeichnungen umfassenden Skizzenbüchern – das eine im British Museum, das andere im Louvre aufbewahrt – sind die wichtigsten Merkmale der künftigen venezianischen Malerei bereits im Keim enthalten, weshalb man sie treffend als die „Bibel der venezianischen Malerei“ bezeichnet hat. Während es sich beim Londoner Skizzenbuch um auf Papier mit Bleistift entworfene Zeichnungen handelt, sind die Pariser Blätter auf Pergament mit Feder, feinem Pinsel oder Silberstift – bisweilen auch miteinander kombiniert – gefertigt. Hier erhebt sich zunächst die Frage: Standen Jacopo die Skizzenbücher schon von vornherein in gebundenem Zustand zur Verfügung oder hat der Künstler auf Einzelblättern gezeichnet und diese erst nachträglich in Bänden fixiert bzw. nach Themengruppen geordnet? Dazu gibt es einen ebenso komplexen wie widersprüchlichen Forschungsstand, den Eisler sehr detailliert referiert hat. Für uns genügt es, auf zwei Eckpositionen zu verweisen. Die eine, repräsentiert durch Röthlisberger und Joost-Gaugier, glaubt an einen schon a priori gebundenen Zustand der Skizzenbücher und plädiert für einen knapp bemessenen Entstehungszeitraum. Während Röthlisberger mit der Paduaner Tätigkeit von Donatello und Mantegna einen *Terminus post quem*-Standpunkt vertritt, die beiden Bücher folglich in die fünfziger Jahre datiert, meint Joost-Gaugier, ausgehend von den Mosaiken in der Mascoli-Kapelle von San Marco als *Terminus ante*, mit einer Datierung in die Mitte der vierziger Jahre das Richtige zu treffen. Trotz technisch sauberer Recherche sind beide Theorien problematisch, vor allem dahin gehend, dass sich in einer a priori festgelegten Reihenfolge der Blätter keine stilistisch kontinuierliche Entwicklungslinie ausmachen lässt, und dies müsste in einer vorweg gebundenen Form der Skizzenbücher der Fall sein. In Wirklichkeit stehen in ihnen oft genug konventionelle und fortschrittliche Zeichnungen unmittelbar nebeneinander, was nur dadurch erklärbar ist, dass der Künstler mehr auf die themenbedingte Ordnung als den zeitlichen Ablauf der Zeichnungen-Produktion Bedacht genommen, folglich die Blätter erst nachträglich in einen gebundenen Zustand gebracht hat.²²⁵ Diese Annahme entspricht der These von Degenhart und Schmitt, die

zudem in Jacopos gewaltigem Zeichnungenfundus die Frucht einer mehrere Jahrzehnte umfassenden Tätigkeit erkennen. Darüber hinaus widersprechen sie jener Forschungsmeinung, die für ein gleichzeitiges Zustandekommen der in den beiden Skizzenbüchern zusammengefassten Blätter plädiert. Demzufolge hätten die Arbeiten an den Pariser Zeichnungen, beginnend mit etwa 1430, eine Zeitspanne von ungefähr drei Jahrzehnten in Anspruch genommen. Dass die Londoner Zeichnungen erst im Anschluss daran – in ihrer Anfangsphase (ab den späten fünfziger Jahren) sich noch mit den Pariser Blättern überschneidend – entstanden seien und sich bis in die sechziger Jahre erstreckt hätten, auch darüber gibt es in der Forschung keinen einhelligen Konsens.²²⁶ Zum Beispiel ist es für Eisler und Hetzer keineswegs erwiesen, dass die Zeichnungen des Pariser vor jenen des Londoner Skizzenbuchs gefertigt wurden.

Laut Eisler zielt das bewusst „old-fashioned“ intendierte Pariser Buch auf ein „konservatives, höfisches Milieu“ ab. Jacopo hatte es seinem älteren Sohn, Gentile, hinterlassen, der es, als ihn die Republik Venedig um 1479 als Porträtisten zum Sultan nach Konstantinopel entsandte, in seinem Reisegepäck mitführte. Vermutlich hat er es dem Sultan geschenkt oder verkauft, ehe es im 18. oder frühen 19. Jahrhundert in den Besitz des Louvre gelangte. Das Londoner Skizzenbuch hingegen blieb vorerst (Gentile hat es Giovanni vererbt) in Familienbesitz. Es zeichnet sich gegenüber dem Pariser Pendant, so Eisler, durch größere „Kühnheit“ und, fügen wir hinzu, durch ein höheres Maß an fragmentarischer Experimentierfreudigkeit aus. „London's was kept for creative assistance“, dazu geeignet, auch Jacopos Werkstatt, insbesondere seinen Söhnen, als ikonographisches Kompendium und kompositorische Anregung zu dienen.²²⁷

Zu Recht hat Pächt die Datierungsproblematik gegenüber der Frage nach Zweck und Stellenwert der Zeichnungen als eine sekundäre Angelegenheit betrachtet. Er verweist auf Lili Frölich-Bum, die sich schon vor neunzig Jahren zum Charakter der Zeichnungen als „Dokument eines neuen künstlerischen Selbstbewusstseins und einer Freiheit zum Geistig-Experimentellen“ geäußert hat: „Und obwohl es paradox scheinen mag, möchte ich diese Zeichnungen als etwas Theoretisches ansehen; sie sind auch eine gedankliche Auseinandersetzung mit den Rätseln des Darstellbaren, und was andere, besonders florentinische Künstler dieser Zeit in geschriebenen Werken niederlegten, scheint mir hier in Zeichnungen festgehalten.“²²⁸ Dem fügt Pächt hinzu: „Das Besondere und Neue dieser Zeichnungen ist gerade, dass ihre Entstehung von keinem Zweck diktiert gewesen zu sein scheint, sondern dass sich in ihnen ein Ringen um Lösungen künstlerischer Probleme dokumentiert, welches sich nicht unmittelbar um praktische Anwendbarkeit kümmert.“²²⁹ Die Zeichnung wird bei Jacopo Bellini erstmals zum Selbstzweck, sie ist als autonomes Kunstwerk intendiert. Obwohl dies für einen Großteil der Blätter gilt, haben manche von ihnen, entgegen Pächts Anschauung, durchaus etwas ausschnitthaft Unfertiges, eben Skizzenhaftes an sich, speziell im Londoner Buch. Und es ist gewiss nicht so, wie Pächt verallgemeinernd feststellt, dass sie nie die Funktion von Malerei-Entwürfen erfüllt hätten. Anhand des ‚Gattamelata-Triptychons‘ ist das

Gegenteil nachzuweisen. Und dies gilt *cum grano salis* vermutlich auch für den ursprünglich aus 18 Bildern bestehenden Gemäldezyklus in der Scuola di San Giovanni Evangelista, für den Jacopo 1465 die letzte Zahlung quittiert hat. Aus diesem Zyklus sind fünf Bilder erhalten geblieben; in vier von ihnen sind bemerkenswerte Anregungen seitens des Londoner Skizzenbuchs zu registrieren.²³⁰

Jacopo hat sich in seinen Zeichnungen buchstäblich mit allem befasst, was damals als darstellungswürdig galt. Modern ausgedrückt, kann man von einem ikonographischen Bilderlexikon sprechen, das künftige Künstlergenerationen in Venedig als äußerst nützlich empfunden haben dürften. Da das Pariser Zeichnungskonvolut schon frühzeitig abgewandert war, kam dafür wohl nur das vor Ort verbliebene Londoner Skizzenbuch in Frage. Die in den beiden Büchern kompilierten Zeichnungen gliedern sich in zahlreiche Themenkreise. Dies beginnt, um nur die wichtigsten zu nennen, mit Tierstudien, die dem Realismus eines Pisanello kaum nachstehen. Eindrucksvoll sind vor allem die Löwenbilder, in denen das Raubtier, wie es einem am Symbol des Evangelisten Markus orientierten venezianischen Künstler geziemt, teils autonom, teils in Kämpfe verwickelt gezeigt wird. Quantitativ gesehen spielt die Darstellung von Pferden – mit und ohne Reiter oder in Kampfszenen eingebunden – eine besondere Rolle. Daneben gibt es auch Genreszenen aus dem ländlichen und höfischen Leben. Selbstverständlich dominieren biblische Themen (vor allem christologische und mariologische) und die Darstellung von Heiligen und Märtyrern, zumeist in ein architektonisches oder landschaftliches Ambiente integriert. Und es wäre Jacopo kein typischer Renaissancekünstler gewesen, hätte er sich nicht auch explizit mit der Antikenthematik befasst, sei es in Bezug auf Einzelmotive (z. B. Grabstelen und Denkmalpostamente) oder im figural-szenischen Mythologiekontext. Über allem aber stand Jacopos Interesse an Gebirgslandschaften und, mehr noch, an der Architektur, sei es in einfacher Holzbauweise oder als aufwendige Kirchen- und Palastbaukunst, die er vereinzelt oder im urbanistischen Verband darstellte. In seinen Architekturzeichnungen vermischen sich veneto-byzantinische, gotische und renaissancehafte Stilelemente, so wie es wahrscheinlich den damaligen Baugegebenheiten in Venedig entsprochen hat. Sie laut Pächt durchweg als „Architekturphantasien“ zu bezeichnen, ist wohl nur zum Teil akzeptabel. Vielem, ob im Detail oder im Ganzen, meint man auf venezianischen Spaziergängen schon begegnet zu sein, und, was noch bedenkenswerter ist, das meiste von Venedigs damaliger Bausubstanz musste bekanntlich späteren Veränderungen bzw. Abbrüchen weichen.

Indessen war es gewiss nicht nur die Freude am architektonischen Erscheinungsbild seiner Heimatstadt, das sich Jacopo noch reicher ausgestaltet vorstellen konnte, darüber hinaus hat er das Thema auch zum Anlass genommen, seine Kenntnisse und Experimente auf dem Gebiet der Perspektive zu erproben. Inwieweit der Maler von den wissenschaftlichen Bemühungen um die Zentralperspektive in Florenz Bescheid wusste, ist nicht eindeutig zu klären. Dem Bericht Vasaris zufolge soll sich Leon Battista Alberti auch in Venedig aufgehalten haben. Trifft dies zu, hätte es für Jacopo immerhin die Möglichkeit

gegeben, in den 1435 von Alberti verfassten ‚Trattato della Pittura‘ Einblick zu nehmen – und wenn schon nicht in Venedig, dann zumindest am estensischen Hof in Ferrara, wo er mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit dem berühmten Kunsttheoretiker begegnet ist. Erinnerung sei ferner, dass Uccello mehrere Jahre in Venedig weilte, wobei es schon sehr verwunderlich wäre, hätte Jacopo damals nicht die eine oder andere Studie des Praktikers der Perspektive zu Gesicht bekommen. Davon abgesehen gab es auch im benachbarten Padua Gelegenheit, einen weiteren Repräsentanten der florentinischen Kunst, Donatello, kennenzulernen, vor allem dessen Reliefdarstellungen am Hochaltar im Santo. Die Bronzereliefs Donatellos, schreibt Pächt, „sind eine doppelte Bravourleistung: sie demonstrieren, wie man ein in jüher Verkürzung gesehene figuresreiches Szenarium komponiert, und zugleich, wie man diese gedrängte Projektion eines Tiefenraumes im Wettstreit mit der Malerei mit den Mitteln eines mäßig ausladenden Reliefs durchführt“. Mit ähnlichen Problemen sah sich auch Jacopo konfrontiert. Allerdings wird man aus seiner Begegnung mit Werken Donatellos nicht mehr als einen Wirkungsfaktor ableiten dürfen. Eine Durchforstung von Jacopos Architekturzeichnungen macht laut Pächt deutlich, dass sich der Maler „mit den perspektivischen Problemen nur in empirischer Näherung“ auseinandergesetzt hat. Der Autor hat sich in seinen Werkanalysen mit dieser Problematik sehr eingehend befasst. Das Resümee seiner Beobachtungen: „Viele Umstände sprechen aber dafür, dass sein [Jacopos] Verfahren nicht theoretisch fundiert war, unter anderem der Umstand, dass es aus der [...] reifsten Entwicklungsphase Darstellungen gibt, deren Orthogonale nach einer Fluchtachse hin, aber nicht zu einem gemeinsamen Fluchtpunkt konvergieren, woraus zu schließen ist, dass ihm auch nur eine annähernd theoretisch fundierte Konstruktion der Distanzpunkte nicht bekannt war.“²³¹ Pächt muss sich hier den Vorwurf eines viel zu apodiktisch gefassten Urteils gefallen lassen. Denn nur sehr selten sind Jacopo Ungenauigkeiten im Umgang mit der Fluchtlinienperspektive anzulasten – mit Sicherheit nicht in Bezug auf seine insgesamt sieben, mit Christi Geburt in Bethlehem zusammenhängenden Zeichnungen mit Stallkonstruktionen. Zwei davon eignen sich in exemplarischer Weise, um Jacopos räumliche bzw. perspektivische Ambitionen zu untersuchen, zumal sie aus extrem unterschiedlichem Blickwinkel dargestellt sind.

Während die eine Zeichnung aus dem Londoner Skizzenbuch (fol. 99) stammt und den Stall in Frontansicht zeigt, ist die andere Bestandteil des Pariser Skizzenbuches (fol. 37) und präsentiert den Stallbau aus schräg fluchtendem Blickwinkel. In der ersteren ist die streng symmetrisch konzipierte Stallarchitektur allseitig an die Bildgrenzen herangeführt, woraus eine Bildflächenparallelität resultiert, die mit dem Existenzraum des Betrachters in Kontakt tritt. Das auf stringente Frontalität angelegte Gebäude bietet dem Künstler die günstigsten Bedingungen, seine Kenntnisse der Zentralperspektive unter Beweis zu stellen. Begünstigt wird diese Absicht durch eine radikal auf Holzbauweise beschränkte Konstruktion, deren Trägerpfosten und orthogonal wie diagonal ausgerichtete Balken ein Liniensystem herausbilden, das der Lesbarkeit von Fluchtlinien so-

Abb. 253, S. 290

Abb. 254, S. 291



253. Jacopo Bellini, Geburt Christi, Londoner Skizzenbuch, fol. 99

wie Größen- und Abstandsgradienten äußerst förderlich ist. Hinzu kommt, dass der Künstler auf die Darstellung von Wänden und Decke vollständig verzichtet hat, was einerseits dem Blick ein ungehindertes Vordringen in den Freiraum ermöglicht, andererseits dem Betrachter Gelegenheit bietet, sowohl die komplexe Zimmermannsarbeit des offenen Dachstuhls zu bewundern als auch den kompositionellen Stellenwert der dicht verzahnten Pfetten- und Balkenkonstruktion zu studieren. Wie schon erwähnt, ist das Londoner Skizzenbuch nach Jacopos Tod in Familienbesitz geblieben. Und vermutlich war es Gentile Bellini, der die Linien der Holzkonstruktion nachgezogen hat – eine in den vorwiegend verblassten Zeichnungen des Londoner Konvoluts eher seltene Maßnahme, die den Rang der Zeichnung als mustergültige Perspektivstudie unterstreicht. Der Stall besteht aus drei Stützenpaaren, die mit den darauf lagernden Pfetten annähernd ein Quadrat umreißen. Darauf erhebt sich unter dem Dreieck des Satteldachquerschnitts ein kompliziertes System rektangulärer und schräger



254. Jacopo Bellini, Anbetung der Hirten, Pariser Skizzenbuch, fol. 37

Verstrebungen. Die drei nach dem Gesetz des Größen- und Abstandsgefälles hintereinander gestaffelten Quadrate und die auf das Stadttor im Hintergrund, den Fluchtpunkt des Ganzen, konvergierenden Hilfslinien am Fußboden, die links schräg ausgerichtete Bank sowie die fluchtenden Stützplatten des Dachs bilden die Grundlage eines perspektivischen Konzepts, das dem Stall den Eindruck eines Raumtrichters verleiht. Indessen gibt es Merkmale, die diesen Tiefenzug hemmen bzw. ein Spannungsverhältnis zwischen Fläche und Raum bewirken. Dem liegt der Gestaltfaktor der Symmetrie und die zentrale Position des Fluchtpunkts zu Grunde, woraus eine Verminderung räumlicher Kontinuität resultiert.²³² Demzufolge sind die drei durch Größen- und Abstandsgradienten bestimmten, konzentrisch hintereinander gestaffelten Stallquadrate als bildparallele Raumschichten lesbar. Zudem wird der Tiefenzug durch den am Boden liegenden und die gesamte Stallbreite einnehmenden Ochsen blockiert; desgleichen ist Maria auf die Querachse des Gebäudes ausgerichtet. Jacopo hat sein in Frontansicht wiedergegebenes Stallmodell auch im Pariser Skizzenbuch, in der ‚Anbetung der Magier‘, zur Anwendung gebracht. Wiederum ist es das Gestaltgesetz der Symmetrie, dessen flächenspezifischer Begleiteffekt den Eindruck eines sich in das benachbarte Bergmassiv bohrenden Stalls mildert.

Die ‚Anbetung der Hirten‘ aus dem Pariser Skizzenbuch markiert den perspektivischen Gegenpol zur Londoner Zeichnung. Die Stallarchitektur ist nicht frontal-symmetrisch wiedergegeben, sondern präsentiert sich in Schrägansicht, etwa drei Viertel des Bildquerformats einnehmend. Rhythmisiert durch Größen- und Abstandsgradienten, zielen die Fluchtlinien in diagonaler Richtung auf einen exzentrisch gelagerten Fluchtpunkt. Dazu Arnheim: „Eine Spannung ergibt sich aus dem Abstand des Fluchtpunktes vom Mittelpunkt des Bildes. Die Asymmetrie des Musters erzeugt eine [im Vergleich zur frontal-symmetrischen Zentralperspektive] viel stärkere Tiefenwirkung.“ Eisler zufolge ist Jacopos Stall-

Abb. 248, S. 283

Abb. 254



255. Paolo Uccello, Geburt Christi (Linien-
schema: Pope Hennessy), Florenz, San
Martino alla Scala

Abb. 254, S. 291, Abb. 255

konstruktion durch Uccello angeregt, der in seinem um 1446 für San Martino alla Scala in Florenz geschaffenen ‚Geburt Christi‘-Fresko einen Stallbau in ähnlicher Schrägansicht konzipiert hatte. Laut Pope-Hennessy handelt es sich um eine Perspektivstudie, die am anschaulichsten unter allen Werken Uccellos die Regeln der *costruzione legittima* – mit Worten des Künstlers: der „dolce prospettiva“ – verkörpert.²³³ Jacopo muss Uccello des Öfteren begegnet sein, zunächst in den Jahren von 1425 bis 1431, als dieser für San Marco in Venedig tätig war, dann 1445. In diesem Jahr erhielt Uccello den Auftrag, den Palazzo Vitalini mit einem Freskenzyklus („uomini illustri“; zerstört) auszustatten. Vieles spricht dafür, dass der Florentiner Jacopo mitunter Einblick in seinen Skizzen-Fundus gewährt hat. Ein Vergleich der beiden Stallbauten ist aufschlussreich, beweist er doch, in welcher selbstständiger Weise der Venezianer sein Vorbild rezipiert hat. Während Uccello seine „dolce prospettiva“ mit penibel vorge-rechnetem Fluchtlinienverlauf nahezu zum Selbstzweck erhebt, versteht es Jacopo, seine Auffassung von *costruzione legittima* mit Spannung anzureichern. Diese besteht darin, dass er – im Gegensatz zu Uccellos konsequenter Flucht-punktfixierung – seiner sich aus zwei Raumelementen zusammengesetzten Stallarchitektur kein einheitliches, in die Tiefe zielendes Dach aufsetzt, sondern jeden der beiden Raumteile mit einem separaten Satteldach versieht. Die Eigentümlichkeit dieser Maßnahme beruht darauf, dass die Dächer nicht parallel zur Fluchtachse, sondern querachsal ausgerichtet sind. Dies führt zu einer beträchtlichen Milderung des bei Uccello radikal formulierten Raumtrichters oder, anders ausgedrückt: der Betrachter unterliegt nicht mehr (wie bei Uccello) der ausschließlichen Faszination der Sehpyramide. Darüber hinaus spielt bei Jacopo auch das Landschaftsambiente – in teils ergänzender, teils kontrapunktischer Weise – eine Rolle. Parallel zur Stallrichtung führt vom unteren Bildrand ein Weg in die Tiefe, vorerst bis zu jenem Wanderer, der den Fluchtpunkt der Stall-konstruktion fixiert. Daraufhin gabelt er sich und leitet in spiraligen Kurven zu einer im Hintergrund verblassenden Stadtsilhouette, hinter der ein Gebirgszug nach links abfällt, somit gegenüber dem Tiefenzug des Stalls eine Richtungs-änderung ins Spiel bringt. Bergkette und Stadt treten mit dem spitzwinkelig endenden Stalldach in direkten Kontakt, was dazu führt, dass die *costruzione legittima* hier ihr Ende findet, letztlich doch wieder in die bildadäquate Flächen-projektion mündet. Anders als Uccello versieht Jacopo seine Komposition auch mit narrativen und symbolischen Akzenten. Auf dem Dachfirst breitet ein Adler, das Symbol des Evangelisten Johannes, seine Flügel aus. Wie die belaubten Bäumchen links außen versinnbildlicht er das im Glauben wurzelnde Erlösungs-werk Christi. Dem gegenüber symbolisieren die den Weg flankierenden abge-storbenen Bäume und der schlafende Raubvogel den Zweifel an der Botschaft der Heiligen Schrift. Vor dem Stall ist Josef in Schlaf versunken, womit vermut-lich auf seinen Traum angespielt wird, in dem ihn der Engel zur Flucht nach Ägypten auffordert.

Um seine Experimente mit der Perspektive im Spannungsfeld von Tiefenil-lusion und Flächenordnung auch auf Innenraum-Darstellungen auszuweiten,



256. Jacopo Bellini, Tempelgang Mariae,
Londoner Skizzenbuch, fol. 68

hat sich Jacopo vielfach mit dem Thema ‚Tempelgang Mariae‘ und mit Szenen, die sich in sakralen oder profanen Räumen abspielen, befasst. Wir beginnen mit einer Bleistiftzeichnung aus dem Londoner Skizzenbuch (fol. 68), die den ‚Tempelgang Mariae‘ in einer frühen Entwicklungsphase zeigt und in der sich Jacopos freie Auffassung von Perspektive besonders eindringlich veranschaulicht. Ein großer Rundbogen, der beinahe die gesamte Bildfläche umspannt und dadurch unmittelbar an den Betrachter herangeführt ist, gibt Einblick in einen vorwiegend byzantinisch geprägten Kirchenraum, dessen Affinität zu San Marco – wie die rundbogigen Arkadenpaare, großräumigen Emporen und der Kuppelansatz bezeugen – unverkennbar ist. Konvergierende Hilfslinien am Boden und die ebenso schräg verlaufenden Begrenzungslinien der Emporen verdeutlichen das vorrangige Interesse an der Zentralperspektive. Das sich in der Apsis fortsetzende Fluchtliniensystem ist auf das Haupt des in einem byzantinischen Ziborium postierten Hohepriesters fokussiert. Den schräg geführten Vektoren antworten Horizontalkomponenten, beginnend mit der am unteren Bildrand situierten Stu-

fenfolge sowie der Balustradenbrüstung und gipfelnd in der Isokephalie der die kleinere Maria begleitenden Figurenreihe. Laut Pächt setzt Jacopo „die Tangente der Figurenscheitel mit der Horizontlinie des Bildes simultan, also der Linie, die durch die Augenhöhe des betrachtenden Subjekts bestimmt wird“.²³⁴ Hier gerät der Künstler in Widerspruch zu den Gesetzen strenger Perspektive, indem er die Naturwirklichkeit zu Gunsten der Kunstwirklichkeit korrigiert. Denn eigentlich dürfte eine Isokephalie gar nicht bestehen, zumal die Figuren auf verschiedenen Raumebenen platziert sind. Auf Letzteres wird nur mittels sukzessiver Verminderung der Figurengröße Bedacht genommen. Dem Tiefenzug gemäß sind die Figuren entlang der ansteigenden Fluchtlinien räumlich konsequent hintereinander gestaffelt. Korrekt wäre es aber, auch die Köpfe in das zentralperspektivische Konzept einzubinden, das heißt, sie, in entsprechender Anpassung an die fallenden Fluchtlinien, sukzessiv abzusenken. Da dies unterbleibt, entsteht der Eindruck, als seien alle Protagonisten auf ein und derselben Ebene angesiedelt. Im Übrigen hat sich Jacopo mit seiner semiperspektivischen Maßnahme sehr genau an einer Vorschrift aus Albertis Malereitratat orientiert. Diese besagt Folgendes: „In Tempeln sehen wir [...] die Köpfe der Leute fast sämtlich unter einer Höhe, die Füße der Entfernteren jedoch entsprechen ziemlich den Knien der näher Stehenden.“²³⁵ Mit der Isokephalie betont der Künstler die Relevanz der Horizontlinie, die er mit einer fein gezogenen Hilfslinie auch deutlich genug unterstreicht – immerhin geht es hier um eine Markierung, die Alberti bezeichnenderweise als „Zentrallinie“ benannt hat. Dass mit deren nachdrücklichem Einsatz auch eine Reduktion des Tiefenzugs einhergeht, hat Jacopo wohl bewusst in Kauf genommen. Indes gibt es noch diffizilere Bereiche, in denen der Konflikt zwischen Tiefenillusion und Flächenordnung ausgetragen wird. Dies bezieht sich auf das Verhältnis zwischen den schräg fallenden Emporenbrüstungen und der oberhalb des Apsisbogens trapezoid verlaufenden Galerie mit ihren abgeschrägten Seitenteilen. Während die Emporenschrägen perspektivisch bedingt sind und in der Realität eigentlich horizontal verlaufen, sind die Seitenteile der Galerie tatsächlich schräg angeordnet, somit auf Bildparallelität hin angelegt. Pächt hat hier zwischen „Daseins- und Erscheinungsform“ unterschieden, was besagt, dass die aufwärts geführten Galeriewände schräg sind (also nicht als Fluchtlinien dienen), wogegen die Emporenbrüstungen schräg erscheinen.²³⁶ Davon abgesehen ist zu bemerken, dass diese Bauelemente optisch miteinander verbunden sind. Nach längerer Betrachtung hat es den Anschein, als ob sie zu einer gestaltlichen Ganzheit verschmelzen, die – ungeachtet ihrer Daseins- und Erscheinungsform – auch aus flächenspezifischer Sicht wahrgenommen werden kann. Dadurch zollt Jacopo dem für die venezianische Bildkunst so typischen *Ornamentalen* – trotz signifikanten Interesses an der Perspektive – letztlich doch wiederum seinen flächenhaft strukturellen Tribut. Die daraus resultierende Ambivalenz zwischen Fläche und Raum kann dabei als spannungsfördernder Begleit-effekt angesehen werden.

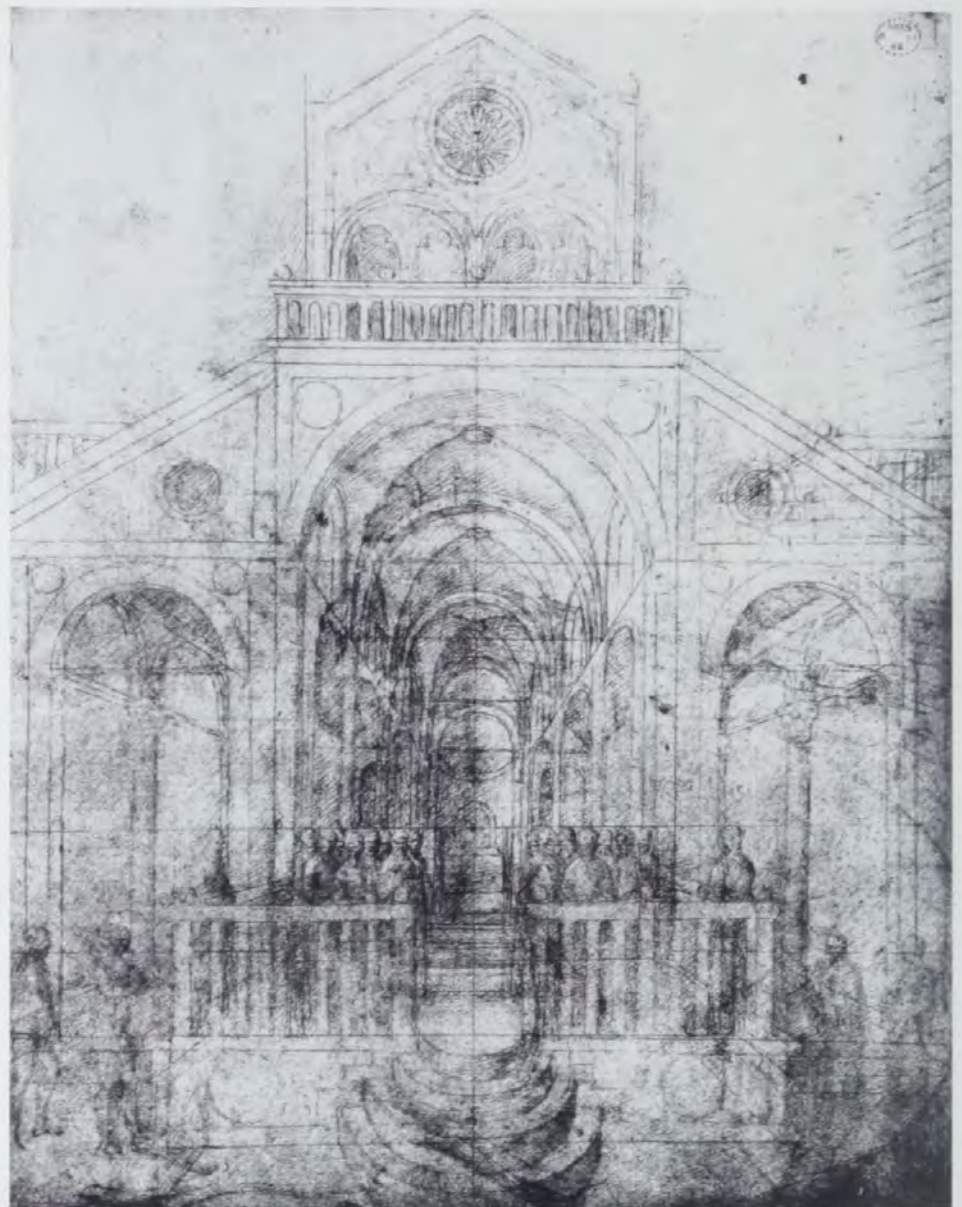
Jahrzehnte später verstand es Gentile Bellini, der das Skizzenbuch des Vaters geerbt hatte, von der Zeichnung nutzbringenden Gebrauch zu machen. 1501



257. Gentile Bellini, *Die wunderbare Heilung des Pietro de' Ludovici*, Venedig, Gallerie dell'Accademia

schuf er im Auftrag der Scuola di San Giovanni Evangelista im Rahmen des Gemäldezyklus der Kreuzlegende ‚Die wunderbare Heilung des Pietro de' Ludovici‘ (Venedig, Accademia). Auch hier spielt ein perspektivisch konzipierter Kirchenraum die Hauptrolle und ebenso ist die figurale Szenerie nicht viel mehr als ikonographisch notwendiges Beiwerk. Vorbildgemäß handelt es sich um ein byzantinisches Architekturgehäuse, in dessen Apsis sich gleichfalls ein turmartiges Ziborium erhebt. Jedoch hat sich Gentile keineswegs mit der Fertigung einer Kopie begnügt. Durch das Näherrücken des Raums wird der ausschnittshafte Charakter des Ganzen betont, auch Albertis „Zentrallinie“ hat ihre Faszination eingebüßt. Wie in der Zeichnung ist der Kirchenboden stark aufgeklappt, aber

Abb. 256, S. 293, Abb. 257



258. Jacopo Bellini, Kirche mit offener Fassade, Londoner Skizzenbuch, fol. 85

anders als Jacopo verzichtet Gentile auf die in Isokephalie der „Zentrallinie“ subordinierte Figurenreihe. Stattdessen drängt er die Mitglieder der Scuola an den unteren Bildrand und gibt sie, wie es der steile Boden realiter erfordert, in Draufsicht wieder – auch ein Hinweis darauf, dass Jacopo weit mehr an der subjektiven Bildrichtigkeit als an der exakten Darstellung der objektiven Wirklichkeit interessiert war.

In der gleichfalls aus dem Londoner Skizzenbuch stammenden Zeichnung ‚Kirche mit offener Fassade‘ (fol. 85) vermeidet Jacopo jegliche Verunklärung der perspektivischen Konstruktion. Gezeigt wird ein in Fronansicht wiedergegebener, dreischiffig basilikal abgestufter Kirchenquerschnitt mit Stilelementen im Übergang von der Spätromanik zur Frühgotik. Möglicherweise haben Venedigs monumentale Bettelordenskirchen dafür eine anregende Rolle gespielt. Dass der Künstler jedoch auch der Architektur des lokalen Umfelds Aufmerksamkeit gezollt hat, beweist das sich über dem Kirchenquerschnitt erhebende

Abb. 258

Aufsatzgeschoss, das mit seinem Spitzgiebel, dem Rosenfenster, den mit übergreifenden Rundbögen versehenen Biforen und der durchlaufenden Galerie wie eine gekürzte Fassung der oberen Fassadenzone des Santo in Padua anmutet. Obwohl der Bau vom Bildrahmen exakt umrissen wird, also mit der vordersten Bildebene identisch ist, wird der Betrachter durch eine im Vordergrund befindliche Balustrade doch ein wenig auf Distanz gehalten. Ganz anders die Situation im ‚Tempelgang Mariae‘ (fol. 68), wo die Balustrade die Funktion einer Chorschranke erfüllt. Dadurch entsteht der Eindruck, als sei der Betrachter in einem vorgelagerten Joch – denken wir an San Marco, wäre es der zentrale Kuppelraum – positioniert, wofür die von den seitlichen Bildrändern überschrittenen Arkadenansätze sprechen. Zudem mag die rechts außen stehende Gestalt dem Betrachter als Identifikationsfigur dienen. In der ‚Kirche mit offener Fassade‘ spielt die Perspektive unbestritten die Hauptrolle. Dies schlägt sich unter anderem darin nieder, dass ihr Hilfsliniennetz deutlicher als die Linien mancher Architekturelemente zum Vorschein kommt. Dies gilt vor allem für die „Zentrallinie“, welche die isokephal geordneten Köpfe der hinter der Balustrade stehenden Figurenreihe exakt tangiert. Im Gegensatz zum ‚Tempelgang Mariae‘ (fol. 68), wo die Figuren in der Bodenregion räumlich gestaffelt, hingegen in der Kopfzone bildparallel konzipiert sind, werden die Gestaltengruppen im Kirchenquerschnitt blockhaft, ungestört von der Bodenzone, auf die Fläche projiziert. Auch hier wird somit Spannung vermieden, bleibt der Führungsanspruch der Perspektive-Problematik unangetastet. Trotzdem hat Jacopo nicht auf das Spannungsmittel der Ambiguität verzichtet. Dies zeigt sich darin, dass er der Öffnung der Balustrade, die visuell mit der Apsisbreite übereinstimmt, eine konvexe Stufenfolge vorlagert, die dem Tiefenzug des Mittelschiffs mit einem dynamischen Gegenvektor antwortet. Hinzu kommt das typisch venezianische Bestreben, Formkonsonanz herzustellen. Dies geschieht durch Angleichung der halbkreisförmigen Stufen an den Apsisbogen und die Gurtbogenstellungen im Wölbungssystem. Wenigstens im Ansatz begegnen wir auch hier – und dies trotz perspektivisch vorrangiger Raumproblematik – dem *Ornamentalen*, das Hetzer u. a. als „linearen Parallelismus, formale Relation und Formenähnlichkeit“ definiert hat.²³⁷

Als Jacopo seine Zeichnung (fol. 85) schuf, gab es, das Thema Kirchenquerschnitt mit abgehobener Fassade betreffend, in Italien – vor allem in der Toskana und in Oberitalien – eine bereits annähernd hundertjährige Tradition. Dies beginnt mit Ambrogio Lorenzetti, der in seiner ‚Darstellung im Tempel‘ (1342; Florenz, Uffizien) einen frontalen Einblick in eine dreischiffige Kirche gibt. Mehr als ein viertel Jahrhundert danach greift Guariento in seinem Fresko ‚Augustinus setzt die nordafrikanischen Bischöfe ein‘ (Padua, Eremitani-Kirche) auf das gleiche Thema zurück, ohne Lorenzettis Raumkonzept erkennbar weiterzuentwickeln. 1384 vollendet Altichiero seinen Freskenzyklus im Oratorio di San Giorgio in Padua. In der ‚Darstellung im Tempel‘ gibt er den Kirchenquerschnitt in Schrägansicht wieder, wohl wissend, dass sich damit problemloser als in Frontansicht ein räumlicher Tiefenzug herstellen lässt, wobei schräg

Abb. 256, S. 293



259. Ambrogio Lorenzetti, *Darbringung im Tempel*, Florenz, Uffizien



260. Guariento, *Augustinus setzt die nordafrikanischen Bischöfe ein*, Fresko, Padua, Eremitani-Kirche



261. Altichiero, Darstellung im Tempel, Fresko, Padua, Oratorio di San Giorgio



262. Lorenzo Ghiberti, Begegnung von König Salomon mit der Königin von Saba, Bronzerelief, Florenz, Baptisterium, Porta del Paradiso



263. Jan van Eyck, Triptychon, Dresden, Gemäldegalerie

fluchtende Linien eher im Gefühl als im rationalen Kalkül des Malers wurzeln. Was die drei Beispiele miteinander verbindet, ist die der mittelalterlichen Kunst eigentümliche Indifferenz gegenüber der Stimmigkeit im Verhältnis zwischen Figuren- und Raumgröße. Demgemäß kennzeichnet die Figuren eine monumentale Erscheinungsform, die von der Architektur gerade mal um die Hälfte überragt wird. In dieser Proportionsproblematik schaffen erst die an der äußeren Wirklichkeit orientierten Renaissancekünstler Ordnung, indem sie die Figurengröße zu Gunsten der Architektur entsprechend reduzieren – so auch Jacopo, dem darin die auf die Perspektive spezialisierten Künstler Florentiner Herkunft vorangegangen waren. Einer davon war Lorenzo Ghiberti, der Schöpfer der Porta del Paradiso (1425–1452) am Baptisterium zu Florenz. Auch er hat sich mit dem Thema ‚Kirche mit offener Fassade‘ befasst, und zwar in der Bronzereliefplatte mit der ‚Begegnung von König Salomon mit der Königin von Saba‘, in der sich – analog zu Jacopos Zeichnung – ebenso ein dreischiffig basilikalischer Kirchenquerschnitt erhebt, nur mit dem gravierenden Unterschied, dass der Architekturprospekt hier in den Hintergrund versetzt ist und sich die Figurenszene im Freien abspielt. Auch der Niederländer Jan van Eyck hat sich mit der Darstellung von Kirchenquerschnitten beschäftigt, einmal aus schrägem (‚Die Madonna in der Kirche‘, um 1425; Berlin, Staatliche Museen), dann aus frontalem Blickwinkel (‚Dresdener Triptychon‘, 1437). In beiden Fällen verharret der Maler in der Mittelalter-Tradition, indem er die Madonnen in Übergröße in das Kirchenschiff stellt. Gewiss hatte van Eyck von der Perspektive keine wissenschaftlich gesicherte Vorstellung, was etwa die Existenz zweier Fluchtpunkte bezeugt. Dieses Stadium des empirischen Vorantastens zu perspektivähnlichen Lösungen hat Jacopo, entgegen Pächts Meinung, zu Gunsten einer theoriegestützten Erarbeitung der *costruzione legittima* bereits überwunden.

Zur ‚Tempelgang Mariae‘-Thematik und den damit verbundenen Kirchenquerschnitten gibt es im Pariser Skizzenbuch zwei weitere Versionen, in denen sich gegenüber jener im Londoner Konvolut (fol. 68) ein Entwicklungsprozess abzuzeichnen scheint. Die erste der Pariser Zeichnungen (fol. 24) zeigt eine Baukompilation, die – beispiellos in der real existenten Sakralbaukunst – in der Tat als reine „Fantasiearchitektur“ anzusehen ist. Im Vergleich mit dem Londoner Blatt besteht zwischen dem Betrachter und den Baulichkeiten ein erheblich größerer Abstand. Der in den Hintergrund versetzte Kirchenquerschnitt ist auf eine Apsis reduziert, deren polygonale Brechung, Maßwerkfenster und Rippen der Gotik verpflichtet sind. Pächt zufolge bleibt für Jacopo „Interieur zeitlebens durchlöchernde Außenansicht“. Die Apsis wird von einem in klassischer Manier konzipierten Triumphbogen umspannt, den ein Dreieckgiebel bekrönt. Davor erstreckt sich über die gesamte Bildbreite eine antikisierende Säulenarkatur, deren Interkolumnien eine Balustrade schließt. Auf den ersten Blick hin identifiziert man die Bogenreihe mit einem Chorschranken, auf dem sich der Triumphbogen zu erheben scheint. Sieht man genauer hin, wird klar, dass es sich um eine der Apsis vorgelagerte Anlage in der Art eines Atriums handelt, dessen Tiefe links und rechts von fluchtenden Arkadenpaaren markiert wird.



264. Jacopo Bellini, Tempelgang Mariae, Pariser Skizzenbuch, fol. 24

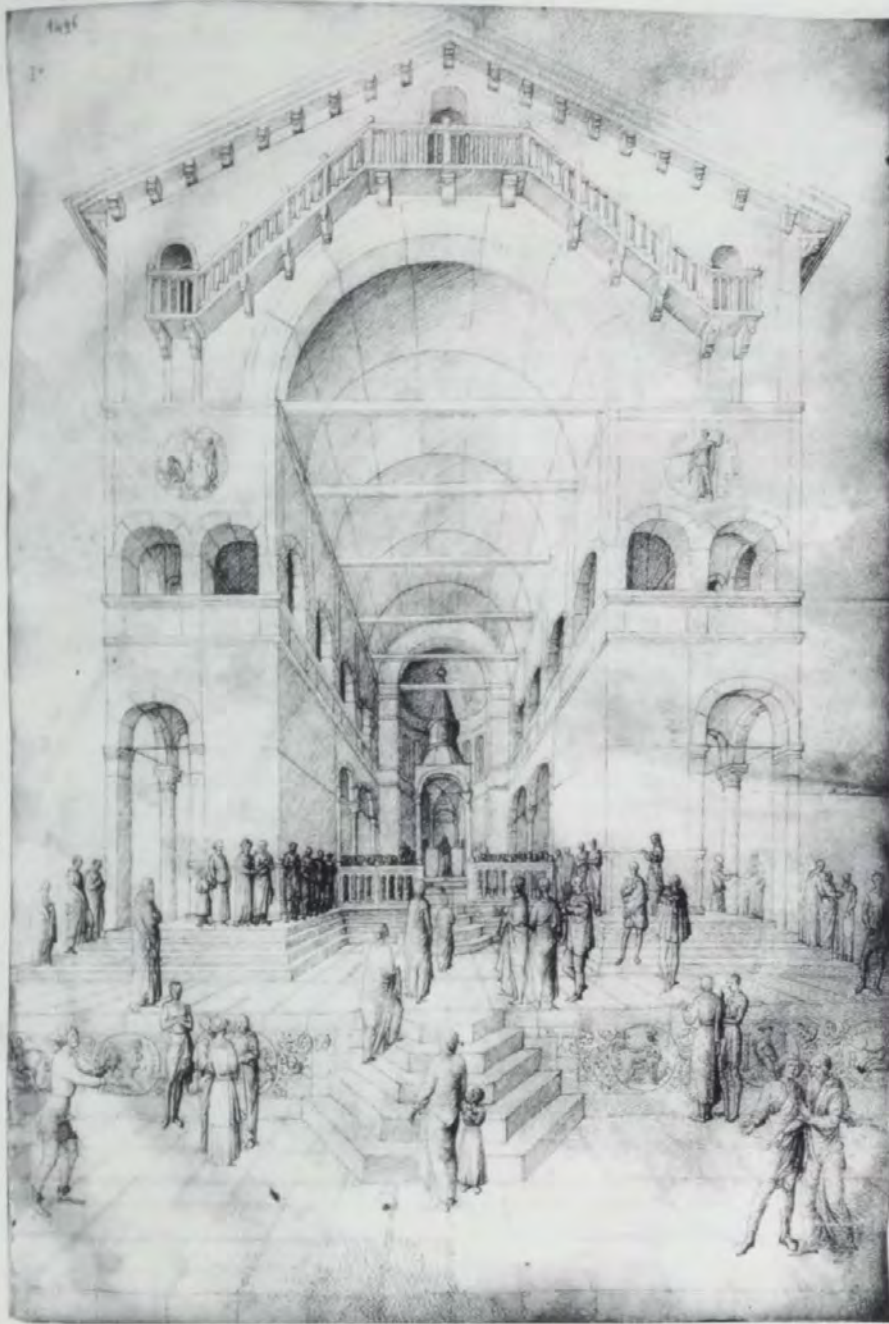
Das Geison des Giebels, der Fries oberhalb der Bogenstellungen und die Balustradenbrüstung betonen die Horizontalkomponente des Bildaufbaus. Nur der mittlere der sieben Arkadenbögen setzt einen Vertikalakzent. Er ist schmaler als die angrenzenden und öffnet sich als Zugang zum Sanktuarium, in dessen Zentrum sich ein turmartiges Ciborium erhebt, dessen Obeliskensbekrönung, überschritten vom Fries der Bogenstellung, in die Apsiskalotte ragt. Allein an dieser Stelle bietet sich dem Tiefenzug eine Entfaltungsmöglichkeit, indes wird diese insofern konterkariert, als die Säulen der verengten Arkade das Ciborium seitlich verdecken und es dadurch in visueller Umklammerung in einen flächenprojektiven Bezug zwingen. Der mittleren Arkade ist eine Freitreppe vorgela-

gert, deren konzentrisch halbkreisförmige Abstufung sich kaskadenartig auf die Plattform im Vordergrund zu ergießen scheint. Die durch Projektion sich bildende Konfiguration der dynamisch raumgreifenden, halbrunden Treppe findet im Apsisbogen ihr flächenhaftes Pendant. Dazu Pächt: „Es ist die schon wiederholt bei Jacopo beobachtete Assonanz von Daseins- und Erscheinungsform [...]: eine bildparallele, sich hebende Form und eine nach unten ausladende projektive Form entsprechen einander fast symmetrisch.“²³⁸

Im Gegensatz zur Londoner Zeichnung vollzieht sich der Tempelgang im Freien und nicht mehr statisch positioniert, sondern prozessual verlaufend. Die kleine Maria führt den Zug an und hat bereits die oberste Stufe der Treppe erreicht. Um zum Hohepriester im Ziborium zu gelangen, hat sie noch ein gutes Stück Weges zurückzulegen, worin auch ein ‚zeitendes‘ Phänomen manifest wird. Auf die Zukunft der Gottesmutter Bezug nehmend, kann man die sieben Frontarkaden des Atriums symbolisch als „die sieben Schmerzen und Freuden Mariae“ deuten. Die durch Isokephalie gekennzeichneten Köpfe der im Vordergrund schreitenden oder stehenden Personen werden von der Balustradenbrüstung, der „Zentrallinie“ des Ganzen, tangiert, womit eine Verstärkung der Horizontaltendenz einhergeht. Zugleich aber sind alle Arkadensäulen auf jeweils eine Figur – die beiden Genrefiguren rechts, ein modisch gekleideter Jüngling und ein Zwerg mit Greifvogel inbegriffen – ausgerichtet, so dass der Eindruck entsteht, als würden sie den Protagonisten entspringen. Daraus resultiert zweierlei: Zum einen werden die Figuren der Raumzone der Arkaden angeglichen, zum anderen sorgt der zwischen Figuren und Säulen vermittelnde Gestaltfaktor der *guten Fortsetzung* für Vertikalakzente. Gleichwohl bleibt der Führungsanspruch der „Zentrallinie“ bestehen, zumal von den hinter der Balustrade postierten Gestalten nur die Oberkörper zu sehen sind. Diese erscheinen wie Büstenaufsätze der Balustrade, sind demnach ebenso Bestandteil der horizontalen Hauptachse bzw. der Arkadenebene visuell angepasst.

Die zweite, ebenfalls dem ‚Tempelgang Mariae‘ gewidmete Zeichnung (fol. 30) aus dem Louvre zeigt den bislang monumentalsten Kirchenprospekt, dessen Distanz zum Betrachter sich erheblich vergrößert hat. Der auf Fernsicht angelegte Bau wird von einem Satteldach abgeschlossen – knapp darunter ein Balkon, zu dem mit Geländern vergitterte Treppenläufe in steiler Schräge emporführen. An den Seiten des offenen Kirchenquerschnitts erheben sich pylonenhaft massive Wandpartien, die mit rundbogigen Biforen versehen sind, unten von Portiken flankiert werden und über reliefierte Tondi verfügen, die an antike Medaillen erinnern. Diese einen Triumphbogen herausbildenden Wandelemente wirken wie übrig gebliebene Fassadenflanken, die den Blick auf ein in die Tiefe fluchtendes Kirchenschiff freigeben – ein veritabler „Triumph der Perspektive“, wie es Pächt formuliert hat. Anstatt Stilelemente der Renaissance einfließen zu lassen, verleiht Jacopo dem gewaltigen Saalbau ein eindeutig romanisches Gepräge. Dieses findet sowohl in der Apsis als auch an den rundbogigen Emporenöffnungen sowie am Tonnengewölbe seinen Niederschlag. Dass angesichts gewählter Fernsicht eine derart extreme Untersicht des Gewöl-

Abb. 265, S. 301



265. Jacopo Bellini, Tempelgang Mariae, Pariser Skizzenbuch, fol. 30

bes den strengen Gesetzen der Perspektive eigentlich widerspricht, stört den Künstler keineswegs. Trotz etlicher Horizontalakzente, welche die zahlreichen Zugstangen, die Balustrade und die dem Bau vorgelagerte Plattform mit sich bringen, bleibt der perspektivische Tiefenzug unangefochten die Hauptattraktion des Ganzen. Einen wesentlichen Beitrag dazu leistet der Umstand, dass die Balustrade nicht wie zuvor auf der Ebene der gedachten Fassade positioniert ist, sondern, tief in das tunnelförmige Schiff zurückversetzt, nunmehr tatsächlich die Funktion eines Chorschrankens erfüllt. Darüber hinaus hat die zur strukturell *ornamentalen* Bildhaftigkeit beisteuernde Ambivalenz zwischen Daseins- und Erscheinungsform nichts an Faszination eingebüßt. So korrespondiert die in

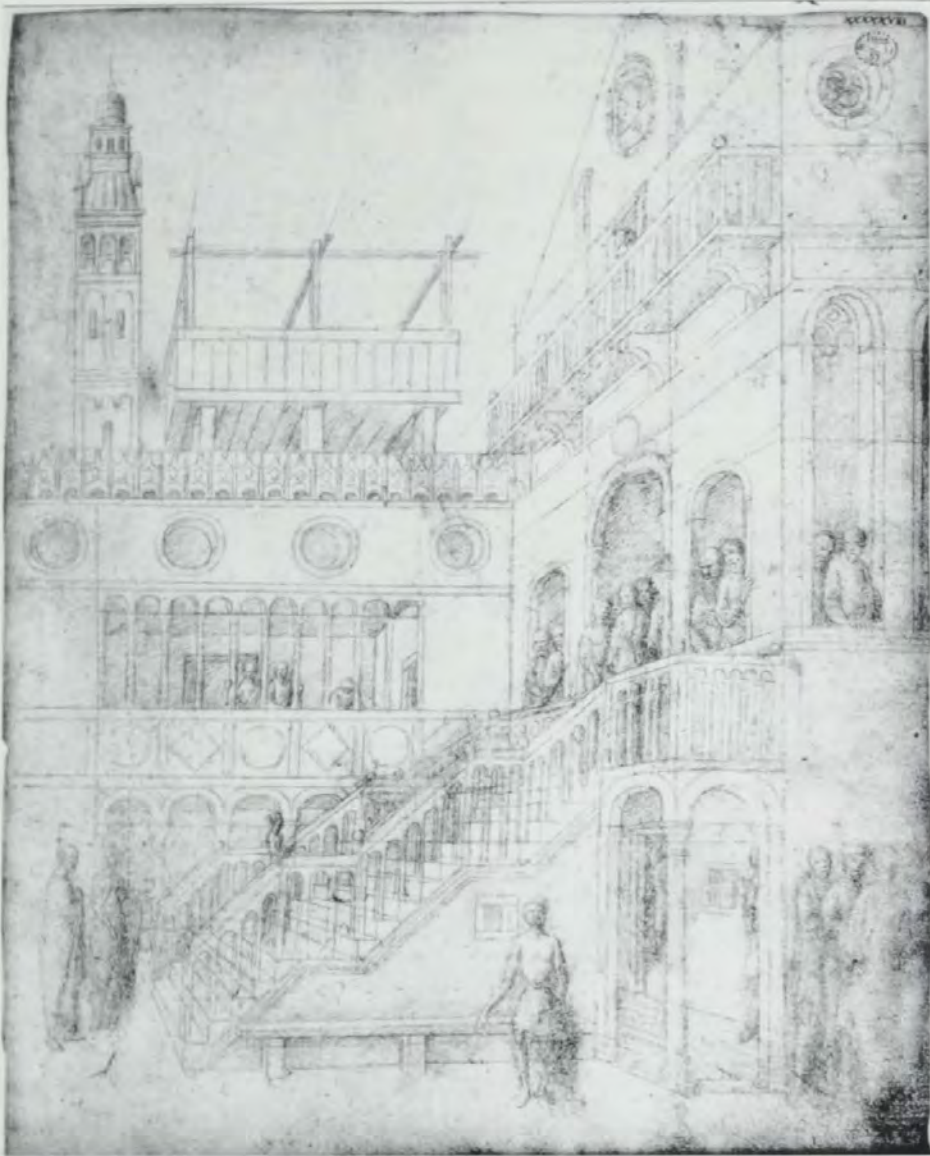
polygonaler Form dem Proszenium vorgelagerte Freitreppe mit der unter dem Dach trapezoid gebrochenen Treppengalerie, die ihrerseits wiederum in der Grundrissform des bis zum Chorschranken reichenden Stereobats (= die den gesamten Bau umklammernde Stufenanlage) ihr Pendant findet. Pächt zufolge „liegen in der kunstvollen Ausbalancierung der beiden heterogenen Faktoren, dem souveränen Spiel mit dem ‚quidproquo‘ von Sein und Schein, die Stärke und der Reiz dieser Komposition“.²³⁹

Die Relevanz der Horizontlinie bleibt ungebrochen. Beginnend mit den Köpfen der in räumlichem Rücksprung hinter der Schrankenbalustrade situierten Personen, sind auch die Köpfe der an der fluchtenden Schiffswand und vor der linken Seitenfassade postierten Gestalten in konsequenter Isokephalie der „Zentrallinie“ unterworfen. Der auf Fernsicht berechnete Bauprospekt bietet Jacopo Gelegenheit, diesem eine bühnenähnliche Plattform mit davon abgestuftem Vordergrundareal hinzuzufügen. Der Kirchenbau wird dadurch gleichsam zur *scaenae frons* eines theaterartigen Schauplatzes, dessen konvergierende Bodenplatten den an sich schon übermächtigen Tiefenzug des Ganzen noch zusätzlich verstärken. Mit dem Zugewinn eines weit ausgedehnten Proszeniums, auf dem Figuren vereinzelt oder in Gruppen zusammengefasst verstreut sind, nutzt Jacopo die Möglichkeit, Mariens Tempelgang nicht mehr wie zuvor in statisch bildparalleler Anordnung, sondern in dynamisch raumgreifender Weise zu inszenieren. Den Anfang macht eine weibliche Rückenfigur, die mit einem Kind an der Hand am Fuß der Treppe platziert ist. Sie dient als *Repoussoir*figur, geeignet, Stellung und Standort des Betrachters gleichsam zu vertreten. Einem zeitlichen Ablauf gemäß folgt eine weitere Rückenfigur, die bereits die vorletzte Stufe betritt. Ebenso schräg zur Tiefenachse ausgerichtet, nähern sich Anna und Maria der zweiten Stufenfolge, die in konvexen Schwüngen vom Chorschranken herabführt. Die Jungfrau hat noch ein gutes Stück Weges vor sich, um zum Hohepriester zu gelangen.

In den drei ‚Tempelgang Mariae‘-Zeichnungen ist ein Entwicklungsprozess ablesbar, der, beginnend mit dem Londoner Blatt, zum einen vom architektonisch Nahsichtigen zur Fernsicht überleitet, zum anderen bezüglich der Figurenanordnung von statischer Bildparallelität zu ebenso dynamischer wie bildzeitlicher Verräumlichung führt. Zweifellos verfügen die beiden Pariser Zeichnungen gegenüber der vergleichsweise altertümlicheren Londoner Version über einen höheren Reifegrad, sind also zeitlich später anzusetzen. Ob man diese Datierungsfolge auch für die Skizzenbücher im Ganzen geltend machen kann, sei dahingestellt.

In der Londoner Zeichnung fol. 58 wird nicht Mariens Aufnahme in den Tempel, sondern ihr Gang zum Tempel veranschaulicht. Maria steht auf dem ersten Absatz einer lang gestreckten, bildparallel projizierten und von balustradenartigen Geländern flankierten Treppenanlage, die bis zum zweiten Geschoss einer nun tatsächlich existenten Kirchenfassade hochführt, wo der Hohepriester mit seinem Gefolge Aufstellung genommen hat. Durch die Wahl einer querschnittlichen Freitreppe verdeutlicht der Künstler – im Gegensatz zu seinen auf

Abb. 266, S. 303



266. Jacopo Bellini, Tempelgang Mariae,
Londoner Skizzenbuch, fol. 58

Tiefenachsialität angelegten Zeichnungen –, dass der Weg, den die Jungfrau zurückzulegen hat, beträchtlich weiter geworden ist. Hinter der Treppe erhebt sich ein veneto-byzantinischer, aus zwei Arkadenebenen bestehender Palast mit einer aufgesetzten Holzterrasse, wie sie in massenweiser Ausfertigung Venedigs Dachlandschaft bis in die Gegenwart prägt. Unter dem Dreieckgiebel der an den Palast stoßenden Kirchenfassade erstreckt sich ein langer Balkon, dessen perspektivisch abfallende Position durch die Schrägstellung der Fassade bedingt ist. Zwischen den Geländerstützen des Balkons und der Treppe besteht eine bestechende Affinität, die durch die parallele Schrägföhrung der beiden Bauelemente noch zusätzlich unterstrichen wird. Während der Balkon ‚falsch‘ dargestellt wird, um richtig zu erscheinen, entspricht die Treppe auch optisch ihrer angestammten Funktion, bedarf mithin keiner perspektivischen Verzerrung, um ‚richtig‘ zu sein. Einmal mehr bringt Jacopo Daseins- und Erscheinungsform in ein Spannungsverhältnis, das geeignet ist, zwischen Raumtiefe



267. Jacopo Bellini, Tempelgang Mariae, Predella der ‚Verkündigung‘-Ancona, Brescia, Sant’Alessandro

Abb. 268, S. 305

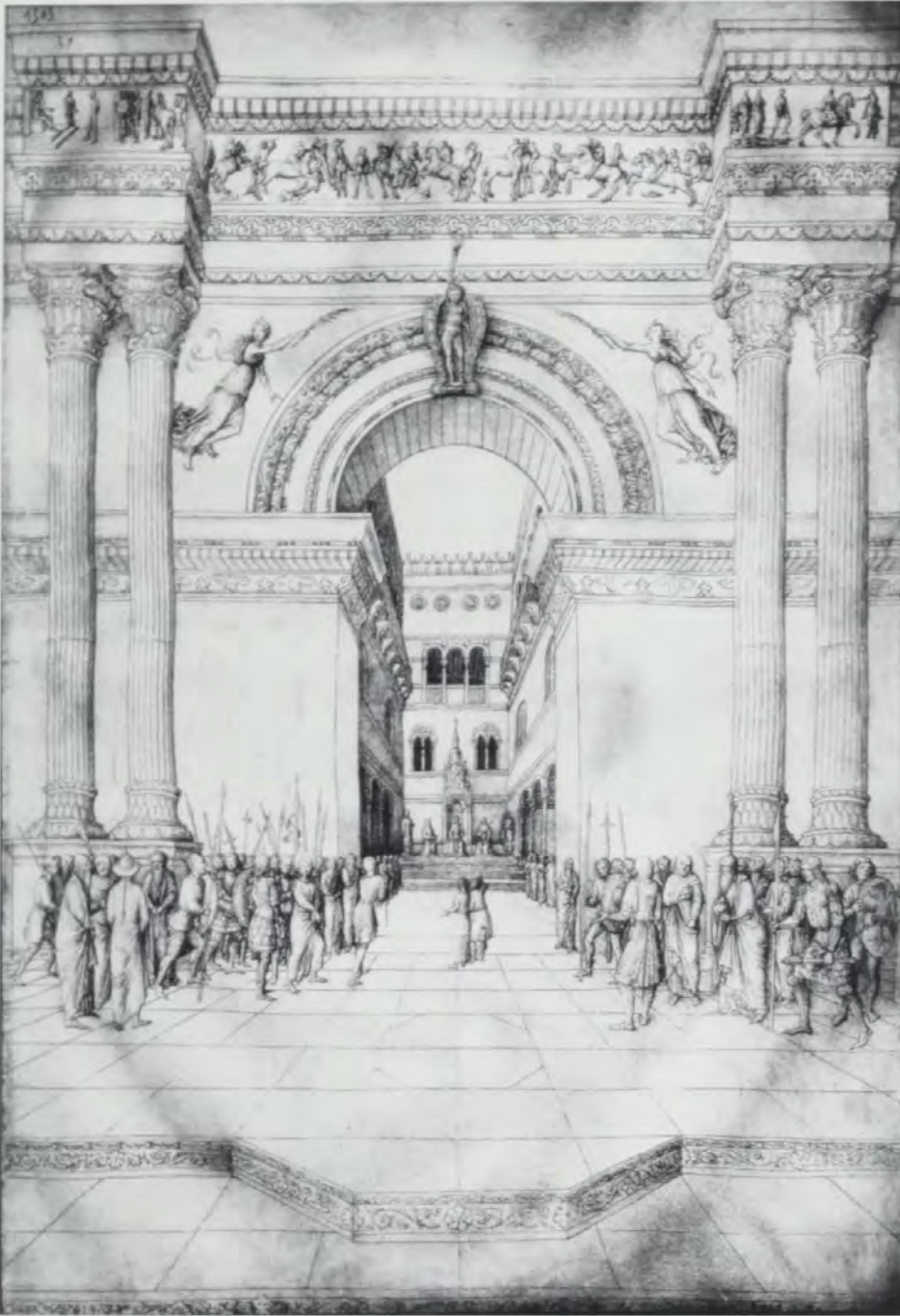
und Fläche zu vermitteln, womit er abermals dem Prinzip der venezianischen, im *Ornamentalen* wurzelnden Bildhaftigkeit Rechnung trägt.

Schon vor seiner Londoner Zeichnung (fol. 58) hat sich Jacopo zu Beginn der vierziger Jahre in sehr ähnlicher Grundkonzeption mit dem ‚Tempelgang Mariae‘ beschäftigt, und zwar in einer der Predellentafeln, die er seiner ‚Verkündigung‘-Ancona in Brescia (Sant’Alessandro) erst nachträglich hinzugefügt hatte. Auch hier vollzieht sich der Tempelgang auf einer bildparallelen Treppe, nur mit dem Unterschied, dass Jacopo das zwischen Fläche und Perspektive bzw. zwischen Daseins- und Erscheinungsform bestehende Spannungsverhältnis vorerst noch zögerlich ins Treffen führt. Ansatzweise macht es sich insofern bemerkbar, als die perspektivisch stürzende Dachlinie des benachbarten Gebäudes zur Treppenschräge parallel geführt ist.

Trotz seiner erklärten Vorliebe für die bodenständig venezianische Architekturtradition des Mittelalters hat sich Jacopo doch des Öfteren auch mit baulichen Ideen der Renaissance auseinandergesetzt, die er gleichwohl in sehr persönlicher Weise zu modifizieren bzw. den örtlichen Baugesgebenheiten anzupassen wusste. Mitunter vermitteln seine Architekturprospekte sogar den Eindruck direkter Antikenrezeption, so etwa in der Pariser Zeichnung (fol. 39) ‚Christus wird vor Pilatus geführt‘, wo nicht die winzig kleinen Figuren, sondern ein riesenhaftes Stadttor triumphalen Gepräges die Hauptattraktion bildet. Der Bau wird von zwei Vollsäulenpaaren flankiert, die ein verkröpftes Gebälk mit einem antikisierenden Figurenfries stützen. Darunter öffnet sich ein prächtig dekoriertes Bogen, der in syrischer Art auf einem Kämpfergesims lagert. Das bis in halber Höhe der Anlage hochgeführte Mauerwerk ist kompakt geschlossen und verstärkt den monumentalen Charakter des Ganzen. Diese Wandpartien lassen nur eine schmale, von der Breite des Bogens abweichende Öffnung frei, durch die der Blick, begleitet von extrem verkürzten Gebäuden, zu einem im Hintergrund quergestellten Palast geführt wird. Der sich weiträumig vor dem Stadttor ausbreitende Platz gibt dem Künstler Gelegenheit, ein perspektivisches Liniensystem zu zeichnen, dessen Fluchtlinien auf das Pilatus als Thron dienende Ziborium hin konvergieren. Neuerlich sind es die Köpfe der Christus begleitenden Personen, welche die Horizontlinie verdeutlichen.

Vielleicht war es Castagno, der Jacopos Interesse an architektonischer Antikenrezeption geweckt hatte. Gelegenheit zu unmittelbarer Kontaktnahme gab es anlässlich der Fertigstellung des unter Giambonos Leitung stehenden Mosaikzyklus (um 1450) in der Mascoli-Kapelle von San Marco, an der beide Künstler beteiligt waren. Die Idee, im ‚Tod Mariens‘ die aufgebahrte Gottesmutter mit den um sie versammelten Aposteln vor einer Triumphpforte zu postieren, stammt gewiss von Castagno, dem man im Umgang mit der Antikenrezeption als florentinisch geschulten Künstler die wohl profundesten Kenntnisse zutrauen durfte. Vermutlich hat Castagnos antikisierend konzipierter Triumphbogen, hinter dem sich ein Straßenzug perspektivisch in die Tiefe erstreckt, Jacopo dazu angeregt, dem Florentiner mit seiner Stadttor-Zeichnung eine modifizierte Alternative gegenüberzustellen. Statt wie Castagno flankierende Pilaster zu

Abb. 269, S. 305



269. *Andrea Castagno, Tod Mariens, Mosaik, Venedig, San Marco, Mascoli-Kapelle*

268. *Jacopo Bellini, Christus wird vor Pilatus geführt, Pariser Skizzenbuch, fol. 39*

wählen, entscheidet sich Jacopo zu Gunsten monumentalerer Doppelvollsäulen, zudem verengt er die Torbreite, um damit die Illusion des Tiefenzugs noch zu verstärken. Bekanntlich hat der Renaissancestil in Venedigs Bauschaffen relativ spät Eingang gefunden. Das Startzeichen dafür gab das 1460 erbaute Triumphthor am Arsenal, dessen noch nicht identifizierter Architekt (bisweilen wird Mauro Codussi in Erwägung gezogen) gewiss von Jacopos Architekturzeichnungen Bescheid wusste, vielleicht sogar dessen Stadttorentwurf zu Gesicht bekam. Auffallend ist immerhin, dass auch das Arsenal-Triumphthor analog zu Jacopos Zeichnung über doppelsäulige Flanken verfügt, wiewohl erwiesen ist, dass diesem die römische Porta Aurea in Pola als direktes Vorbild gedient hat.



270. Jacopo Bellini, *Predigt Johannes des Täufers*, Pariser Skizzenbuch, fol. 6

In der ‚Predigt Johannes des Täufers‘ (Pariser Skizzenbuch, fol. 6) ist der skulptierte und von kannelierten Pfeilern gestützte Triumphbogen in unmittelbare Nähe zum Betrachter gerückt. Er dient als innerbildliche Rahmung und lenkt den Blick auf eine von zwei Palästen begrenzte Straße, deren Tiefenzug von einem im Hintergrund gleich fluchtenden Kirchenbau unterstrichen wird. In der Straßenmitte steht Johannes der Täufer auf einem Piedestal. Vielleicht durch antike Münzbilder angeregt, hat Jacopo hier auf den Typus der römischen *Allocutio* zurückgegriffen, wengleich er den Täufer nicht lateral, wie in antiken Vorbildern üblich, positioniert, sondern ihm eine zentrale Stellung einräumt,

wodurch der predigende Asket in der Tat zu einem Denkmal seiner selbst wird. Zu seiner Linken haben sich Apostel versammelt, darunter Johannes Evangelista mit einem Buch in der Hand, andächtig der Predigt lauschend. Neuerlich markieren die Köpfe der Protagonisten die „Zentrallinie“ – nicht deutlich genug, weshalb der Künstler, um der sonst im Bild fehlenden Horizontalkomponenten zu ihrem Recht zu verhelfen, zwischen die Bogenkämpfer eine statisch an sich völlig überflüssige Zugstange spannt.

Eisler plädiert ohne Angabe von Gründen für eine Spätdatierung der Zeichnung. Ob diese These berechtigt ist, lässt sich am besten an dem in den Vordergrund schreitenden Pferd überprüfen. Der fluchtenden Palastfassade angepasst, ist dieses perspektivisch dargestellt, wobei der Verkürzungsversuch im Bereich der Hinterbeine des Tiers als gründlich misslungen anzusehen ist – ein Indiz, das m. E. gegen eine Spätdatierung des Blattes spricht, zumal es von Jacopo viele Zeichnungen gibt, in denen ähnlich positionierte Pferde einen weit höheren Reifegrad an Verkürzungstechnik aufweisen. Findet unsere Datierungskorrektur Zustimmung, dann ist Eislers Querverweis auf Pferdedarstellungen von Pollaiuolo und Verocchio wohl ebenso hinfällig.²⁴⁰ Diesbezüglich sollte man eher mit Anregungen durch Uccello rechnen, der in seinen drei Tafelbildern mit der Schlacht von San Romano (um 1456) einen veritablen Musterkatalog von aus unterschiedlichen Blickwinkeln perspektivisch wiedergegebenen Pferden produziert hat.

In der Londoner Zeichnung (fol. 67) mit dem ‚Tod Mariae‘ wird, auf die vordeste Bildebene projiziert, ein Teil einer Palastfassade gezeigt, in der sich ein übergroß dimensioniertes Triumphportal öffnet, dessen Rundbogen nahtlos in das Tonnengewölbe einer Vorhalle übergeht. Wenigstens ansatzweise ist dem die oben dargelegte Problematik des Kirchenquerschnitts mit offener Fassade inhärent. Wie in den Kirchenschiffen zielt das Fluchtliniensystem der Vorhalle vor allem auf einen pointierten Tiefenzug, der hier geradezu einem Tunneleffekt nahe kommt; fast fühlt man sich an den Blick in ein umgekehrtes Teleskop erinnert. Eng an die Wände gedrückt, haben die Apostel in starrer Reihung und in isokephaler Übereinstimmung mit der „Zentrallinie“ Aufstellung genommen, um die Gottesmutter zu betrauern. Diese ruht, auf die Tiefenachse ausgerichtet, auf einer Bahre, von der sie angesichts des steil aufgeklappten Bodens herabzugleiten droht. Letzteres beruht darauf, dass vom Boden gleichviel zu sehen ist wie vom Gewölbe, was zwar zentralperspektivisch machbar ist, aber der Realität insofern widerläuft, als der Betrachter offensichtlich vor dem Portal steht, folglich den Boden in weit flacherem Anstiegswinkel wahrnehmen müsste. Jacopos perspektivisches Experiment, den Leichnam Mariens auf einer in die Tiefe fluchtenden Bahre zu platzieren, steht m. W. in völligem Widerspruch zur italienischen Bildtradition. Demgemäß hat sich Castagno – vermutlich in Absprache mit Jacopo – im ‚Mariantod‘-Mosaik der Mascoli-Kapelle auf dieses Wagnis erst gar nicht eingelassen. Der ikonographischen Tradition folgend, wird die Totenbahre bildparallel in Querrichtung positioniert und dadurch jegliches Raumrisiko vermieden.



271. Jacopo Bellini, *Tod Mariae*, Londoner Skizzenbuch, fol. 67

Abb. 269, S. 305



272. Jacopo Bellini, *Drei Leichen mit einem Reiter*, Pariser Skizzenbuch, fol. 76

Abb. 273, S. 309

Auch in der Pariser Zeichnung (fol. 76) ‚Drei Leichen mit einem Reiter‘ ist die Darstellung eines Prunkportals mit anschließendem *sottoportico* das zentrale Thema, ist alles in den Dienst eines tunnelähnlichen Tiefenzugs gestellt. Laut Eisler handelt es sich um ein Spital, dessen Verwalter von links ins Bild reitet.²⁴¹ In der Vorhalle haben sich Personen versammelt, die betreten auf drei am Boden liegende nackte Leichen blicken. Diese weisen, den Fluchtlinien streng angeglichen, in die Tiefenachse, wobei sie – vergleichbar mit der aufgebahrten Maria in der Londoner Zeichnung (fol. 67) – vom steilen Bodenareal abwärts zu gleiten scheinen. Nicht anders als im ‚Tod Mariae‘ zeigt sich auch hier jene Krisenhaftigkeit, die dann entsteht, wenn liegende, tiefenräumlich orientierte Figuren einem streng zentralperspektivischen Raumkonzept, das Boden und Gewölbe bzw. Drauf- und Untersicht im selben Ausmaß wiedergibt, unterworfen werden. Eine realistische Darstellung einer liegenden Figur gelingt eben nur dann, wenn der Boden abgeflacht und diese, wie es etwa Mantegna in seinem Gemälde ‚Christus auf der Grabplatte‘ (Mailand, Brera) erst Jahrzehnte später (1501) mustergültig geglückt ist, in viel radikalerer Weise als bei Jacopos Leichen-Darstellungen verkürzt wird. Der Künstler dürfte das Wagnis seiner Darstellungsweise erkannt haben, denn nur so ist erklärbar, dass er die Leichen – inmitten sonst scharf konturierender Federzeichnung – schemenhaft mit zartem Pinselduktus umreißt, es gleichsam bei einem Provisorium belässt.

Oft hat sich Jacopo auch mit dem Thema Architektur im urbanistischen Kontext beschäftigt. Das prominenteste Beispiel dafür ist wohl die Louvre-Zeichnung fol. 17 mit der ‚Enthauptung des hl. Johannes des Täufers‘, wobei die Titelgebung des Blattes dem eigentlichen Zweck der Darstellung nicht gerecht wird, zumal das Architekturensemble der eigentliche Hauptprotagonist des Ganzen ist, wogegen die figurale Szene in ihrer miniaturistischen Wiedergabe kaum mehr als eine ikonographische Alibifunktion erfüllt. Ein weiträumiger Platz wird von drei Gebäuden begrenzt, seitlich von zwei unterschiedlich fluchtenden, also asymmetrisch angeordneten Palästen und im Hintergrund von einer bildparallelen, vielgeschossigen Fassade residenzhaften Charakters. Formatbedingt hat Jacopo dem Blatt noch ein weiteres (fol. 16v) hinzugefügt, um auch die oberen Teile der lateralen Paläste in Erscheinung zu bringen. Ausgehend vom Wunsch nach Asymmetrie bzw. einem exzentrisch positionierten Fluchtpunkt – beides schafft Spannung und ist der Raumtiefe förderlich –, ist das linke Gebäude, aus dem ein beinahe die gesamte Fassadenlänge umfassender Balkon vorkragt, perspektivisch extrem verkürzt. Es erhebt sich auf einem Portikus, der den Blick auf eine Landschaft frei gibt, und ist folglich so schmal konzipiert, dass es als real bestehendes Bauwerk unvorstellbar ist, mithin dem Bereich reiner „Fantasiearchitektur“ zuzurechnen ist. Die Säulenarkaden des Portikus – das anschließende Zwischengeschoss inbegriffen – ist offensichtlich durch Brunelleschis Ospedale degli Innocenti (= Findelhaus, 1419–1424) in Florenz angeregt. Die Errichtung dieses eine neue Stilepoche initiierenden Gebäudes hat Jacopo während seines Aufenthalts in Florenz gewiss mit großem Interesse verfolgt. Die Säulenarkatur des fluchtenden Portikus



273. Jacopo Bellini, Enthauptung des hl. Johannes des Täufers, Pariser Skizzenbuch, fol. 17

setzt sich im Erdgeschoss des planimetrisch anschließenden Palasts im Hintergrund fort. Dort sind es allerdings enger gereichte, an veneto-byzantinische Interkolumnien erinnernde Bogenstellungen, welche an die den Markusplatz begrenzende Arkadenfolge des Vorgängerbaus der heutigen Procuratie Vecchie erinnern. Immer aufs Neue registriert man Motive, die aus dem Architekturfundus der Lagunenstadt stammen – beispielsweise den mit seinem gotischen Aufsatz die Dachtraufe des Prunkpalastes durchstoßenden Balkon, der seinen Ursprung im sog. Steno-Balkon an der Südfassade des Dogenpalastes hat, oder das so häufig an gotischen Bauten Venedigs aufscheinende Motiv des überdeck gestellten Balkonfensters. Hinzu kommt die in Höfen mittelalterlicher Paläste (z. B. Ca'd'Oro) gebräuchliche Form der Außentreppe, die dem rechten Gebäude vorgelagert ist.

Im Zentrum des Platzes erhebt sich eine turmhohe Brunnenanlage, mit der Jacopo seine zu eigenständiger Invention befähigte Kreativität beweist. Die Basis des von einer Venus-Statue bekrönten Brunnens besteht aus einem runden Becken, dem, sukzessiv verkleinert, drei jeweils von Erotengruppen gestützte Schalen folgen. Die Anlage dem perspektivischen Gesamtkonzept anzupassen, erweist sich als einigermaßen schwierige Aufgabe. Während die erste Brunnenschale der Horizontlinie exakt angeglichen ist, zeigt sich die zweite in viel zu starker Untersicht, weshalb, statisch bedenklich, das Ganze nach hinten zu kippen droht. Erst nach längerem Suchen entdeckt man den Ablauf der biblischen Geschichte, der vor einer dunklen Pforte unter der Außentreppe mit der Enthauptung Johannes des Täufers anhebt und sich, zeitlich simultan, in Salome fortsetzt, die bereits das abgeschlagene Haupt des Täufers auf einem Tablett vor sich herträgt. Sie steigt die Treppe empor, um auf langem Umweg zu Herodes' Festmahl, das rechts auf einem von Arkaden gestützten Altan in Szene geht, zu gelangen.



274. Jacopo Bellini, Zentralbau-Tempel mit Idol,
Pariser Skizzenbuch, fol. 53

Mehrere Male hat sich Jacopo auch mit dem Zentralbau, dem Lieblingsthema der Renaissance, beschäftigt – in besonders anspruchsvoller Weise in der Pariser Zeichnung (fol. 53) ‚Zentralbau-Tempel mit Idol‘. Hinterfangen von einem römischen Aquädukt, erhebt sich der zehneckige Tempel auf einem hohen Stufenpodest. Ins Polygon modifizierte, ist das von Säulenarkaden begrenzte Untergeschoss der antiken Tholos(= Rundtempel)-Tradition verpflichtet. Dem Monopteros-Typus entsprechend, fehlt jedoch eine Cella, an deren Stelle eine offene Halle tritt, in deren Zentrum ein Götzenidol auf einer Säule steht; Besu-

cher nähern sich von beiden Seiten, um es zu verehren. Auf den Arkaden lagert eine Attikazone mit einem Giebelkranz. Es folgt eine turmähnliche, mehr als die halbe Höhe des Bauwerks umfassende Dachlösung, die angesichts ihrer komplizierten Struktur und ihrer den statischen Bedingungen widersprechenden Last unverkennbar dem Reich der Fantasie angehört. Sie besteht aus zwei von einer Galerie getrennten Kegelstümpfen, auf denen eine steile Kuppel mit Laterne gipfelt, die in den ebenso steil proportionierten Kuppeln von San Marco ihren Ursprung hat. Der überkuppelte Zentralbau ist bekanntlich keine Erfindung der Renaissance. Er blickt in Italien auf eine lange Tradition zurück, die in den mittelalterlichen Baptisterien ihre Blüte erlebte. Wir verweisen etwa auf das Baptisterium (Mitte des 12. Jahrhunderts) am Dom von Pisa, zu dem der Zentralbau der Pariser Zeichnung mancherlei Analogien aufweist. Jacopos Bauidée kann aber auch als visionärer Blick in die Zukunft, etwa als ferner Vorläufer von Bramantes Rundtempel („Tempietto“) in Rom betrachtet werden. Wie Pächt betont, hat Jacopo „in seiner Spätzeit nicht nur den Anschluss an die modernsten Strömungen seiner Zeit gefunden [...], sondern auf dieser Reise zu den neuen Idealen auch weit in die Zukunft geblickt“.²⁴²

Neuerlich wird in ‚Zentralbau-Tempel mit Idol‘ das Problem der Perspektive manifest, das der Künstler insofern auf seine Weise löst, als er es – integriert in das Spannungsverhältnis zwischen Fläche und Raum – mit der von der äußeren Wirklichkeit emanzipierten Bildgesetzlichkeit in Einklang bringt. Auf den ersten Blick hin meint man, dass hinsichtlich perspektivischer Ausformung des Tempels alles seine Richtigkeit hat. Sieht man genauer hin, bemerkt man bei den drei rückwärtigen Arkaden eine gravierende Abweichung von den strengen Regeln der *costruzione legittima*. Denn anstatt die Richtungsänderungen der Zehneck-Seiten konsequent fortzuführen, projiziert Jacopo die drei rückwärtigen Arkadenachsen orthogonal auf die bildparallele Ebene. Daraus ergibt sich der Eindruck, als würden sich die annähernd gleich hohen Bogenstellungen des Aquädukt-Untergeschosses im Zentralbau fortsetzen und dessen Halle halbieren. Diese sich freilich nur aus dem visuellen Befund ergebende Tendenz wird durch den Umstand, dass die sich dem Idol nähernden Personen auf die Querachse ausgerichtet sind, noch verstärkt. So gesehen gebärdet sich der Zentralbau – zumindest in seinem Arkadenabschnitt – wie ein polygonaler, dem Aquädukt entspringender Risalit.

Neben der Architektur beschäftigt sich Jacopo Bellini eingehend mit der Landschaftsthematik, der er ebenso vielfältige Ergebnisse abzugewinnen vermag. Im Rahmen der venezianischen Kunst, die diese Bildgattung zuvor weitgehend vernachlässigt hatte, tritt er hier als Pionier in Erscheinung, auf den sich die großen Künstlerpersönlichkeiten Venedigs – von Giovanni Bellini an – berufen dürfen, wenn sie die Landschaftsmalerei zu jener Hochblüte bringen, die vor allem im Cinquecento europaweite Beachtung gefunden hat. Um die große Spannweite von Jacopos Ausdrucksmöglichkeiten und Entwicklungsphasen auszuloten, stellen wir zwei Zeichnungen – die eine im Londoner (fol. 16), die andere im Pariser Skizzenbuch (fol. 25) befindlich – mit dem gemeinsamen

Abb. 275, S. 312

Abb. 276, S. 313



275. Jacopo Bellini, *Taufe Christi*, *Londoner Skizzenbuch*, fol. 16

Abb. 277, S. 313

Thema der Taufe Christi auf den vergleichenden Prüfstand. Schon seit byzantinischen Zeiten – und weiterentwickelt in der italienischen Trecentomalerei – dienten Landschaftselemente als unerlässliche Ergänzung der Taufe-Christi-Thematik. Vorerst auf zeichenhaftes Beiwerk reduziert, gelangte die Landschaft auch später, etwa in Masaccios ‚Taufe der Neophyten‘ (1426/27; Brancaccikapelle, Florenz), nie über den Stellenwert einer Hintergrundkulisse hinaus – anders die Situation in der niederländischen Malerei, wo man der Landschaftsproblematik im Vergleich zu Italien schon seit der van Eyck-Generation ein weit größeres Interesse gewidmet hatte. Die ‚Taufe Christi‘ gibt Jacopo die Gelegenheit – zum ersten Mal auf südlichem Boden –, das Landschaftsszenarium als eine „topographische Individualität“ (Pächt), eben als Tal des Jordan wiederzugeben. Erstmals in Italien wird das Landschaftsambiente zum dominanten Partner des Figuralen. Im Londoner Blatt wird der Jordan von rhythmisch gestaffelten Bergen flankiert. Im Gegensatz zu den annähernd perspektivisch



gruppierten Bergkegeln ist der Fluss mit seinen parallelen Ufern, die sich erst am unteren Bildrand ausweiten, in Draufsicht, also ohne jeglichen Anspruch auf Raumtiefe in die Fläche projiziert. Auch im figuralen Bereich machen sich räumliche Unklarheiten bemerkbar. Anstatt in einem Flussbett zu stehen, vermittelt Christus eher den Eindruck eines auf einem steilen Weg abwärts schreitenden Wanderers. Zudem befindet er sich nicht, wie es eigentlich sein müsste, auf der gleichen Ebene wie Johannes, dessen kniende Haltung den Taufvollzug erschwert, folglich den Künstler regelrecht dazu zwingt, den Erlöser um einige Schritte in den Vordergrund zu rücken. Alles Eigenschaften, die verdeutlichen,



277. Masaccio, Taufe der Neophyten, Fresko, Florenz, Brancacci-Kapelle

276. Jacopo Bellini, Taufe Christi, Londoner Skizzenbuch, fol. 16

dass Jacopo noch ein langer Weg bevorsteht, um auch auf dem Sektor der Junktimierung von Landschaftlichem und Figuralen zu perspektivisch befriedigenden Lösungen zu gelangen – ebenso ein Indiz dagegen, das Londoner erst nach dem Pariser Skizzenbuch zu datieren.

Dass musizierende, an beiden Ufern des Jordans postierte Engel den Taufvorgang begleiten, ist gegenüber der Tradition der ‚Taufe Christi‘-Ikonographie als bemerkenswertes Novum einzuschätzen. Die sich daraus ergebende Stimmungslage hat Pächt wie folgt auf den Punkt gebracht: „Die Taufe Christi ist nun eine der Theophanien, einer der Momente der Sichtbarwerdung des göttlichen Wesens Christi. Dies erlaubt die Einführung der Musik als eines heiligenden Elements. Das Besondere aber in Jacopos Komposition ist die Verbindung des musikalischen Elements mit dem landschaftlichen, denn in dieser Koppelung zweier Stimmungselemente liegt eine Vorahnung zu einigen der poetischsten Schöpfungen der späteren venezianischen Malerei.“²⁴³ Für diese stimmungsmäßige Konsonanz zwischen Landschaft und Figur hat Pochat, vor allem in Bezug auf die venezianische Malerei ab Giovanni Bellini, den Begriff der „sympathetischen“ Landschaft geprägt; im Keim ist diese schon in Jacopos zeichnerischem Schaffen angelegt.²⁴⁴

Abb. 276, S. 313

In der Pariser Zeichnung nähert sich die Gebirgslandschaft der Autonomie, wogegen die figürliche Szene der Taufe Christi fast zur staffagehaften Episode verkümmert. Laut Pächt dokumentiert sich hier „der Sieg des Freiraums über den Körperraum“. Die Substanz der Bergkegel hat sich kristallin verhärtet. Diese sind nicht mehr wie in der Londoner Zeichnung symmetrisch angeordnet, sondern staffeln sich im Anschluss an das felsige Flussufer von links nach rechts in die Tiefe. Im Gegensatz zur Londoner Version ist der Jordan nicht der vertikalen Bildachse angeglichen. Er fließt nicht mehr wie dort gleichsam bergab, sondern nähert sich in großem Bogen dem linken Bildrand, um sich dann in Richtung Gebirgsschlucht zu verlieren. Damit geht eine Dynamisierung einher, die auch auf den steilen Felsbrocken übergreift. Parallel zum Kurvenschwung des Flusslaufs windet sich ein Pfad in spiraligem Verlauf empor bis zur Burgruine auf der Bergspitze. Dem entspringt eine im Kern bis zu byzantinischen Quellen zurückreichende Bergform, die Pächt anschaulich als „Korkenzieher“-Typus benannt hat. Im Hinblick auf das Taufgeschehen bricht Jacopo mit allem, was die ikonographische Tradition bislang vorgeschrieben hatte. Die Zahl der mit dem Rücken zur Felswand stehenden musizierenden Engel hat erheblich zugenommen. Die Figuren sind auf Miniaturgröße reduziert und zu einer unteilbaren Ganzheit verschmolzen, allein die im Flussbett stehende Gestalt Christi wahrt ihre Individualität. Eine vom Flusslauf umrissene Landzunge trennt den Betrachter von der Taufszene, die er aus beträchtlicher Distanz wahrnimmt; und diese Fernsicht begünstigt das Aufgehen des Figuralen im Landschaftlichen. Dazu Pächts Kommentar: „Die Masse der Figuren [...] wird mit der Natur fast eins [...] die menschliche Figur schmiegt sich dem Terrain an – ein prägnanter Ausdruck des Strebens nach Einfühlung in die Natur.“²⁴⁵ Treffender als „Einfühlung“ charakterisiert der Begriff des „Sympathetischen“ die beängstigende Lage des



278. Jacopo Bellini, Hl. Christophorus, Londoner Skizzenbuch, fol. 29

279. Jacopo Bellini, Hieronymus in der Wüste, Pariser Skizzenbuch, fol. 23v

zwischen Fluss und Bergmassiv eingeklemmten Engelorchesters, das sich einer bedrohlichen Felswüste ausgesetzt sieht. Wie die auf der Felsplatte im Vordergrund verstreuten Säulenteile bezeugen, zerfällt auch das in Stein gemeißelte Menschenwerk und kehrt wieder in seinen Naturzustand zurück. Darüber hinaus hat Jacopo der Landschaft auch eine dämonische Note verliehen. Dessen wird man gewahr, wenn man den rechten Felsbrocken in Augenschein nimmt. In der Naturwirklichkeit völlig unvorstellbar, öffnet sich dieser mit einem *arco naturale*, der Einblick in einen Steinbruch, vielleicht sogar in ein aufgelassenes Bergwerk gibt. Dieser Riesenbogen erinnert an ein aufgerissenes Maul, das je-



280. Jacopo Bellini, *Der büßende Hieronymus in der Wildnis*, Verona, Museo del Castelvecchio

den zu verschlingen droht, der sich am Flussufer auf den Weg macht, um zum Ausgang der Felsenschlucht zu gelangen.

In beiden ‚Taufe Christi‘-Zeichnungen entbehrt der Verlauf des Jordans jeglicher Raumlogik. Nur selten hat Jacopo versucht, einen Fluss perspektivisch glaubhaft wiederzugeben, wohl am konsequentesten in einer Londoner Zeichnung (fol. 29) mit der Darstellung des hl. Christophorus. Im Vordergrund nimmt der Fluss mündungsähnlich die gesamte Bildbreite in Anspruch, um sich dann sukzessiv zu verengen und in zwei S-Schleifen auf die verblässende Gebirgs-

Abb. 278, S. 315



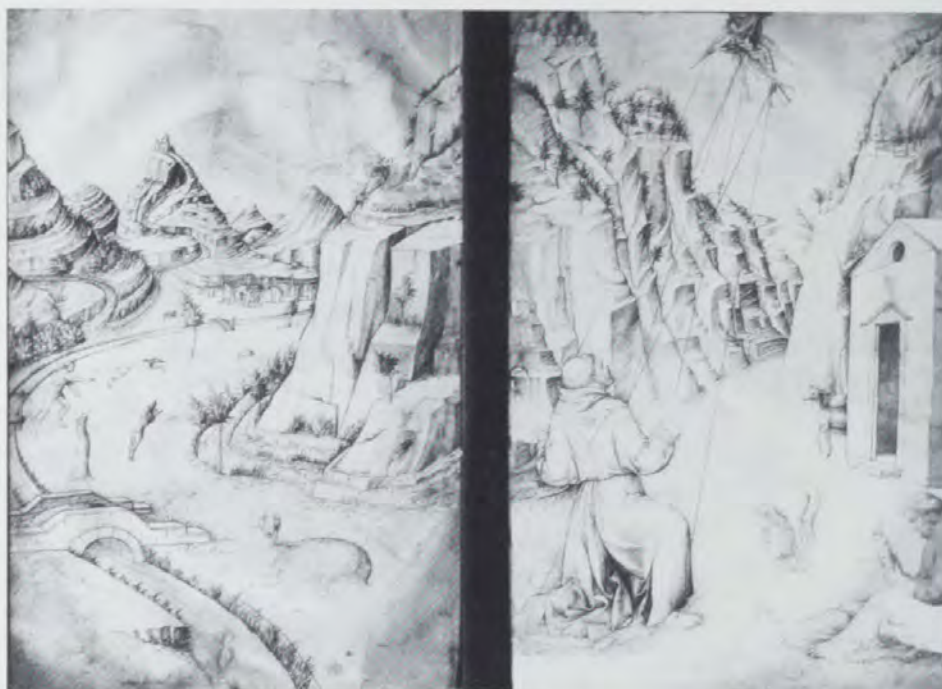
281. Jacopo Bellini, *Hieronymus in der Wüste*,
Pariser Skizzenbuch, fol. 19v

landschaft im Hintergrund zuzusteuern. Gegenüber der ‚Taufe Christi‘ aus dem Londoner Skizzenbuch, wo es an sich auch eine S-Kurve und eine Mündungsausweitung des Jordans gibt, hat der Künstler hier einen Erkenntnisschritt vollzogen, der den Fluss unter Eliminierung der Draufsicht mittels eines Liniengefälles – genauer: durch den Einsatz von Breiten- und Trübungsgradienten – in die Tiefendimension zwingt.

Das Thema ‚Hieronymus in der Wüste‘ eignet sich in besonderer Weise für die Darstellung verödeter wie zerklüfteter Berglandschaften. Zwei Beispiele seien aus dem Pariser Skizzenbuch herausgegriffen, um zu zeigen, wie Bellini die unterschiedlichen Möglichkeiten des Hoch- und Querformats bildnerisch auslotet. In der Zeichnung fol. 23v nutzt er das Hochformat, um das steile Aufragen der Felsenkette – die rechts vorne, vom Bildrand überschritten, beginnend, in gestaffelter Folge in den Hintergrund führt – in raumerschließender Weise zu betonen. Vom Betrachter weit abgerückt, kniet der sich kasteiende Heilige, umrundet von der Felsformation, auf einem von einem Rinnsal und abgestorbenen Bäumen begrenzten Areal; seine himmelwärts weisende Blickrichtung wird durch die Steilheit des rechten Felsmassivs unterstrichen. Ein traulich vereintes Löwenpaar lagert vor ihm, um ihn vor eventuellen Anfechtungen des Bösen – symbolisiert durch den Drachen – zu bewahren. Entgegen Pächts Meinung hat es doch den Anschein, als hätte Jacopo seinen Zeichnungen bezüglich geplanter oder ausgeführter Malereien mitunter auch eine Entwurfsfunktion zgedacht. Ein schlagendes Beispiel dafür bietet das Gemälde ‚Der büßende Hieronymus in der Wildnis‘ (ca. 1460; Verona, Museo del Castelvecchio), das offensichtlich durch die Pariser Zeichnung angeregt ist. Der Unterschied besteht hauptsächlich im Wandel von der Fernsicht zur Nahsicht, die durch das vom unteren Bildrand aufragende und in Rückenansicht wiedergegebene Kreuzifix zusätzlich unterstrichen wird.

Abb. 279, S. 315

Abb. 280, S. 316



282 Jacopo Bellini, *Stigmatisation des hl. Franziskus*, Pariser Skizzenbuch, fol. 70v, 71

Abb. 281, S. 317

Abb. 220, S. 259

In der zweiten Pariser Zeichnung (fol. 19v) wird das Querformat verwendet, das einen horizontalen Bildaufbau, mithin die Darstellung einer Flachlandschaft begünstigt. Der horizontale Tenor des Ganzen wird auch durch die sich im Anschluss an eine bildbreit angelegte Meeresbucht erhebende Bergkette kaum beeinträchtigt. Mit ihrer kegelartigen Reihung und kulissenhaften Wirkung vermittelt sie den Eindruck, als sei sie, wie ein Zitat anmutend, Masaccios ‚Fantasielandschaft‘ (Castiglione d’Olona, Palazzo Branda) entsprungen. Das untere Meeresufer, das der bildteilenden Horizontalachse entspricht, zeugt vom Wüten zweier sich anpfauender Drachen, die ein schauerliches Szenarium, ein Schiff mit geknicktem Mastbaum, Leichen und verstreute Gerätschaften, hinterlassen haben. In einem Buch lesend, hat sich der hl. Hieronymus auf einer Felsbank niedergelassen, fast schon in häuslicher Gemütlichkeit, wie die ordentlich beiseite gelegten Pantoffeln und der sich zutraulich nähernde Löwe verraten. Er ist Teil der Natur, die sich ihm mit der zerklüfteten Felswand als Thronrückenlehne dienstbar macht. Auch ist gut vorstellbar, dass er demnächst den in sanftem Bogen ansteigenden Hügel, der von einer abgebrochenen Säule als Symbol des überwundenen Heidentums akzentuiert wird, erklimmen wird, um sich in exponierter Lage dem Gebet zu widmen. Ähnlich mag Giovanni Bellini gedacht haben, als er Jacopos horizontalisierende Breitenkomposition seinem Gemälde ‚Christus am Ölberg‘ (ca. 1465; London, National Gallery) zu Grunde gelegt hat.²⁴⁶ Gewiss war er auch von der Idee seines Vaters beeindruckt, einen gleichsam mystischen Felshügel ins Bild zu setzen. Und in der Tat bedurfte es nur eines ergänzenden Gedankens, um diesen im Gemälde Christus als monumentales Betpult zur Verfügung zu stellen.

Handelt es sich um ikonographisch streng kanonisierte Heiligen-Szenen, wie etwa die ‚Stigmatisation des hl. Franziskus‘, greift Jacopo bisweilen auf altbe-



284. Jacopo Bellini, Kreuzigung, Londoner Skizzenbuch, fol. 77

währte Bildmuster zurück, in diesem Fall auf Giottos gleichnamige Szene im Freskenzyklus von S. Francesco in Assisi. In Giottos Fresko kniet der hl. Franziskus auf einem zerklüfteten Felsplateau, um Christi Wundmale zu empfangen. Links erhebt sich vor der Hütte des Heiligen ein Felskegel mit kleinem Baumbewuchs; rechts außen sitzt ein Mitbruder, in seine Lektüre versunken, vor einer Kapelle. In der auf zwei Seiten ausgedehnten Zeichnung (fol. 70v, 71) des Pariser Skizzenbuchs hat Jacopo auf Giottos ikonographisches Grundkonzept merklich Bezug genommen, es jedoch in ein großzügiges Landschaftsszenarium eingebunden. Auf beide Blätter übergreifend, markiert ein gewaltiges Felsmassiv das Bildzentrum, das von einem in Straßenbreite geführten Weg umrundet wird, um sich schließlich rechts, perspektivisch abgestuft, in einer Schlucht zu verlieren. Einmal mehr wird evident, dass Jacopos zerklüftete und kristallin gebrochene Felsen in Giottos und Duccios, aus dem byzantinischen Erbe stammenden Landschaftszeichen ihren Ursprung haben, nur eben ins Monumentale gesteigert und in ein Raumkontinuum integriert.



283. Giotto, Stigmatisation des hl. Franziskus, Fresko, Assisi, S. Francesco



285. Jacopo Bellini, Kreuzabnahme und Beweinung, Pariser Skizzenbuch, fol. 38

Abb. 284, S. 319

Nicht selten hat Jacopo die Gelegenheit wahrgenommen, in ikonographische Traditionen innovativ einzugreifen, besonders einschneidend etwa in der ‚Kreuzigung‘ (fol. 77) des Londoner Skizzenbuchs, wo Christus und die beiden Schächer – abweichend von Jacopos übrigen Fassungen des Themas und m. W. zum ersten Mal in der Bildkunst – an schräg fluchtenden Kreuzen in den Himmel ragen; parallel dazu die befestigte, von Türmen und Kuppeln überhöhte Stadt Jerusalem. Anstatt der sich um Maria kümmernden Frauengruppe ihre traditionell gebührende Zentralstellung zuzuweisen – in ihrer peripheren Platzierung ist sie kaum auszumachen –, erhebt der Künstler die im Vordergrund befindliche Reitergruppe zur visuellen Hauptattraktion. Mehr als alles andere liegt ihm daran, an den in Rückenansicht gezeigten Pferden, die fast schon aufdringlich dem Betrachter ihr Hinterteil zukehren, seine mittlerweile perfektionierte Verkürzungstechnik zu beweisen. Ikonographisch Sekundäres dermaßen hervorzuheben und alles in den Dienst perspektivischer Schrägführung zu stellen, widerspricht den harmonisierend auf Orthogonalität Bedacht nehmenden Regeln der Renaissance, erinnert vielmehr an eine ferne Vorwegnahme manieristischer Gestaltungsprinzipien.

Abb. 285

Auch in der Pariser Zeichnung ‚Kreuzabnahme und Beweinung‘ (fol. 38) werden der tradierten Ikonographie völlig neue Facetten hinzugewonnen, wiewohl die simultane Wiedergabe von Kreuzabnahme und Beweinung einer längst nicht mehr aktuellen Bildsprache verpflichtet ist. Im Bildzentrum steht das in den Mittelgrund zurückversetzte Kreuz, an dem, parallel zum Kreuzesstamm, zwei Leitern lehnen, auf denen sich zwei Figuren mühen, Christus zu bergen. Darunter steht Maria Magdalena mit wallendem Haar und ausgestreckten Armen, um den Leichnam in Empfang zu nehmen. Die Idee, Kreuz und zwei Leitern in ein streng orthogonales Muster zu fassen, ist neu in der Kreuzabnahme-Ikonographie. Ungefähr achtzig Jahre später werden Maler wie Daniele da Volterra und Rosso Fiorentino in ihren berühmten ‚Kreuzabnahmen‘, auf

welchem Weg auch immer vermittelt, auf dieses Konzept zurückgreifen. Der Fluchtpunkt der Komposition ist im Fußnagel Christi verankert. Auf ihn sind alle wichtigen Bildgegenstände – mit Ausnahme der vorne platzierten Säule, die den horizontal auf dem Schoß Mariens liegenden Leichnam Christi prä-ludiert – mit großem Genauigkeitsanspruch fokussiert. Dies beginnt mit der schrägen Umzäunung des Gärtchens rechts unten, das an einen marianischen *hortus conclusus* erinnert, und setzt sich in den entlaubten, einem Größen- und Abstandsgefälle unterworfenen Bäumen fort. Links unten öffnet sich in schräger Gegenrichtung ein mit Ziegeln verkleideter Schacht, das Grab Christi symbolisierend. Ab dem Mittelgrund führen die mit zahlreichen Türmen versehenen Mauern von Jerusalem in die Tiefe, überhöht von einer ebenso fluchtenden Bergkette. Und in gewohnter Weise sind die Köpfe der an beiden Seiten des Kreuzes positionierten Figuren – egal wie groß (s. die beiden alten Männer links vor der Beweinung!) oder entfernt sie sind – exakt auf der „Zentrallinie“ angeordnet. Im Übrigen hat Jacopo keine Gelegenheit versäumt, sich in seinen Zeichnungen, wo immer sich ein Anlass bot, als ‚Baumeister‘ monumentaler Stadtfestungen auszuweisen. Dafür gab es in der italienischen Malerei, vor allem toskanischer Provenienz, schon vor seinem Schaffen genügend anregende Beispiele, die er in seinen Anlagen indes zu überdimensionierten Fantasieprodukten auswuchern ließ. Wir verweisen nur auf ein kleines, einst in venezianischem Privatbesitz befindliches Gemälde, das ‚Die Berufung der Apostel Andreas und Petrus‘ zum Inhalt hat und von Longhi als Kopie eines von Masolino stammenden Freskos angesehen wird.²⁴⁷ Am Ufer des Sees Genezareth erstreckt sich vor einem Gebirgsrücken eine befestigte Stadt, die man sich als eines der Vorbilder von Bellinis Anlagen gut vorstellen könnte.

Die vorliegende, quantitativ bescheidene Auswahl von Zeichnungen aus Jacopo Bellinis Skizzenbüchern mag als Nachweis genügen, dass sie – stilistisch teils retrospektiv anmutend, teils weit in die Zukunft weisend – aus unterschiedlichen Entwicklungsphasen des Künstlers stammen, somit gewiss innerhalb eines mehrere Dezennien umfassenden Schaffenszeitraums entstanden sind. Ob Jacopos thematisch eher monotone, wiewohl nur partiell erhalten gebliebene Malerieregebnisse mit dessen sowohl durch ikonographische Vielfalt als auch formal-stilistische Experimentierfreudigkeit gekennzeichneten Zeichnungen qualitativ Schritt halten können, sei dahingestellt. Fest steht aber, dass er im Quattrocento Venedigs wohl bedeutendster Zeichner war, dessen Einfluss in der nachfolgenden venezianischen Malerei ohne Zweifel merkliche Spuren hinterlassen hat.

Bartolomeo Vivarini

Bartolomeo Vivarini (ca. 1430 bis nach 1491) ist aus der Werkstatt seines um mehr als zwei Jahrzehnte älteren Bruders, Antonio, hervorgegangen und hat Venedigs autochthone Maltradition – mit dem Hauptstützpunkt Murano – in

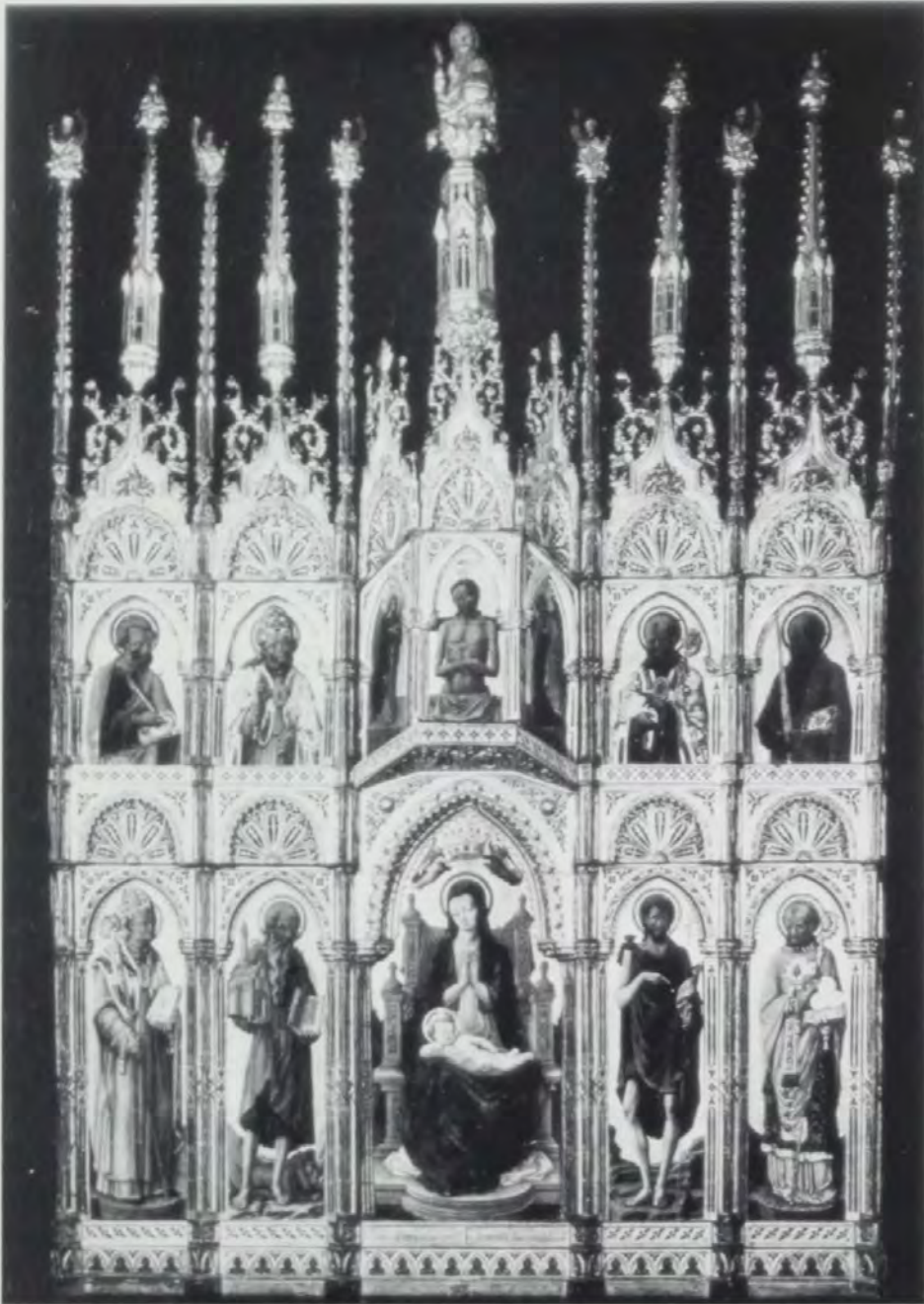


286. Anonyme Kopie nach Masolino, *Die Berufung der Apostel Petrus und Andreas*, Venedig, Privatbesitz

ihre Endphase geführt. Dass er mit seinem nur wenig jüngeren, in der Entwicklung der venezianischen Malerei das progressive Moment vertretenden Konkurrenten Giovanni Bellini qualitativ nicht Schritt zu halten vermochte, gilt als unbestritten, wiewohl es sich dabei um ein Urteil einer Wertungsforschung handelt, die die historische Valenz vernachlässigt. Eine konservative, auf dem venezianischen Kunstmarkt gewiss die Majorität stellende Käuferschicht hielt Bartolomeo – vor allem in seiner Funktion als zuverlässiger Produzent mehrteiler Altarbilder – unverdrossen die Treue. Die Kirchen Venedigs wetteiferten geradezu miteinander, in die Auftragsbücher des Malers zu gelangen. Als Anwalt des künstlerisch Althergebrachten genoss Bartolomeo eine Reputation, die sich alsbald weit über die Grenzen Venedigs hinaus erstreckte, etwa nach Dalmatien, in die Marken, nach Apulien und Kalabrien sowie nach Bergamo und in die umliegenden Ortschaften.

Im Gegensatz zur zeitgenössischen Wertung vermag die Kunstwissenschaft dem Schaffen Vivarinis nur wenig Positives abzugewinnen. Besonders streng geht Gentili mit dem Künstler ins Gericht, wenn er schreibt: „Er hatte große Mühe mit der Durchsetzung seiner künstlerischen Handschrift, und entsprechend mangelte es ihm sowohl an der geistigen Stärke als auch an der Verfügbarkeit der Mittel, um sich nochmals neue Vorbilder und neue Wege in der künstlerischen Darstellung zu suchen [...]. Er wagte es fast nie, seine üblichen Ikonen zu variieren, ihnen ein wenig Leben einzuhauchen oder auch nur den üblichen Ausdruck etwas zu variieren.“²⁴⁸ Vor allem der Vorwurf eines Mangels an „neuen Vorbildern“ geht völlig ins Leere. Denn geradezu entscheidend war für Bartolomeo – mehr noch als für Antonio – die Begegnung mit der Kunst Paduas, allem voran mit dem in die Familie Vivarini eingeheirateten Mantegna, aber auch mit anderen, ebenso aus der Schule Squarciones hervorgegangenen Malern wie Marco Zoppo und Schiavone. In diesem Umfeld vollzog sich Bartolomeos stilistische Prägung, an der er zeitlebens festhielt. Sie bezog sich auf einen radikalen Linearismus, eine skulpturale Figurenauffassung und ein vorwiegend antiluminaristisches Kolorit, das heißt eine merkliche Betonung des „Eigenwerts“ der Farbe.²⁴⁹ All diese Stilkriterien haben Giovanni Bellini, der anfänglich ebenso unter Mantegnas Einfluss stand, seit Beginn der siebziger Jahre zutiefst widersprochen. So gesehen ist Bartolomeo der künstlerische Gegenpol Bellinis. Während dieser in die Zukunft blickt, vertritt jener einen retardierenden Standpunkt, entsprechend dem von Pinder formulierten Phänomen der „Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen“; dem sollte man nicht disqualifizierend, sondern möglichst wertfrei begegnen.

Wesentlich milder als von Gentili wird Bartolomeo Vivarini von Hetzer beurteilt: „Es ist eine ernste, kräftige, solide Kunst von mäßigem geistigen Umfang [...]. Sie steigt zur ruhigen Sicherheit des gediegenen Meisters empor, wird zur Gewohnheit und streift die Routine [...]. Bartolomeo ist der geborene Meister des venezianischen Altarbildes, der repräsentativen Erscheinung, der prächtigen Entfaltung. Er setzt also schon rein äußerlich die Tradition der Werkstatt fort, in der er herangewachsen ist [...]. Großes Lob aber verdient Bartolomeo wegen



287. Antonio und Bartolomeo Vivarini, Polyp-
tychon der Certosa in Bologna, Bologna,
Pinacoteca

der Festigkeit und Klarheit seiner Bildgestaltung. Seine Lösungen sind schlicht, durchsichtig und treffsicher [...]. Mantegna hat ihm im Grunde nur dazu verholfen, seine herkömmlichen und beschränkten venezianischen Ideen klar und straff in der damals modernen Form auszudrücken [...]. Was den Raum anlangt, so gehört Bartolomeo zu jenen Venezianern, die davon keine lebendige Vorstellung gehabt haben. Er konzipiert in der Fläche und ornamental, und dieses Moment entwickelt sich je länger je mehr in ihm.²⁵⁰

In den fünfziger Jahren arbeitet Bartolomeo in der Werkstatt seines Bruders, der ihn aktiv in sein Schaffen einbezieht. In Kooperation entstehen mehrere Polyptychen, die, venezianischer Tradition folgend, zweizonig konzipiert und mit reichem gotischem Rahmenwerk versehen sind. Erst nach seiner Verselbst-

Abb. 287, S. 323

ständigung wird sich Bartolomeo von diesem herkömmlichen Anconentypus trennen und zumeist auf ein Register beschränken. Das erste Zeugnis der Zusammenarbeit ist das mit 1450 datierte und aus zwei Registern bestehende ‚Polyptychon der Certosa in Bologna‘ (Bologna, Pinacoteca), das neben Antonios Namen auch die Signatur Bartolomeos trägt. Von jeher hat sich die Forschung hier mit dem Problem der Händescheidung befasst, wobei Longhi einen Extremstandpunkt vertritt, indem er, Bartolomeo favorisierend, Antonios Autorschaft fast gänzlich in Abrede stellt. Differenzierter verfährt Pallucchini, insofern er, im Anschluss an Fleischmann, nur die Heiligen Hieronymus und Johannes den Täufer Bartolomeo zuschreibt und seine These durch einen Hinweis auf Anregungen seitens des Squarcione-Kreises untermauert; Letzteres ist auch genauer verifizierbar, wenn man die Darstellung des Täufers mit jener Squarciones aus dessen ‚Polyptychon des hl. Hieronymus‘ (Padua, Museo Civico) vergleicht. Ob die im Zentrum thronende Madonna laut Adolfo Venturi (1911) durch den jüngeren Vivarini inspiriert ist, lässt Pallucchini offen.²⁵¹

Abb. 288, S. 325

Abb. 287

Abb. 287, 288

Die Gottesmutter sitzt auf einem steinernen Thron und blickt, die Hände vertikal zum Gebet gefaltet, auf den nackten Jesusknaben, der schlafend auf ihrem Schoß liegt. Antonio hat sich in seinen Madonnenbildern mehrmals mit dem Typus des in Schlaf versunkenen, liegenden Christkinds in sehr ähnlicher Weise beschäftigt, weshalb kein Grund besteht, an seiner Autorschaft zu zweifeln. Die Möglichkeit einer Einflusname durch Bartolomeo lässt sich mittels Werkvergleich gut überprüfen, zumal sich auch dieser in ikonographisch treuer Nachfolge seines Bruders des Öfteren mit diesem Thema auseinandergesetzt hat, so etwa im ‚Morosini-Polyptychon‘ (Venedig, Accademia), das mit 1464 datiert ist und Bartolomeos Signatur zeigt. Neben der Madonna gebührt der Gestalt des hl. Johannes des Täufers besondere Aufmerksamkeit, zumal diese auch im ‚Polyptychon der Certosa in Bologna‘ in Erscheinung tritt und, wie schon erwähnt, Bartolomeo zugeschrieben wird. Umgehend wird evident, dass beiden Gestalten die gleiche Handschrift – ein harter Linearismus, eine spröde Gewandsprache mantegnesker Provenienz und eine unter tiefem Horizont situierte Felslandschaft – zu Grunde liegt. Daraus geht aber auch hervor, dass sich Bartolomeos Personalstil während einer etwa fünfzehnjährigen Zeitspanne kaum verändert hat. Setzt man den Vergleich zwischen den Madonnendarstellungen des Bologneser und des in der Accademia aufbewahrten Polyptychons fort, so eröffnen sich Unterschiede, die an Antonios Urheberschaft bezüglich der Madonna aus dem Bologneser Polyptychon keinen Zweifel lassen. Trotz gleicher ikonographischer wie kompositorischer Konzeption sind zwischen den beiden Madonnenversionen in zweierlei Hinsicht Differenzen auszumachen: Während sich Antonio am Antlitz Mariens immer noch an uniformen Gesichtstypen des *internationalen* Stils orientiert, hat es den Anschein, dass Bartolomeo hinsichtlich der Physiognomie seiner Madonna – der das Individuelle betonenden Renaissance entsprechend – von einem konkreten Modell ausgegangen ist. Und in dieselbe Richtung weisend, vertritt Bartolomeo am Kinderakt mittels lebhafter Licht-Schatten-Modellierung eine typisch skulpturale, aus



288. Bartolomeo Vivarini, *Morosini-Polyptychon*, Venedig, Gallerie dell'Accademia

der Squarcione-Nachfolge hervorgegangene Auffassung, wogegen Antonios Jesuskörper einen weich fließenden, fast schon amorphen Eindruck vermittelt.

Die thronende Madonna im ‚Morosini-Polyptychon‘ ist durch Frontalität, Symmetrie und einen harmonischen Ausgleich von Vertikalen und Horizontalen bestimmt; typisch venezianisch ist ferner die strikte Vermeidung von Überschneidungen. Den Horizontalen der Thronrückenlehne, der Sitzkante mit der Kniepartie Mariens und des Thronpodests (bei Antonio tritt dieser konvex nach vorne) antworten die senkrecht gefalteten Hände der Madonna, mit denen die vertikalen Begrenzungen der Lehne korrespondieren. Hinzu kommt das dem Oberkörper Mariens eingeschriebene Kompositionsdreieck, das von deren Fingerspitzen seinen Ausgang nimmt und, weitergeführt über die schräg angehobenen Unterarme (parallel dazu Christi Armhaltung), im liegenden Kind als Basis schließt. Die von den Knien der Gottesmutter abwärts spitz zulaufenden Mantelfalten bilden eine dreieckige Gegenfigur. Mit der Idee des schlafend auf dem Schoß seiner Mutter liegenden Jesusknaben, die m. W. von Antonio erstmals realisiert wurde, verbindet sich der Gedanke an Christi künftigen Opfertod bzw. eine Anspielung auf dessen von Maria betrauernden Leichnam. Von diesem ikonographisch doppelschichtigen, an die *Pietà* erinnernden Bildtypus hat Bartolomeo mehrfach Gebrauch gemacht, und auch bei Giovanni Bellini (‚Muttergottes, das schlafende Kind anbetend‘, erste Hälfte der siebziger Jahre; Venedig, Accademia) fand er Anklang.

Bald nach dem ‚Morosini-Polyptychon‘ schuf Bartolomeo die Tafel ‚Maria und Kind mit Heiligen‘ (mit 1464 datiert und signiert; Neapel, Museo di Capodimonte). Das Gemälde ist die erste *Sacra Conversazione* der venezianischen Malerei, die alle Figuren auf einer Fläche vereinigt. Ein Jahr danach entstand in Gemeinschaftsproduktion von Giovanni d’Alemagna und Antonio Vivarini die monumentale Altar-Ancona ‚Maria und Kind mit den Kirchenvätern‘, ebenfalls

Abb. 288

Abb. 289, S. 326



289. Bartolomeo Vivarini, *Maria und Kind mit Heiligen*, Neapel, Museo di Capodimonte

eine *Sacra Conversazione*, die zwar auch im Zeichen struktureller Integration der Protagonisten in eine gestaltliche Ganzheit steht, aber immer noch der triptychalen Rahmenteilung (im ursprünglichen Zustand) unterliegt. Mit Sicherheit war die Neapeler Tafel nicht Bestandteil eines Polyptychons und auch als einzelnes Altarbild wäre sie auf Grund ihrer bescheidenen Maße (121 x 121 cm) wohl nicht in Frage gekommen, was vermuten lässt, dass sie als Andachtsbild gedient hat. Die Madonna und der liegende Jesusknabe sind – beinahe wie



290. Antonio da Negroponte, *Thronende Madonna mit Kind*, Venedig, S. Francesco della Vigna

eine Replik anmutend – deutlich am Vorbild des Marienbilds aus dem ‚Morosini-Polyptychon‘ orientiert. Indessen gibt es auch einen gravierenden Unterschied, insofern der Marienmantel nicht in Blau gehalten ist, sondern aus einem schweren, einzelne Falten fast völlig absorbierenden Brokatstoff besteht, dessen reiche Goldstickerei auch einem Gewandstück des Trecento oder des *internationalen* Stils alle Ehre gemacht hätte. Mit der Wahl eines goldstrotzenden Brokatstoffs entsprach Bartolomeo der tradierten Vorliebe des Venezianers am Prunkvollen und Repräsentativen, wiewohl er sich des retardierenden Moments bewusst gewesen sein muss, denn nur so ist verständlich, dass er fortan jegliche textile Prachtentfaltung an Marienmänteln strikt gemieden, folglich in diesem Einzelfall dem Wunsch eines traditionsbewussten Auftraggebers Rechnung getragen hat.

Bezüglich der marmornen Thronarchitektur erweist sich Bartolomeo als getreuer Gefolgsmann der paduanischen Antikenbegeisterung. Maria wird von einem triumphbogenartigen, apsidial ausgenischten Thronrücken umfassen, auf dessen reliefierten Pilastern sich ein architravierter Bogen mit akroterienhaften Rosettenakzenten erhebt. Dem Bogen antworten zwei konvex vorgewölbte Thronstufen, deren räumlicher Anspruch gegenüber der Flächendominanz des Ganzen kaum zum Tragen kommt. An den Ecken der Thronbank tänzeln zwei antikisierend gekleidete Engelpaare, deren Weißton mit der hellen Marmorfarbe des Bogens korrespondiert, wobei sich der Eindruck aufdrängt, als hätte der Künstler Skulpturen Leben eingehaucht; „sie sind Wesen zwischen Dekoration und Leben“, schreibt Hetzer. Atlanten gleich tragen die Engel auf ihren Köpfen Vasen, aus denen Fruchtfestons sprießen, die sich oben, konzentrisch zur Thronarkade, zum Bogen schließen. Bartolomeo hat dieses aus der Antike stammende Motiv von den aus der Squarcione-Schule hervorgegangenen und in Padua tätigen Malern übernommen. Sein persönlicher Beitrag besteht darin, dass er das Feston nicht, wie etwa Mantegna im Triptychon von S. Zeno in Verona, am Bildrahmen befestigt, sondern, frei schwebend, zum gleichsam autonomen, der Schwerkraft entzogenen Dekorationsmotiv umfunktioniert. Damit suspendiert er die Naturwirklichkeit und entscheidet sich für die eigenständige Logik der Kunstwirklichkeit. In den beiden oberen Bildquadranten sind vor blauem Himmel jeweils zwei halbfigurige, weibliche und männliche Märtyrer übereinander postiert, deren leichte Staffelung, konzentrisch zum Feston und zur Thronarkade angeordnet, eine dritte Bogenform anklingen lässt. Die Märtyrer erinnern an die in den oberen Registern von Anconen additiv gereihten Darstellungen halbfiguriger Heiliger, die Bartolomeo – gemeinsam mit den ganzfigurigen, sonst ebenso vereinzelt im Hauptregister untergebrachten Heiligen – auf ein und dieselbe Bildfläche bannt. Und wie schon erwähnt, weicht der bei Polyptychen übliche Goldgrund dem Blau des Himmels.

Folliert von einer blütenbewachsenen Hecke, haben zwei Heiligenpaare (links: Augustinus und Rochus, rechts: Nikolaus und Ludwig) am Fuß des Marienthrons – von den ausladenden Stufen eng an den Bildrahmen gepresst – Aufstellung genommen. Sie erinnern an Giovanni d’Alemagnas Kirchenväter aus

dem Triptychon der Scuola della Carità, erreichen aber nicht annähernd deren ebenso kraftvolle wie individuelle Physiognomien und plastisch herausgearbeitete Monumentalität. Auffallend ist, dass die Madonna – im Unterschied zum Triptychon der Scuola – sogar in sitzender Position die umstehenden Heiligen im Sinne von *Bedeutungsgröße* bei weitem überragt. Vor allem in der italienischen Kunstwissenschaft unerreicht, hat sich Hetzer der venezianischen Malerei aus dem Blickwinkel der Wahrnehmung genähert. Beispielhaft etwa sein Kommentar zur erwähnten Größendifferenz: „Obgleich es man sich nachrechnen kann, dass die Heiligen dem Beschauer näher sind als die Madonna, sind sie es anschaulich nicht; es entsteht nicht im Mindesten ein Raumeindruck, schon deshalb nicht, weil die wichtigste Vorbedingung, die Einheit des Maßstabs, nicht durchgeführt ist. Bartolomeo konzipiert sein Bild rein ornamental.“ Und Hetzer weiter: „Historisch wichtig wird Bartolomeo deshalb, weil er in die ornamentale Ordnung die Strenge des Systems bringt. Wir möchten glauben [...], dass er bewusst mit Hilfe eines linearen Netzes komponiert habe.“²⁵² Letzteres ist gut nachvollziehbar, wenn man beachtet, wie die Köpfe der Heiligen mit der bildteilenden Horizontalachse konform gehen oder die lichte Weite der Thronische genau einem Viertel der Bildbreite entspricht. Und auch die Halbierung der Bildseiten sowie die horizontale Viertelung des Thronbaus stimmen mit jenem gedachten Hilfsliniennetz exakt überein, das Arnheim als *kartesisches Netz* bezeichnet und wir als das der Wahrnehmung zu Grunde liegende *Sehgrundmuster* definieren.²⁵³ Das quadratische Bildformat begünstigt, ja determiniert geradezu derlei Kompositionsprinzipien. Es verkörpert den Idealfall des *Sehgrundmusters*, das auf der Hegemonie der Orthogonalität beruht und alles in zeitloser Dauer erscheinen lässt. So gesehen vermeidet Bartolomeo das Prozessuale, reduziert die Dynamik auf ein Mindestmaß und unterwirft das Einzelne der ganzheitlichen Gestalt, die bekanntlich „mehr ist als die Summe der Teile“. Der Künstler sucht in flächenspezifischer Weise jene bildmäßige Einheit, die der venezianischen Maltradition zutiefst eigentümlich ist. Hinsichtlich des fiktiven Koordinatennetzes und der damit verbundenen, auf die Fläche projizierten Bildgestalt hat Hetzer einen der gravierenden Unterschiede gegenüber den Zentren der italienischen Renaissance malerei folgendermaßen beschrieben: „Wenn in Florenz oder bei Mantegna ein Glied, ein Körper mit einer solchen Hilfslinie zusammenfällt, so trägt der Künstler Sorge, dies als freie, individuelle Funktion erscheinen zu lassen“ – und dies, so fügen wir hinzu, mit dem Zugewinn an raumplastischer Dimension, aber bisweilen auch um den Preis vermindelter Bildhaftigkeit bzw. Gestaltqualität.

Bartolomeos Marienbild hat in Antonio da Negropontes Gemälde ‚Thronende Madonna mit Kind‘ (Venedig, S. Francesco della Vigna), das als Altarancona allerdings über ein erheblich größeres Ausmaß verfügt, seine Nachfolge gefunden. Das Altarbild, dem Francesco Bissolo später eine Lünette mit Gottvater hinzugefügt hat, ist Negropontes einziges gesichertes Werk. Wie schon sein Name besagt, dürfte der Künstler aus dem ägäischen Raum nach Venedig übersiedelt sein, wo seine Präsenz mit 1469 dokumentiert ist; vermutlich wurde

Abb. 290, S. 327

er im Muraneser Atelier der Vivarini ausgebildet. Auch er zeigt die Madonna mit zum Gebet gefalteten Händen und den auf ihrem Schoß liegenden Jesusknaben, der eher hölzern wirkt, jedenfalls nichts mit Bartolomeos körperplastischer Gestaltungsweise gemeinsam hat. Und mit noch größerer Akribie als sein Lehrer versieht er den Brokatstoff des Marienmantels mit Goldstickereien. Während in Bartolomeos Gemälde die Mantelfalten am Boden hart umbrechen, lässt sie Negro Ponte in weicher Manier seitlich ausklingen. Darin und mit seiner Vorliebe an miniaturistischer Wiedergabe kostbaren Details erweist sich Negro Ponte als verspäteter Anhänger des *internationalen* Stils. Pignatti zufolge sei er sogar dessen letzter Repräsentant in der venezianischen Malerei.²⁵⁴ Und tatsächlich ist man versucht, dies – nicht zuletzt auf Grund der märchenhaften Stimmung des Ganzen – zu bestätigen, gäbe es nicht zugleich auch Negro Pontes ausgeprägtes Interesse an der Antikenrezeption, wie sie sich vor allem an der prunkenden Thronarchitektur niederschlägt. Neuerlich ist hier Bartolomeos Patenschaft nicht zu übersehen. Dies äußert sich sowohl im triumphalen Bogen, der sich über Maria wölbt, als auch in den beiden konvex vortretenden Thronstufen. Hat sich Bartolomeo mit seinem Repräsentationsanspruch noch einigermaßen zurückgehalten, lässt Negro Ponte nichts unversucht, dessen Dekorationskonzept mit zusätzlichen Motiven und Ornamenten zu übertreffen. So kleidet er die Apsiskalotte mit dem für die Renaissance so typischen Muschelmotiv aus, bekrönt den Bogen mit einer von Rankenwerk flankierten Vase und begnügt sich an den reliefierten Thronstufen nicht wie Bartolomeo mit der Darstellung einer gleichmäßigen Kette geflügelter Cherubsköpfe, sondern präsentiert eine reichhaltige Kollektion antiker Schmuckmotive (Köpfe, Füllhörner, Festons, Bukranien usw.). Am Erdboden im Vordergrund findet diese Freude an schmückendem Detail in der realistischen Schilderung verschiedenartigen Federviehs, dargestellt mit der Präzision eines Miniaturmalers, ihre Fortsetzung. Dies hindert Negro Ponte jedoch keineswegs daran, Bartolomeos Thronversion als unzulänglich zu betrachten. Unter Hinzufügung zweier Seitenrisalite verleiht er der Thronanlage einen repräsentativen Anstrich, der fast schon an eine Palastkulisse erinnert. Die untere Hälfte der Risalite ist mit antikisierenden Figurenreliefs versehen, deren mantegnesker Ursprung unverkennbar ist. In einer dritten Zone öffnen sich tabernakelartige Loggien, deren Dreipassbogenstellungen einen Durchblick auf die Hecke im Hintergrund ermöglichen. Den Balustradenaufsätzen der Loggien entspringen Fruchtfestons, die sich wie bei Vivarini – konzentrisch dem Thronbogen angeglichen – zum Halbkreis schließen. Des Weiteren zeigt sich Negro Ponte von Bartolomeos Engelpaaren beeindruckt. Doch anstatt sie farblich dem Marmor anzupassen und ihnen dadurch einen skulpturalen Anstrich zu verleihen, betont er ihre Lebendigkeit durch ein blühendes Kolorit. Zudem reduziert er sie, gemessen am Jesuskind, auf die Größe von Winzlingen, die in berührender Weise mit Maria ins Gespräch zu kommen trachten oder sich in spielerischer Geste mit ihrem Mantel beschäftigen. Die Thronanlage wird von einer Rosenhecke hinterfangen, die an die Umfriedung eines marianischen *hortus conclusus* erinnert und deren dunkles Grün auf die



dämmrige Stimmung des Firmaments harmonisch abgestimmt ist. Resümierend lässt sich feststellen, dass Negroponte mehr am malerischen Detail als an der Integration der Einzelteile in eine kompositorische Ganzheit interessiert war, wogegen Bartolomeo von einem deduktiven Ansatz ausging, der darauf abzielt, die einzelnen Sehdinge einem vorgefassten System zu unterwerfen, diese in eine einheitliche Gestalt einzuschmelzen. Den Intentionen der Renaissance-malerei gemäß, resultiert daraus die Möglichkeit – unabhängig von den Bildmaßen –, den Eindruck einer gleichsam inneren Monumentalität zu vermitteln. Im Umkehrschluss bedeutet dies für Negroponte: Ein Großformat allein muss noch nicht Monumentalität nach sich ziehen.

Lucco datiert Negropontes Altargemälde mit 1455, also um ein Jahrzehnt früher als Bartolomeos Tafel, womit er dessen Führungsanspruch implizit in Abrede stellt. Pignattis eher unverbindlicher Datierungsvorschlag „zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts“ lässt sich dahin gehend präzisieren, dass man Bartolomeos Vorrangstellung akzeptiert und dessen mit 1465 datierte ‚Sacra Conversazione‘ gegenüber Negropontes Ancona als *Terminus ante quem* in Rechnung stellt.²⁵⁵

Das Triptychon ‚Madonna della Misericordia‘, das der Kirche Santa Maria Formosa in Venedig ursprünglich als Hochaltar-Ancona diente, hat Bartolomeo signiert und mit 1473 datiert; sein gotischer Rahmen wurde in der Renaissance

291. Bartolomeo Vivarini, Triptychon ‚Madonna della Misericordia‘, Venedig, S. Maria Formosa

Abb. 291

durch ein architektonisch konzipiertes Rahmenwerk ersetzt. Im Zentrum steht Maria als Schutzmantelmadonna, deren erhabene Größe dem Kirchennamen (*formosa* = formvollendet bzw. üppig) alle Ehre macht. Die Gottesmutter breitet ihren Mantel aus und lenkt den Blick des Betrachters auf ihr karminrotes Kleid, das in gratigen Parallelfalten zu Boden fällt. Trotz hohen Sättigungsgrads fungiert das Karminrot zum Teil als *Darstellungswert*, dessen Aufhellungen die Präsenz eines natürlichen Beleuchtungslichts bezeugen. Zur Rechten Mariens knien Kleriker – vorne, in ein goldbesticktes Pluviale (= Vespermantel) gehüllt, der Pfarrer von S. Maria Formosa, Andrea da Sole, Bartolomeos Auftraggeber – zu ihrer Linken Pfarrmitglieder. Bemerkenswert sind vor allem die hart modellierten, porträthaft erfassten Gesichter der Schutzsuchenden, deren Nähe zu Mantegnas physiognomischer Auffassung unverkennbar ist. Die Gläubigen bilden einen raumgreifenden Kreis, der mit dem Bogenabschluss der Tafel korrespondiert. Vier schwebende Engel schicken sich an, Maria zu krönen. Eine violette, bis zum oberen Bildrand reichende Draperie, welche die Armkonturen der Madonna fortsetzt, steigert deren himmelwärts strebende Erscheinung.

Die linke Tafel des Triptychons zeigt die Begegnung von Anna und Joachim an der Goldenen Pforte. In der Verwendung der die Farbtotaleität symbolisierenden Primärtrias (Rot, Blau und Gelb) spiegelt sich die innige Vereinigung des Paares. Rot ist die dominierende Farbe des Triptychons. Sie gewinnt von links nach rechts an Sättigung, wandelt sich vom *Darstellungswert* zum *Eigenwert* und ist jener integrative Faktor, der den optischen Zusammenschluss der Tafeln garantiert. Im rechten Gemälde gelangt die Geburt Mariens zur Darstellung. Ein wie am Rahmenbogen befestigter Vorhang ist beiseite geschoben und gibt Einblick in eine Wöchnerinnenstube, deren Intimität – die narrative Grundhaltung und Vorliebe fürs Detail inbegriffen – durch die nordische, noch durch einen spätmittelalterlichen Nachklang gekennzeichnete Malerei angeregt sein könnte; nicht zuletzt das völlige Desinteresse an der Raumproblematik weist in diese Richtung. Demgemäß ist das Bett, auf dem eine Decke in hoch gesättigtem Scharlachrot ausgebreitet liegt, bildparallel ausgerichtet. Das schmale Hochformat zwingt die hl. Anna zu einer sitzenden Haltung. Sie überreicht das Marienkind der auf einer gotischen Bettbank sitzenden Hebamme. Der Fußschemel und der zum Bad bereit gestellte Bottich vermitteln einen fast schon stilllebenhaften Eindruck. Die Hebamme trägt über einem violetten Kleid einen olivgrünen Mantel, dessen knittrige und kantige Falten sich zu autonom dekorativen Strukturen verdichten, die vielleicht auf nordischen Einfluss hindeuten. Diese spröde und sich in vielfältigen Details aufsplitternde Faltengebung gibt es zwar auch bei Mantegna und der paduanischen Schule, indes bleibt sie dort stets der Körperplastizität der Figuren unterworfen. Der venezianischen Tradition des Formen- und Linienparallelismus verpflichtet, ist alles, unabhängig von räumlicher Logik, in den Dienst der *ornamentalen* Flächenkomposition gestellt. Ungeachtet des objektiv räumlichen Rücksprungs, erhebt sich das Butzenscheibenfenster nicht hinter, sondern über der Hebamme, deren Rückenlinie parallel zum Vorhang verläuft und sich in der schrägen Aufwärtsstaffelung von Maria

und Anna fortsetzt. Gemessen an seinen zahlreichen, auf Grund der unentwegt sich wiederholenden *Sacra Conversazione*-Thematik schematisch wirkenden Triptychen und Polyptychen, verstand es Bartolomeo, sich in seinem Triptychon aus S. Maria Formosa, angesichts größerer ikonographischer Vielfalt, deutlich freier auszudrücken – mit Worten Gentilis: „Bartolomeo wurde hier zu einem Kompromiss ermutigt, wenngleich dieser noch sehr zaghaft war. Es ist ihm zu großen Teilen sehr gut gelungen, in den seitlichen Bildern neben der Schutzmantelmadonna zwei Momente äußerster Innigkeit darzustellen; endlich wirkte die Szene lebendig, endlich vermochte er die Starrheit des Paduaner Stiles aufzulockern und mit Details der flämischen Malerei zu bereichern.“²⁵⁶

Ein Jahr danach, 1474, erhält Bartolomeo von der Familie Corner den Auftrag, für deren Kapelle in der Frari-Kirche ein Triptychon mit dem hl. Markus im Zentrum zu schaffen. Die drei Tafeln in einen höchst aufwändigen gotischen Architekturrahmen zu stellen ist mit Sicherheit auf den ausdrücklichen Wunsch des konservativen Stifters, der möglicherweise das Rahmenwerk des schon mehr als ein halbes Jahrhundert zuvor geschaffenen Marmortriptychons aus der Mascoli-Kapelle in San Marco vor Auge hatte, zurückzuführen, zumal Bartolomeo dem Thron des hl. Markus stilaktuell ein eindeutiges Renaissance-Gepräge verlieh.²⁵⁷ In der Gestaltung der Thronrückenlehne greift er auf das von ihm schon ein Jahrzehnt zuvor in der Neapeler ‚*Sacra Conversazione*‘ konzipierte Modell zurück, einen von Pilastern gestützten Bogen, den er durch lombardische Ornamentmotive in der Apsisnische ergänzt; und wie zuvor unterzieht er die architektonische Struktur des Themas, die Stufen inbegriffen, einer horizontalen Viertelung. Dem Streben der Renaissance nach realistischer Wiedergabe individueller Gesichtszüge folgend, verleiht er dem bärtigen Antlitz des Evangelisten ein bäuerlich derbes Aussehen, dem auch der bronzartig braune Farbton seines Mantels entspricht.²⁵⁸ In erdhafter Schwere krümmen sich die Mantelfalten zwischen den plump gespreizten Beinen des Evangelisten. An Mantegnas skulptural anmutender Malerei orientiert, setzt Bartolomeo alles daran, um mittels spezifischer Faltenstrukturen die Körperlichkeit des Heiligen herauszumodellieren. An den Thronflanken stehen zwei Engel, deren Rot mit demselben Farbton am Kleid des Evangelisten korrespondiert. Auf der unteren Thronstufe sitzen zwei musizierende Engel, die sowohl körperlich – sie sind optisch mit den Beinen des Heiligen verknüpft – als auch durch Farbbrücken mit den oberen Figuren verbunden sind. Daraus resultiert eine raumresistente, rein bildmäßige Situation, welche die fünf Figuren zu flächenprojektiver Einheit bzw. Gestalt verschmilzt. Schon Mantegna hat das Motiv der an einem Thronsockel musizierenden Engel in seinem Triptychon von S. Zeno verwendet. Bartolomeo ist der erste Maler, der es in Venedig heimisch macht, darin ein Vorläufer Giovanni Bellinis, der es nur wenige Jahre danach zu einem unverzichtbaren Bestandteil seiner *Sacra Conversazione*-Altarbilder machen wird.

Wie im Triptychon von S. Maria Formosa bewährt sich das Rot, das links an der Kardinalstracht des hl. Hieronymus und rechts am Mantel des hl. Paulus aufscheint, als rahmenübergreifendes Moment. Ein in allen drei Tafeln aufschei-

Abb. 292, S. 334

Abb. 291, S. 331



292. Bartolomeo
Vivarini,
Triptychon
des hl.
Markus,
Venedig,
Frari-Kirche



nendes Dunkelblau, das den von Bartolomeo mitunter immer noch verwendeten Goldgrund ersetzt, sowie ein gemeinsamer Marmorboden sind weitere integrative Faktoren, die, über die Rahmengrenzen hinweg, zur Vereinheitlichung der *Sacra Conversazione*-Szene einen wichtigen Beitrag leisten. Zwar unterscheiden sich Bartolomeos Heiligenpaare hinsichtlich ihres harten Linearismus, ihrer Interferenz und Gewandsprache – abgesehen vom dominanten Rot – nicht wesentlich von jenen in Gemeinschaftsproduktion von Antonio Vivarini und Giovanni d'Alemagna geschaffenen, aber in einem Punkt gibt es doch eine erhebliche Differenz: Im Gegensatz zu den Triptychen der beiden Künstler, die die Heiligen der Seitenflügel stets der Raumebene der Zentralfigur angleichen, zeigt Bartolomeo das Bestreben, den thronenden Evangelisten durch Abstand vom unteren Bildrand und entsprechend reduzierte Körpergröße gegenüber den Heiligenpaaren räumlich zurückzustufen.

Das ‚Polyptychon des hl. Ambrosius‘ (Venedig, Accademia) entstand vermutlich im Auftrag der Scuola dei Tagliapetra (= Bildhauer). Es trägt die Signatur Bartolomeos und die Jahreszahl 1477. Ungefähr 13 Jahre trennen es vom 1464 datierten und aus der frühen Schaffensperiode des Künstlers stammenden ‚Polyptychon-Morosini‘. Es besteht also Anlass innezuhalten, um der Frage nachzugehen, welchen Entwicklungsweg Bartolomeo innerhalb dieser Zeitspanne beschritten hat, und ob sich Gentilis abwertendes Urteil, der Maler habe es

293. Bartolomeo Vivarini, Polyptychon des hl. Ambrosius, Venedig, Gallerie dell'Accademia

Abb. 293

Abb. 288, S. 325

Abb. 293, S. 335

Abb. 288, S. 325

„fast nie gewagt, seine üblichen Ikonen zu variieren [...] oder auch nur den üblichen Ausdruck etwas zu variieren“, als haltbar erweist; ein Vergleich zwischen den Seitenflügeln der beiden Polyptychen sollte hier Klarheit schaffen.²⁵⁹ Vorab stellt sich die Frage nach der spezifischen Gestaltungsweise der Heiligenfiguren und deren Verhältnis zum schmalen Bildrahmen. Dazu Hetzers komparatistischer Befund: „Die Figuren werden absolut und im Verhältnis zur Bildfläche größer, sie erfüllen in breiterer Ausdehnung die Fläche. Sie sind kräftiger gebildet, in ihren Bewegungen entschiedener differenziert [...]. Er [Bartolomeo] bekommt einen besseren Blick für die an der Antike geschulte Ponderation Mantegnas und für die plastische und funktionelle Logik des reichen Faltenwesens.“²⁶⁰ Diese Beobachtungen lassen sich an den Heiligendarstellungen im ‚Polyptychon des hl. Ambrosius‘ einwandfrei verifizieren. Entgegen Gentilis Auffassung sind die vier Figuren hinsichtlich Haltung, Form, Farbe und dynamischen Ausdrucks höchst variantenreich durchgebildet. Vor allem an den Aposteln Petrus und Paulus macht sich eine innere Spannung und ein gegen die Beengtheit des Rahmens revoltierendes Expansionsstreben bemerkbar. Der hl. Petrus steht mit seiner linearen Härte und skulptural anmutenden Faltengebung, die bei den Bildhauern der Scuola naturgemäß Anklang gefunden haben dürfte, Mantegna besonders nahe. Er ist als einziger unter den vier Heiligen in raumgreifender Dreiviertelansicht wiedergegeben. Über seine Schultern ist ein ockergelber Mantel drapiert, der links, einer kompakten Stützvorrichtung gleich, senkrecht zu Boden fällt und die starke Rechtsneigung des Apostels ausgleichend stabilisiert. Unter dem kobaltblauen Kleid zeichnet sich ein hohes Maß an Körperlichkeit ab. Hervorzuheben ist etwa die durch pointierten Licht-Schatten-Wechsel begünstigte Unterscheidung zwischen Stand- und Spielbein, wobei es sich m. W. um das erste Beispiel eines kontrapostischen Standmotivs in der autochthonen Richtung der venezianischen Malerei handelt; auch diesbezüglich ist mit einem Einfluss Mantegnas zu rechnen. Von all diesen Merkmalen ist im ‚Polyptychon-Morosini‘ noch nichts zu bemerken. Die Heiligen entsprechen noch zum Teil dem altertümlichen Typus der Gewandfigur, sind vereinzelt, das heißt ohne jeglichen formalen und farblichen Bezug zueinander angeordnet und zeigen keinerlei Neigung, gegen die Enge der Rahmengenrenzen zu rebellieren. Im ‚Polyptychon des hl. Ambrosius‘ hingegen ist die Integration der Figuren in eine rahmenübergreifende Ganzheit vor allem durch den Einsatz eines umwälzend neuen Kolorits gewährleistet. Zusätzlich wird diese Tendenz durch einen vereinheitlichenden Marmorboden, dessen perspektivisch konvergierende Schrägführung, trotz Verwendung eines blockierenden Goldgrundes, eine räumliche Komponente mit sich bringt. Auch zu Bartolomeos innovativer Koloritauffassung hat Hetzer einen treffenden Schlüsselsatz beige-steuert: „Ebenso aber wie Bartolomeo durch seine Ordnung und Strenge die venezianische lineare Gestaltung wichtig gefördert hat, so fördert er auch die farbige Konzentration.“ Letztere besteht darin, dass der Maler dem Blau und Gelb des Apostelfürsten das Rot am Mantel des Völkerlehrers gegenüberstellt und dadurch zur Primätrias gelangt, die die Totalität der Farbwelt verkörpert.

Das systematische Farbdenken setzt sich im Komplementärkontrast fort, wie er sich am grünen Kleid und roten Mantel des hl. Paulus offenbart. Annähernd komplementär verhält sich auch der die Kleidung des benachbarten hl. Sebastian prägende Farbbakkord: Blau am Umhang und Orangerot an den Strümpfen. Der Märtyrer trägt ferner eine Tunika, deren Rosa mit dem gleichfarbigen Umhang des hl. Ludwig von Toulouse korrespondiert. Daraus ergibt sich eine Farbbrücke, die Anfang und Ende des Polyptychons optisch miteinander verknüpft. Zur Harmonisierung des Ganzen leisten weiters genau ausgewogene Hell-Dunkel-Kontraste ihren Beitrag. Beachtenswert ist am hl. Petrus ferner, dass sich an seiner Kleidung ein eindeutig luminaristisches, primär für die Ausarbeitung von Körperplastizität zuständiges Kolorit abzeichnet. Farbe definiert sich hier als „Darstellungswert“, mit dem die hoch gesättigten Rottöne der rechten Polyptychonseite als „Eigenwert“ kontrastieren; in einer anders lautenden Terminologie heißt dies: „Oberflächenfarbe“ steht gegen „Flächenfarbe“, einem luminaristischen antwortet ein noch auf das Mittelalter zurückblickendes koloristisches Prinzip.²⁶¹ Vom Kolorit her gesehen, ist Bartolomeo zweifellos der Hauptvertreter der venezianischen Malerei autochthoner Richtung. Von ihm führt ein direkter Strang zu Carlo Crivelli und Carpaccio. Seine Malweise, die einzelnen Farbwerte messerscharf und gänzlich unatmosphärisch voneinander abzugrenzen, mithin den Führungsanspruch des Linearen unangetastet zu lassen, war seinem Zeitgenossen, Giovanni Bellini, dessen Koloritauffassung bereits das Cinquecento ankündigt, völlig fremd. Dittmann zufolge „beginnt mit Giovanni Bellini ein spezifisch venezianischer Luminarismus. Licht und das ihm gleichwertige Dunkel machen sich als neue optische Qualitäten bemerkbar und verbinden sich aufs engste mit dem koloristischen“.²⁶²

Im Zentrum des Polyptychons thront der hl. Ambrosius, ähnlich wie der hl. Markus im Frari-Triptychon gegenüber den Heiligen in den Seitenflügeln räumlich zurückversetzt, aber ungleich monumentaler als jener ausgebildet. Er hebt die Rechte, um die vor dem Thronpodest versammelten Bruderschaftsmitglieder, die, mittelalterlicher Tradition folgend, wie Zwerge vor einem Giganten knien, zu segnen. Er strahlt eine ungeheure Energie aus, die auf die Rahmengrenzen hin expandiert, diese regelrecht zu sprengen droht. Seine machtvolle Würde wird durch Frontalität, eine strenge Symmetrie und eine durch den schimmernden Goldgrund begünstigte „gläserne Härte“ der Formgebung unterstrichen.²⁶³ Bemerkenswert ist das dem Ganzen inhärente geometrisierende Kalkül, das sich vor allem am Pluviale des Kirchenvaters äußert. Das prächtige Ornat (mit blauer Außenseite und rotem Futter) ist mit einem breiten Goldbesatz und Applikationen von Prophetenbüsten versehen. Es öffnet sich, einem Gefäß gleich, in sphärischer Rautenform und gibt den Blick auf die weiße Albe frei. Der Raute ist ein enormes dynamisches Potenzial immanent, sie trägt einerseits zur Breitenausdehnung bei, andererseits fokussiert sie mit ihrem vertikalen Vektor das Augenmerk des Betrachters auf das strenge Antlitz des Heiligen. Nach unten zu formiert sich das Pluviale zum Dreieck mit der Podestkante als Basis.

Abb. 292, S. 334, Abb. 293, S. 335



294. Bartolomeo Vivarini, Hl. Augustinus, Mitteltafel eines Triptychons, Venedig, SS. Giovanni e Paolo



295. Jan van Eyck, Gottvater, Detail aus dem Genter Altar, Gent, S. Bavo

Etwa vier Jahre vor dem ‚Polyptychon des hl. Ambrosius‘ schuf Bartolomeo für die Dominikanerkirche SS. Giovanni e Paolo in Venedig ein Triptychon, ebenfalls mit der Darstellung eines thronenden Kirchenvaters, des hl. Augustinus, im Zentrum. Dieser kann als formaler Vorläufer des hl. Ambrosius betrachtet werden, wiewohl der Künstler von den dynamischen Ausdrucksmöglichkeiten des Pluviale vorerst noch keinen Gebrauch macht. Hetzer hat zu Recht auf eine deutliche Affinität des hl. Augustinus mit Jan van Eycks Gottvater-Darstellung des Genter Altars verwiesen. Es sei, so der Autor, „nicht verwunderlich, wenn neben paduanischen Typen unvermittelt und unverbunden niederländische nachgebildet werden“.²⁶⁴ Eine gelegentliche Orientierung der venezianischen an der altniederländischen Malerei ist nicht neu. Wir erinnern nur an Giovanni d’Alemagnas Kirchenväter in der ‚Sacra Conversazione‘ aus der Scuola della Carità, die ihr anregendes Pendant gleichfalls im Genter Altar finden. Indessen gibt es bei Bartolomeos hl. Ambrosius gegenüber van Eycks Gottvater einen bemerkenswerten Unterschied: die sich in knittrigen, harten und zerklüfteten Falten am Boden ausbreitende Albe. Dieser Faltenstil ist ebenso nordischen Ursprungs. Auch ihm begegnet man am Genter Altar, wenn schon nicht am Gewand Gottvaters, so doch – und in noch ausgeprägter Weise als bei Bartolomeo – in den Verkündigungstafeln der Werktagsseite.

Das mit 1482 datierte und für die Frari-Kirche geschaffene Triptychon zählt bereits zum Spätwerk Bartolomeos. Schon acht Jahre zuvor hatte der Künstler für dieselbe Kirche ein Altarbildwerk, das ‚Triptychon des hl. Markus‘, gemalt, wobei die traditionsbewusste Familie Corner auf die Produktion eines prunkvollen gotischen Rahmens bestanden hatte. Diese Auflage muss Bartolomeo als empfindlichen Eingriff in seine Entscheidungsfreiheit empfunden haben. Ein paar Jahre später dürfte sich auch bei den Franziskanern die Überzeugung durchgesetzt haben, das neu bestellte Triptychon, gemäß den Anforderungen einer modernen, längst inaugurierten Kunstepoche, mit einem ebenso schlichten wie strengen Renaissance-Rahmen zu versehen.

Im Zentrum thront die Madonna, die demütig ihren Blick senkt und behutsam ihr lebhaft gestikulierendes Kind stützt. Nicht zuletzt diese innige Beziehung zwischen Mutter und Kind bezeugt, dass dem Künstler die Leistungen des berühmtesten Madonnenmalers seiner Zeit, Giovanni Bellini, nicht entgangen sind. Auch die Verwendung eines Vorhangs dürfte auf Bellinis Einfluss zurückgehen, zumal jener, lasierend gemalt, die Struktur der größtenteils verdeckten Thronrückenlehne durchscheinen lässt, somit vielleicht erst nachträglich hinzugefügt wurde. Zwischen Bartolomeo Vivarini und Giovanni Bellini muss ein tief greifendes Konkurrenzverhältnis bestanden haben. Demgemäß intensiviert Bartolomeo seinen skulpturalen Linearismus, um sich von Giovannis male- rischen Intentionen abzugrenzen. Dies äußert sich vor allem am Mantel Mariens, dessen knittrige und kantige Falten sich zu metallischer Schärfe steigern. Ein durchlaufender Marmorboden und ein leicht bewölker heller Himmel sind integrative Faktoren, die den Eindruck erwecken, als würden sich die Tafeln hinter dem Pilasterrahmen nahtlos fortsetzen, sich zu einer einheitlichen Sacra



296. Bartolomeo Vivarini, Frari-Triptychon,
Venedig, Frari-Kirche

Conversazione-Szene zusammenschließen. Was die seitlichen Heiligenpaare anlangt, hat sich gegenüber jenen im ‚Triptychon des hl. Markus‘ nicht viel verändert, mit Ausnahme dessen, dass sie im Sinne gesteigerter Präsenz voluminöser geworden sind.

Mit dem Wechsel vom Goldgrund zu heller Tageslichtfolie geht auch das Bestreben einher, dem Verhältnis von Licht und Farbe, wiewohl nicht sonderlich überzeugend, neue Möglichkeiten abzugewinnen. Dazu bemerkt Hetzer: „Hell und Dunkel werden zu Licht und Schatten, die Schlagschatten sehr beachtet. Indessen sehen wir hier mehr den Willen des Künstlers als den überzeugenden Effekt. Zu einer wirklichen Wandlung war Bartolomeo nicht mehr fähig. Licht

Abb. 292, S. 334

und Luft sind nicht das Element, in dem Figuren und Dinge weben, sie stehen sich nur um die schweren Körper herum.“²⁶⁵ Wie treffend dieser Kommentar ist, zeigt ein vergleichender Blick auf Giovanni Bellinis nur sechs Jahre später geschaffenes ‚*Sacra Conversazione*-Triptychon‘, das sich, ein paar Schritte von dem Bartolomeos entfernt, in der Sakristei der Frari-Kirche befindet. In Bellinis Tafeln weicht die Konsistenz der Figuren der Hegemonie des Malerischen. Die Farben verlieren unter den Einwirkungen des Lichts ihren „Eigenwert“, werden, wie es Goethe formuliert hat, zu „Taten und Leiden des Lichts“. Darin wird evident, dass Bartolomeo als Repräsentant der venezianischen Malerei autochthoner Richtung bezüglich Kolorit ein Auslaufmodell vertritt, überholt von Giovanni luminaristischer Farbauffassung, die Giorgione und Tizian aufgreifen und weiterentwickeln werden.

Nächste Seite:

297: Bartolomeo Vivarini, *Thronende Madonna mit Kind und Heiligen*, Veli Lošinj (Lusingrande), Antoniuskirche

Wie in der Neapeler *Sacra Conversazione* hat Bartolomeo in seiner ein Jahrzehnt danach im Auftrag der Certosa von Padua geschaffenen und später nach Kroatien übertragenen *Sacra Conversazione* (dat. 1475; Veli Lošinj/Lusingrande, Antoniuskirche) alle Figuren auf einer Einzeltafel zusammengefasst.²⁶⁶ Und wie zuvor entscheidet er sich für ein geometrisches Kompositionssystem, dem offensichtlich ein fiktives Hilfsliniennetz zu Grunde liegt. Über allem herrscht der Gestaltfaktor der Symmetrie, dem der Künstler in geradezu radikaler Weise huldigt. Doch zunächst einige Hinweise auf die sich in mehreren Punkten von der Neapeler Ancona unterscheidende Ikonographie. Im Gegenzug zum segmentbogigen Abschluss des Gemäldes wölbt sich ein Wolkenband nach unten, das Antlitz Gottvaters bergend. Darunter zwei fliegende Engel, die sich zur Krönung Mariens anschicken. Von einer Damastdraperie foliiert, thront die Madonna, im Gebet versunken, abermals mit dem schlafenden Jesuskind auf dem Schoß. Im Gegensatz zum Neapeler Gemälde ist vom Thron, mit Ausnahme von zwei Stufen, überhaupt nichts zu sehen. Größeres Augenmerk wird dem dämmernden Himmel gewidmet, unter dem eine mehr oder minder auf den Horizont eingeschränkte Gebirgslandschaft die in der Neapeler Tafel eingefügte Heckenfolie ersetzt. Die Anzahl der assistierenden Heiligen ist von vier auf sechs erweitert, wobei deren Größe – ein weiterer gravierender Unterschied zur älteren *Sacra Conversazione* – korrekt auf die Proportion Mariens abgestimmt ist.

Abb. 289, S. 326

Zu Füßen der Madonna knien die hll. Lucia und Katharina, deren Köpfe vom liegenden Jesusknaben miteinander verbunden und dadurch optisch in die Fläche gezwungen werden. Maria und die beiden Märtyrerinnen sind in ein Dreieck eingeschrieben, welches gleichsam das Rückgrat der Bildkomposition bildet. Hinzu kommen zahlreiche sphärische Momente, die sowohl zum Segmentbogen des Rahmens als auch zu der sich in Gegenrichtung krümmenden Wolkenareole Bezug nehmen. Ein geometrisches Kalkül tritt hier zu Tage, das mit den segmentbogigen Arm- und Kniehaltungen – verstärkt durch den U-förmig nach unten weisenden Mantelsaum Mariens – anhebt und sich in den gleichlautenden Kurven des Landschaftshorizonts und der Aureole fortsetzt. Damit ist das Hilfsliniennetz eines Kompositionsdiagramms aber noch keines-





298. Bartolomeo Vivarini mit Werkstattbeteiligung. Thronende Madonna mit Kind und Heiligen, Bari, S. Nicola

wegs ausgeschöpft. Als bald gelangt man zur Erkenntnis, dass ein von den gefalteten Händen Mariens ausgehender Zirkelschlag den Rahmenbogen und den Segmentabschnitt der Märtyrerinnen – in ergänzendem Verbund mit den männlichen Heiligen – exakt zum Kreis komplettiert. Im Altargemälde von Veli Lošinj hat Bartolomeo, ausgehend von einem bedingungslosen Bekenntnis zur Fläche, der *ornamentalen* Stileigenschaft der autochthonen Malerei Venedigs den wohl radikalsten Tribut gezollt.

Abb. 298

Ein Jahr nach dem Altarbild von Veli Lošinj, 1476, malt der Künstler für S. Nicola in Bari nochmals eine *Sacra Conversazione*, in der kontrovers zum *ornamental*-strukturellen Raffinement der Tafel in Veli Lošinj, ein starres, fast ausschließlich auf Orthogonalen basierendes Kompositionsschema vorherrscht. Eine Ausnahme bilden die schräg fluchtenden Wände einer zinnenbewehrten Gartenmauer, deren Herkunft von Giovanni d'Alemagnas und Antonio Vivarinis *Sacra Conversazione* (1446) in der Scuola della Carità in Venedig unverkennbar ist. Wie dort überragen Baumwipfel den Zinnenkranz der Mauer. An die

Stelle eines nächtlichen Himmels tritt ein aufgehelltes Firmament, dessen Licht an den Wänden in sanftem Hell-Dunkel-Wechsel eine lyrische Grundstimmung erzeugt, die sich auch den Heiligen mitzuteilen scheint. Müde und verschlafen neigen sie ihre Häupter, und eng aneinanderklebend unterscheiden sie sich in ihrer asthenischen Erscheinung merklich von Giovanni d'Alemagnas kraftvollen Kirchenvätern. Im Gegensatz zum deutschen Künstler, der seine Figuren hintereinander staffelt, macht Bartolomeo von den räumlichen Möglichkeiten des bühnenhaften Mauergehäuses, die polygonalen Thronstufen ausgenommen, keinen Gebrauch. Anders als in seinen beiden Triptychen in der Frari-Kirche, hat der Maler die Heiligen mitsamt der ihr stehendes Kind präsentierenden Madonna radikal in die Fläche projiziert; sie wirken wie eine dünne Folie, die dem dreidimensionalen Mauergeviert vorgeblendet ist. Die einförmige Kompositionsweise, die schwache Charakterisierung der Protagonisten sowie deren ebenso schematische wie undynamische Gewandsprache mit einer altersbedingten Müdigkeit des Künstlers in Verbindung zu bringen, wäre wohl verfehlt, zumal davon in seinem sechs Jahre danach geschaffenen Marien triptychon der Frari-Kirche nichts zu bemerken ist. Obwohl die aktuelle Forschung hier die originale Handschrift Bartolomeos als gesichert ansieht, ist doch daran zu erinnern, dass Testi schon vor fast einem Jahrhundert daran gezweifelt und, m. E. zu Recht, eine erhebliche Beteiligung der Werkstatt des Malers vermutet hat.²⁶⁷

In seiner letzten Schaffensphase war Bartolomeo häufig auf die Mithilfe seiner Werkstattmitglieder angewiesen, bisweilen auch um den Preis merklichen Qualitätsverlusts. Davon ist in seiner Tafel ‚Der hl. Rochus mit dem Engel‘, die er 1480 als ursprünglichen Bestandteil eines Triptychons für Sant'Eufemia in Venedig geschaffen hatte, allerdings nichts zu bemerken. Das zweifellos eigenhändig gefertigte Gemälde zählt zu den eindrucksvollsten Heiligendarstellungen des Künstlers. Als Patron der Pestkranken war der hl. Rochus wohl einer der meistverehrten Heiligen in Venedig, einer Stadt, die in geradezu periodischen Abständen von der Pest heimgesucht wurde (so auch 1478), und die sich rühmen durfte, Teile der Reliquien des Heiligen in San Rocco in ihrem Besitz zu haben. Auf seiner Pilgerreise nach Rom begegnet Rochus vielen Pestkranken, denen er Pflege und Heilung angedeihen lässt. In Piacenza wird auch er von der Seuche befallen. Vom Spital abgewiesen, zieht er sich in die Natur zurück, wo ihm ein Engel beisteht. Letzteres ist das Thema des Gemäldes, in dem der Heilige vor goldenem Himmelsgrund erscheint und auf Grund eines tief liegenden Horizonts, unter dem sich eine kärgliche Landschaft ausbreitet und Festung sowie Kathedrale von Piacenza in miniaturistischer Wiedergabe auszumachen sind, zu monumentaler Größe erwächst. Abgesehen vom schwärzlichen Pilgerhut und Umhang, trägt er eine modische Kleidung in den Farben Rot und Blau, womit Bartolomeo einmal mehr seinem Lieblingsfarbakkord huldigt. Der Heilige hebt seinen zinnoberroten Rock, um die blutende Pestbeule dem Engel zu zeigen. Dieser lehnt am Bildrand und wird rechts vom bildhohen Pilgerstab begrenzt, der ihn von Rochus absondert, eine Barriere bildet, die symbolisch das

Abb. 299, S. 344

299. Bartolomeo Vivarini, *Der hl. Rochus mit dem Engel*, Venedig, Sant'Eufemia





300. Andrea da Murano, Die Hll. Vincenz Ferrer und Rochus zwischen Heiligen, Venedig, Gallerie dell'Accademia

Reale vom Überirdischen trennt. Der Engel trägt ein weißliches Kleid, auf dem ein heller rötlich violetter Schimmer liegt, der mit Rochus' gesättigten Farben kontrastiert und dadurch das immaterielle Wesen des rettenden Himmelsboten betont. Dessen ungeachtet zeigt dessen Kleidung die übliche hartbrüchige Faltengebung, die jene Körperplastizität bewirkt, die auch den Pestheiligen kennzeichnet. Daraus resultiert zwar Körperraum, aber noch keineswegs eine auf das Bildganze Bezug nehmende Dreidimensionalität. Dass Bartolomeo auch in dieser Richtung Überlegungen angestellt hat, wird am ockrigen Felsboden im Vordergrund evident, wo sich konvergierend eingeritzte Rillen finden, die an Fluchtlinien erinnern. Dieser Anhauch eines perspektivischen Versuchs stößt indes unvermittelt an seine Grenzen, spätestens dort, wo horizontal ausgerichtete Baum- und Buschreihen die karge Landschaft gliedern und einem zunächst aufkeimenden Tiefenzug ein abruptes Ende bereiten.

Andrea da Murano (seit 1463 in Venedig nachweisbar, gestorben 1512 in Castelfranco) ist vermutlich aus dem Atelier der Vivarini hervorgegangen und



301 *Bartolomeo Vivarini, Hl. Sebastian vom linken Flügel des Triptychons des hl. Martin, Bergamo, Accademia Carrara*

hat die Muraneser Malschule bzw. die autochthone Stilrichtung Venedigs weitergeführt und zu Ende gebracht. Seine letzte Schaffensphase deckt sich bereits mit Giorgiones Tätigkeit, dessen revolutionäre Koloritauffassung – im Anschluss an Giovanni Bellini – der venezianischen Malerei völlig neue Ziele eröffnet. Um 1485 verlässt er Venedig und wählt Castelfranco als Hauptstützpunkt. Der Veneto erschien ihm als der geeignete Boden, um mit seiner traditionsgebundenen Malerei bei ähnlich konservativ eingestellten Auftraggebern zu reüssieren. Möglicherweise war die 1485 in Venedig ausgebrochene Pestepidemie der Grund seiner Abwanderung, naheliegender ist jedoch die Annahme, dass er dadurch der Konkurrenz Gentile und Giovanni Bellinis zu entgehen versuchte. Das für die Kirche von San Pietro Martire in Murano gemalte Triptychon (heute: Venedig, Accademia) zählt zu Andreas Hauptwerken. Da es neben Petrus Martyr die drei Pestheiligen, Sebastian, Vincenz Ferrer und Rochus, zeigt, dürfte es, so Scirè Nepi, im Zusammenhang mit der 1485 ausgebrochenen Pest entstanden sein. Ob De Nicolò Salmazzos Datierungsvorschlag mit 1478, dem Jahr der vorangegangenen Pestepidemie, zutreffender ist, lässt sich nicht klären.²⁶⁸

Über dem Triptychon wölbt sich eine Lünette, deren Schutzmantelmadonna offenkundig durch Bartolomeo Vivarini angeregt ist (s. dessen Triptychon-Mitteltafel in Santa Maria Formosa!). Im Zentrum des Triptychons stehen Vincenz Ferrer und Rochus mit dem Engel zur Seite, die mitleidvoll auf die zu ihren Füßen knienden Pestkranken niederblicken. Neben evidenten Analogien zu Bartolomeos hartem, skulptural-linearem Figurenstil gibt es auch einen bemerkenswerten Unterschied: Anstatt wie Bartolomeo die Szene durch starke Koloritakzente anzureichern, bevorzugt Andrea durchweg gebrochene Farben, über die der immer noch verwendete Goldgrund dominiert. Seine Hauptintention besteht darin, die bei Bartolomeo an sich schon sehr ausgeprägte Körperplastizität der Figuren womöglich noch zu verstärken. Ein Vergleich zwischen dem hl. Sebastian im linken Seitenflügel und jenem in Bartolomeos ‚Triptychon des hl. Martin‘ (1491; Bergamo, Accademia Carrara) macht dies besonders anschaulich. Daraus ist zu ersehen, dass Andrea Sebastiansakt zum einen ein noch genaueres anatomisches Studium zu Grunde liegt, zum anderen der Körper des Märtyrers mittels ausgeprägter Licht-Schatten-Kontraste noch spürbarer herausmodelliert ist. Kurz: Es hat den Anschein, als hätte der Muranese eine Skulptur in das Medium der Malerei übertragen. Dass diese Gestaltungsweise in Mantegna und den Schulen von Murano und Padua ihre Voraussetzung hat, liegt auf der Hand. Darüber hinaus sollte aber auch an Castagno erinnert werden, der Andrea mit seiner harten Formensprache, die jene der genannten Strömungen noch übertrifft, vielleicht noch mehr beeindruckt hat. Verwiesen sei etwa auf Castagnos Trinitätsfresko in SS. Annunziata in Florenz (1454/55) mit dem ausgemergelten hl. Hieronymus unter dem Kreuz. In Venedig selbst standen Andrea die Mosaikbeiträge des Florentiners für die Mascoli-Kapelle in San Marco vor Augen.

Carlo Crivelli (1430/35–1495) gilt als der treueste Sachwalter der altvenezianischen Maltradition. Er wurde in Venedig geboren und vermutlich bei Giovanni d'Alemagna und Antonio Vivarini ausgebildet, und gewiss hat er auch Jacopo Bellinis Wirken verfolgt. Mit ihm erreicht die Schule von Murano bezüglich Prunkliebe und Neigung zum Präziösen (reich gemusterte Brokatstoffe, Gold- und Edelsteinschmuck, Fruchtgirlanden, architektonische Details usw.) ihren Höhepunkt und zugleich ihren Abschluss. Wie Bartolomeo Vivarini und seine Lehrer ist Crivelli fast nur als Altarbildmaler tätig gewesen. Sein reiches Œuvre hat er fast ausschließlich außerhalb Venedigs geschaffen, was nichts daran ändert, dass er seinen venezianischen Wurzeln bis zum Ende seiner Karriere treu geblieben ist. Sein früher, ebenso kurioser wie unrühmlicher Abgang von Venedig im Jahre 1457 hat sehr private Gründe. Er entführt die Frau eines venezianischen Seemanns und verbirgt sie mehrere Monate lang in seinem Haus. Ein Gerichtsverfahren beschert ihm eine halbjährige Haftstrafe, vermutlich auch die Verbannung aus Venedig. In Padua dürfte er eine neue Heimstätte gefunden haben, zudem auch Beschäftigung in Squarciones monströsem, hundertsevenunddreißig „diszipulos“ unterhaltenden Werkstattbetrieb, aus dem als bedeutendste Mitglieder Mantegna, M. Zoppo und G. Schiavone hervorgegangen sind. Nach langem Schweigen der Quellen ist für Crivelli erst 1468 ein Aufenthalt in Zara dokumentiert. Im selben Jahr bricht er in die Region der Marken auf, wo er sich bis zu seinem Tod aufhält und als höchstrangiger Künstler alle wichtigen Städte mit Altargemälden versorgt. Gegen Ende seines Lebens, 1490, wird er sogar in den Adelsstand erhoben. Ferdinand Fürst von Capua, nachmals König Ferdinand II. von Neapel, ernennt ihn zum „miles“.²⁶⁹ Nur Tizian wird dereinst zu ähnlichen Ehren gelangen.

Die Tafel ‚Madonna mit Kind und Putten mit Passionssymbolen‘ (Verona, Museo del Castelvecchio) zählt zu Crivellis frühesten, erhalten gebliebenen Werken. Zampetti zufolge ist sie mit Sicherheit vor der Übersiedlung des Künstlers in die Marken, also vor 1468, während seines Aufenthalts in Padua entstanden; Letzteres bezeugen verschiedene, durch Mantegna und Schiavone angeregte Bilddetails.²⁷⁰ Die Gottesmutter ist im Verhältnis zur Bildfläche ungewöhnlich klein proportioniert, was den Andachtsbildcharakter der an sich schon kleinen Tafel (71 x 48 cm) noch unterstreicht. Sie steht hinter einer Brüstung, faltet die Hände zum Gebet und umfängt ihr unruhiges Kind, das Hetzer treffend als „unfrohes, verkümmertes Pflänzchen“ bezeichnet. Die goldenen Nimbenscheiben sind perspektivisch zum Oval verformt. Der venezianischen Vorliebe für das Präziöse entsprechend, sind die Goldstickereien an Mantel und Kleid Mariens als veritable Filigranarbeit anzusehen. Künftig wird Crivelli in noch weit höherem Maße alles daransetzen, um sein kunstgewerbliches Verständnis unter Beweis zu stellen, wohl mit ein Grund, weshalb er bei den provinziellen Auftraggebern in den Marken so hoch im Kurs stand. Auf der Brüstungsfläche nähern sich von beiden Seiten winzige Kindergestalten mit den *Arma Christi*

Abb. 302, S. 348



303. Michele Giambono, Detail aus der Marienkrönung im Paradies, Venedig, Gallerie dell'Accademia



302. Carlo Crivelli, Madonna mit Kind und Putten mit Passionssymbolen, Verona, Museo del Castelvecchio

Abb. 303

– vielleicht eine Anspielung auf jene *innocenti*, die auf Befehl Herodes' getötet worden waren –, um dem Jesusknaben seinen zukünftigen Kreuzestod vor Augen zu führen; entsprechend wehklagend öffnet dieser seinen Mund. Im Übrigen handelt es sich bei dem nackten Putto mit der Geißelsäule um ein beinahe wörtliches Zitat nach Giambonos ‚Marienkrönung im Paradies‘, wo gleichfalls Putten mit Christi Marterwerkzeugen aufscheinen.

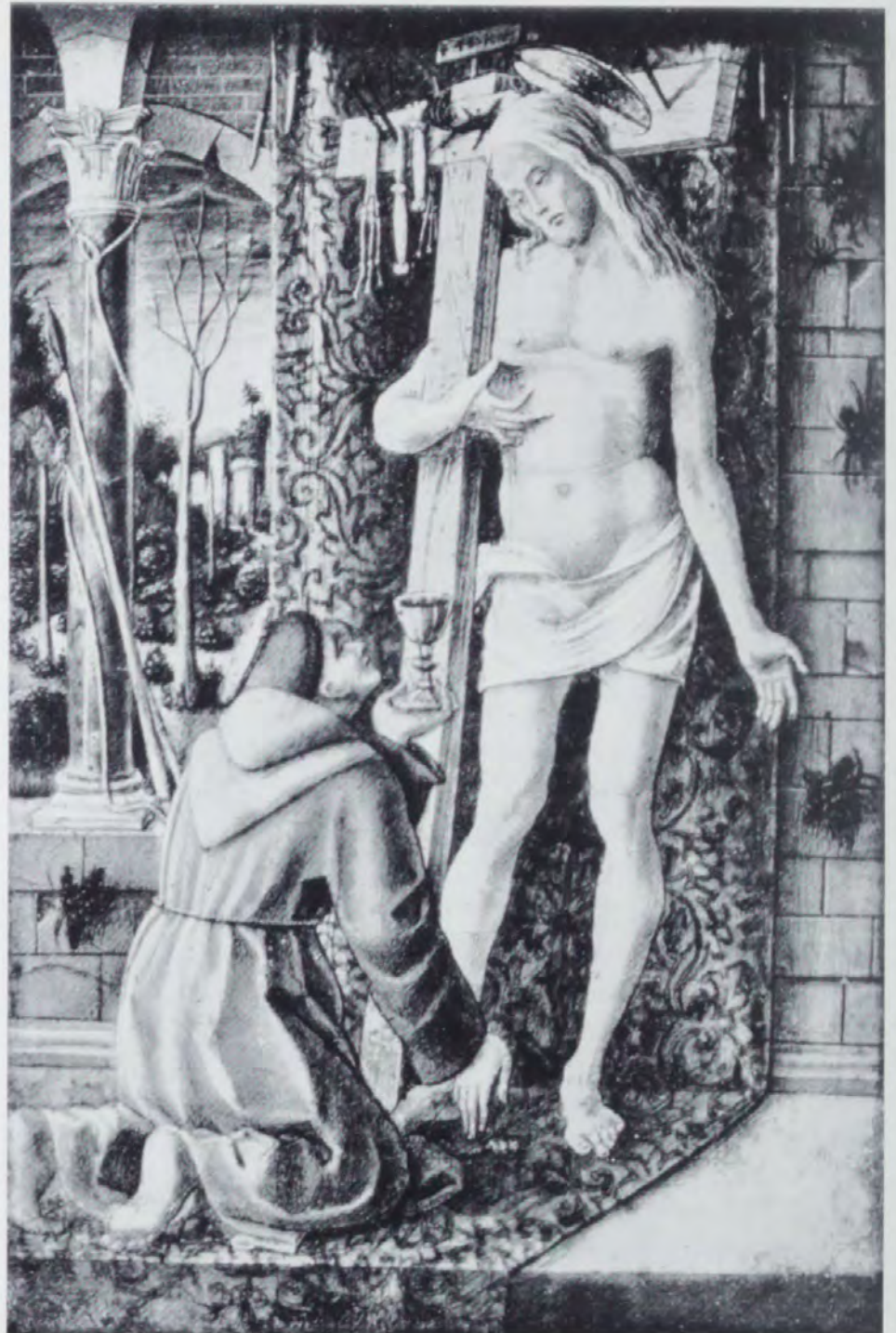
Gewand- und Körperstruktur Mariens sind in ein Dreieck einschreibbar, das vom Hochrechteck einer Draperie, einer innerbildlichen Rahmung gleich, hin-

terfangen wird. Besonders augenfällig ist die sich über die gesamte Bildbreite erstreckende, schwer herabhängende Fruchtgirlande, deren mit botanischer Exaktheit herausgebildete Äpfel, Birnen, Pfirsiche, Gurken usw. wie in Stein gemeißelt wirken und mit ihrer Plastizität einen Gegenakzent zur sonst vorherrschenden Flächenkomposition setzen. Das Feston, das als paduanisches Markenzeichen fortan im Œuvre Crivellis eine unverzichtbare Rolle spielen wird, ist an Säulen befestigt, die einen vom oberen Bildrand überschrittenen Arkadenbogen flankieren, der einen Durchblick auf das Firmament ermöglicht. Auf dem Bogenparapet befinden sich zwei musizierende Engel, einer davon in Untersicht dargestellt. Hier macht sich ein Einfluss Mantegnas bemerkbar, der sich nur wenig später an der Decke der Camera degli Sposi im Herzogspalast von Mantua als erster mit der perspektivischen Problematik des illusionistischen *sotto in su* auseinandergesetzt hat. Wie das Bogenaufsatzgeschoss tektonisch funktionieren soll, bleibt vorerst unklar. In surrealistischer Weise scheint es sich – optisch nur von der Draperie gestützt – in einem Schwebezustand zu befinden. Man muss schon sehr genau hinsehen, um zu bemerken, dass sich unter dieser attikaähnlichen Zone zwei Bögen befinden, die durch die Draperie und das Feston fast gänzlich verdeckt werden. Während der linke Bogen ein ruinöses Gemäuer rahmt, gibt der rechte einen Ausblick auf eine Landschaft mit einer großen Menschenansammlung, der Stadt Jerusalem und der Kreuzigung Christi im Hintergrund. Dem entspringt der Eindruck eines ‚Bildes im Bild‘, gleichsam eines Fensters mit Blick auf eine Freiraumszene, deren Tiefenzug indes keinerlei Auswirkungen auf die sonst dominierende Flächenkomposition zeitigt. Ein Vergleich der Tafel mit Bartolomeo Vivarinis vermutlich um wenige Jahre zuvor geschaffener ‚*Sacra Conversazione*‘ aus Neapel ist insofern aufschlussreich, als sich beide Künstler offensichtlich eines fiktiven, geometrisch kalkulierten Hilfslinienrasters bedient haben. So entspricht in Crivellis Gemälde die Breite der Draperie genau der halben Bildbreite und jene der seitlichen Ausblicke einem Viertel derselben. Zudem stimmen das Aufsatzgeschoss und die Brüstung in ihrer Höhe überein, und das dazwischen befindliche Bildfeld umfasst genau ein Quadrat.

Abb. 289, S. 326

Das Täfelchen ‚Der hl. Franziskus empfängt das Blut Christi‘ (Mailand, Museo Poldi Pezzoli) ist ein typisches Andachtsbild. Trotz seiner minimalen Maße (19 x 13 cm) vermittelt es einen monumentalen Eindruck, der nicht nur durch die hohe Lichtgestalt Christi, sondern auch durch eine streng geometrische Bildordnung hervorgerufen wird. Christus steht in Frontansicht vor einer reich verzierten Brokatdraperie, die den Großteil einer aus präzise verfugten Steinplatten bestehenden Wand verdeckt. Links öffnet sich ein von einer Säule unterteiltes Fenster mit Ausblick auf eine Landschaft. Die Säule, der um sie geschlungene Strick sowie die an ihr lehrende Lanze deuten als *Arma Christi* auf die Passion. Das Kreuz umfangend, öffnet der Erlöser seine Seitenwunde, aus der sich ein Blutstrahl in den von Franziskus bereitgehaltenen Kelch ergießt. Der Kreuzesstamm sorgt für eine Halbierung der Bildfläche, erfüllt aber auf Grund seiner leichten Schrägstellung neben einer trennenden auch eine verbindende

Abb. 304, S. 350



304. Carlo Crivelli, *Der hl. Franziskus empfängt das Blut Christi*, Mailand, Museo Poldi Pezzoli

Funktion. Zu Füßen Christi kniet der hl. Franziskus, flächig wie räumlich diagonal ausgerichtet; seine Blickrichtung wird durch die steile Schräge des Kreuzstammes unterstrichen. Dem Blickkontakt entsprechend, scheinen auch die Hände der beiden Gestalten miteinander zu kommunizieren. Während Christus die Innenseite seiner linken Hand zeigt, somit sein Wundmal vorweist, ist von Franziskus' rechter Hand die Rückseite zu sehen. Mit dieser zur diagonalen Blickrichtung parallel verlaufenden Begegnung, die körpersprachlich Geben und Empfangen ausdrückt, wird auf das mystische Ereignis der Übertragung von

Christi Stigmata auf Franziskus angespielt. Auch die den beiden als Unterlage dienende Draperie leistet einen wichtigen Beitrag zu deren Korrespondenz. Zunächst Christus als flächige Rahmung dienend, knickt sie am Ende der Wand um und führt in schräger Richtung, parallel zu den Händen und den diagonal angeordneten Köpfen, bis zum unteren Bildrand. Was sich als Raumbrücke innerhalb eines äußerst schmalen Areals ankündigt, wird durch die erwähnten Parallelen – ein typisches Moment des venezianisch *Ornamentalen* – als bald flächenhaft relativiert. Und vollends verliert die Draperie an räumlicher Qualität, wenn der Blick auf den rechts anschließenden Steinboden fällt, der, nach unten geklappt, den Eindruck vermittelt, als diene er der Wand als flache Sockelzone; erst die Draperie macht ihn als Boden kenntlich. Vor allem an dieser Stelle macht sich Spannung bzw. eine Ambivalenz zwischen Fläche und Raum bemerkbar. Alles Übrige ist ausschließlich der Flächenprojektion unterworfen oder, anders ausgedrückt, in den Dienst eines „übersteigerten Bewusstseins für Bildrichtigkeit“ (Hetzer) gestellt.

Was das Täfelchen mit Crivellis Veroneser Madonnenbild verbindet, ist die Nähe der den Vordergrund beherrschenden Flächenkomposition zur materiellen Bildebene, weiters ein fiktiver Hilfslinienraster, der die geometrisierende Strukturauffassung des Künstlers augenscheinlich macht – beides Merkmale, die auch für das Mailänder Täfelchen eine Frühdatierung nahelegen. Diese schon von Testi vertretene und von Hetzer gut begründete Datierungshypothese findet in der neueren Forschung kaum noch Zustimmung. Im Anschluss an Berenson, Zampetti und Russoli wird das kleine Gemälde als „ausgereiftes“ Werk Crivellis betrachtet, mithin in dessen märkische Zeit datiert.²⁷¹ Anscheinend durch Bartolomeo Vivarini angeregt, hat Crivelli das Bild mit einem fiktiven Netz orthogonaler und diagonaler Hilfslinien überzogen und durch diese die Bildelemente genau festgelegt. Von dieser streng geometrischen Matrix hat der Maler in seiner märkischen Schaffensperiode nur noch eingeschränkt Gebrauch gemacht. Hetzers Versuch, dem mittels eines auf das Bild projizierten Linienschemas, das Arnheims *kartesischem* Netz bzw. unserem *Sehgrundmuster* entspricht, auf den Grund zu gehen, erweist sich als äußerst hilfreich. Eine Überprüfung seines Diagramms ist lohnenswert und bringt interessante Ergebnisse zu Tage. Um nur auf einige Details hinzuweisen: Der Kelch befindet sich am Schnittpunkt der vertikalen und horizontalen Achse, er symbolisiert die Eucharistie und markiert dadurch auch inhaltlich das Bildzentrum. An solchen Schnittpunkten sind weiters die Köpfe des *Salvators* und des Heiligen sowie Christi linke Hand mit dem Wundmal situiert. An vertikalen Hilfslinien sind die Geiselsäule, Christi Körperachse, das Kreuz und die rechte Draperiebegrenzung orientiert. Auch auf die von links nach rechts ansteigende Diagonale des Schemas wird Bezug genommen: Sie verbindet die Köpfe, Schultern und Hände der Protagonisten – parallel dazu die schräg auf dem Boden liegende Draperie.

Dass Crivelli auch über die Malerei außerhalb der Marken, etwa im benachbarten Umbrien, Bescheid wusste, beweist seine in Ascoli Piceno geschaffene ‚Verkündigung‘ (sign. u. 1486 dat.; London, National Gallery), die durch Filippo



305. Carlo Crivelli, *Der hl. Franziskus empfängt das Blut Christi*, Hilfslinienraster (Hetzer)



307. Filippo Lippi, Verkündigung, Fresko, Spoleto, Dom

306. Carlo Crivelli, Verkündigung, London, National Gallery



308. Jacopo Bellini, Verkündigung, Londoner Skizzenbuch, fol. 76



Lippis gleichnamiges Fresko im Dom von Spoleto angeregt ist. Vorbildgemäß befindet sich Crivellis Maria in einem stattlichen Renaissance-Palazzo, dessen Frontseite die halbe Bildfläche beansprucht, wogegen die Längsseite perspektivisch verkürzt ist. Nachhaltiger als bei Lippi, der den Platz vor dem Palast mit einer bildparallelen Gartenmauer begrenzt, stürzen die Fluchtlinien von Gebäk und Kranzgesims in die Tiefe. Ansatzweise wird links ein Gebäude sichtbar, das den Raum vor dem Palast zu einer schmalen Straße verengt, die den Tiefenzug noch erheblich verstärkt. Auch Crivelli verwendet das Motiv der zinnenbewehrten Gartenmauer, versetzt es aber im Anschluss an einen Triumphbogen weit in den Hintergrund, so dass der Eindruck entsteht, als blicke man

in ein verkehrt gehaltenes Teleskop. Während sich Lippi bezüglich Dekoration sehr zurückhält, lässt Crivelli nichts unversucht, um seine Kenntnisse antikisierender Ornamentik – an Gebälk, Pilastern und Triumphbogen – auszuspielen. Aufschlussreich ist auch ein Blick in Mariens Kemenate, die – im Unterschied zu Lippis dürftiger Raumausstattung – mit akribisch gemalten Gegenständen aller Art in geradezu stilllebenhafter Weise angereichert ist. Eine Neigung zum Prächtigen und Kostbaren macht sich auch im Obergeschoss des Palasts bemerkbar. Anstatt es wie Lippi bei einer nur durch Fenster geöffneten Fassade zu belassen, entscheidet sich Crivelli für eine reich ausgeschmückte Pfeilerarkadenloggia, der er einen Pfau, orientalischen Teppich, Vogelkäfig und mit Pflanzen gefüllte Gefäße hinzufügt. Auch hier formieren sich die Gegenstände zu einem ansehnlichen Stillleben, dessen Nähe zur niederländischen Malerei – auch ein venezianisches Erbe – nicht zu übersehen ist. Den Unterschied zwischen Lippis und Crivellis Kunstverständnis hat Hüttinger treffend auf den Punkt gebracht: „Aber die florentinisch rationale Regelstrenge der perspektivischen Raumkonstruktion ist überhitzt ins Fantastische. Die Liebe zum Detailprunk, Crivelli von Anfang an zugehörig, feiert ungeheuerliche Feste.“²⁷²

Dass Crivelli Lippis Alterswerk in Spoleto gekannt hat, steht außer Frage. Dennoch besteht zwischen den ‚Verkündigungen‘ der beiden Maler ein bemerkenswerter Unterschied. Wie schon angedeutet, ist Crivelli an der Erschließung des Tiefenraums besonders interessiert, wogegen der Florentiner die Möglichkeit zur Darstellung eines Tiefenzugs, trotz perspektivischer Formulierung des Palasts, mittels einer Gartenmauer geradezu blockiert. Nur zur Erinnerung: Es war ein Venezianer, nämlich Jacopo Bellini, der sich in zahlreichen Architekturzeichnungen mit dem Problem des radikal auf einen Fluchtpunkt zusteuernenden Tiefenzugs fast schon obsessiv befasst hat. Es wäre verwunderlich, wenn Crivelli während seiner venezianischen Ausbildungszeit davon nichts erfahren hätte. Und vermutlich hat ihm Jacopo sogar direkten Einblick in seinen Zeichnungsfundus ermöglicht. Als Beweis dafür dient eine Silberstiftzeichnung aus dem Londoner Skizzenbuch (fol. 76), die gleichfalls die ‚Verkündigung‘ zum Thema hat. Dabei ist schwer zu entscheiden, ob nun Lippis Fresko oder eher Jacopos Zeichnung für Crivellis ‚Verkündigung‘ wegweisend waren. Abgesehen davon, dass in beiden Fällen eine beträchtliche Affinität mit Crivellis Bildanlage besteht, gibt es zwei Merkmale, die für eine Priorität Jacopos sprechen: Denn wie bei Crivelli wird auch in der Londoner Zeichnung der Palast vom oberen Bildrand überschritten und sein Obergeschoss durch eine Loggia geöffnet.

Um 1490/91 schuf Crivelli für den Dom in Camerino ein Triptychon, dessen Mitteltafel, die ‚Madonna della Candeletta‘ (so genannt nach der unten erscheinenden Kerze), sich in der Mailänder Brera befindet, wogegen die Seitenflügel in der Accademia in Venedig aufbewahrt werden. Am unteren Rand der Mitteltafel, die sich durch ein ungewöhnlich schmales Hochformat auszeichnet, hat der Künstler seine Signatur angebracht, in der er stolz auf seinen jüngst von Ferdinand Fürst von Capua verliehenen Adelstitel „eques laureatus“ hinweist. Über allem herrscht das Gesetz der Symmetrie, und zwar ebenso aus



309. Carlo Crivelli, *Madonna della Candeletta*, Mailand, Brera

vertikaler wie horizontaler Sicht. Mehr als in jedem anderen Bild des Malers wird dadurch die *ornamentale* Einheit der Strukturelemente gefördert. „Das Körperliche ist konsequent der Fläche anverwandelt im venezianischen Prinzip der Formenwiederholungen“, schreibt Hüttinger.²⁷³ Vielleicht durch Bartolomeo Vivarini angeregt (vgl. dessen ‚*Sacra Conversazione*‘ in Neapel!), wird die Madonna von einem Fruchtgewinde gerahmt, das sich, einem Triumphbogen gleich, über die baldachinähnliche Throndraperie wölbt und den Eindruck einer Pergola erzeugt. Trotz aufmerksamster Detailschilderung haben die Früchte des Festons nichts natürlich Saftiges an sich, vielmehr sind sie durch Starrheit und kompakte Dinglichkeit gekennzeichnet – sie wirken wie aus dem Goldgrund herausgemeißelt.

Das extreme Hochformat begünstigt einerseits das Höhenstreben der gekrönten und zu würdevoller Größe erwachsenden Madonna, andererseits macht es auch Kräfte frei, die ab der horizontalen Symmetrieachse nach unten weisen. Letzteres wird durch den Umstand verstärkt, dass Thronplattform und Boden flächenprojektiv in starker Draufsicht wiedergegeben sind. Zudem scheint der Mantel Mariens im Übergang zu einem von der Plattform hängenden Teppich nach unten zu fließen. Die das gesamte Bild beherrschende Vorliebe des Venezianers für das Prachtige kulminiert im dunkelblauen Mantel, dessen goldene Ornamentik auch die letzten Spuren von Körperplastizität einebnet. Insgesamt scheint der Körperumriss Mariens, ergänzt durch das Fruchtgebilde, die Form einer Mandorla zu beschreiben. Lediglich am lebhaft strampelnden Jesuskind, das sich allein dem Gesetz der Symmetrie widersetzt, regen sich Dynamik und Körperraum. Die sich auf die Stimmung des Ganzen übertragende Unentschiedenheit zwischen Naturwirklichkeit und Bildrichtigkeit hat Hüttinger treffend in Worte gekleidet: „Wohl offenbart sich eine schwelgerische Sinnlichkeit, doch sie ist nicht malerisch weich vorgetragen; seltsam mischt sich abstrakter mit naturalistischem Formdrang.“²⁷⁴

Welch hohen Stellenwert Hetzer der Wahrnehmung beimisst, beweist er mit seinem Verweis auf die zwischen Blumenvase und Madonna bestehende Formenähnlichkeit, die sich dem Betrachter nicht unbedingt sofort erschließt. Die Vase steht exakt in der senkrechten Symmetrieachse und hat schon deshalb, trotz ihrer bescheidenen Größe, viel visuelles Gewicht. Mit ihrer Ausbauchung und ihrem Goldmuster auf dunkelblauem Grund entspricht sie dem Unterkörper der Madonna bzw. deren blauem, goldbesticktem Mantel. Ferner korrespondiert das Rot der Rose mit dem gleichfarbigen Kleid. Und schließlich prälu-dieren die weißen Lilien Kopf, Inkarnat und Schleierruch Mariens.

Was die *ornamentalen* Bildstrukturen, das ihnen zu Grunde liegende geometrische Rastersystem und den harten Linearismus anlangt, haben Bartolomeo Vivarini und Crivelli durchaus ähnliche Ziele verfolgt und sich als typische Venezianer deklariert. In zwei Punkten gibt es allerdings beträchtliche Unterschiede: Während bei Bartolomeo die Freude an prächtigen Gewändern und Materialien sowie das Interesse an reiner Dekoration deutlich begrenzt ist, scheut Crivelli keine Gelegenheit, seine Gemälde mit Kostbarkeiten aller Art

anzureichern, um deren repräsentative Zurschaustellung mitunter sogar zum Selbstzweck zu erklären. Ferner ist evident, dass Bartolomeo mit kräftigen und einfachen Grundfarben sein Auslangen findet, wogegen Crivelli als Kolorist ein Meister der ebenso nuancenreichen wie delikaten Farbwischentöne ist. So wäre es Bartolomeo beispielsweise nie in den Sinn gekommen, wie Crivelli den nahabständigen Akkord Lila-Rubinrot an den Kleidern Jesu und Mariens, also in unmittelbarer Nachbarschaft zum Einsatz zu bringen.

An Stelle eines eigenen Resümees zitieren wir die Stellungnahmen zweier im Bereich der venezianischen Malerei vorzüglich ausgewiesener Forscher. Zunächst Hetzer, demzufolge Crivelli „im gewissen Sinne der venezianischste Künstler des 15. Jahrhunderts ist, er hat die formalen Grundsätze der autochthonen Auffassung am reinsten bewahrt und am strengsten ausgebildet“. Als Schlusswort und zugleich als Überleitung zur Fortsetzung der vorliegenden Darstellung der venezianischen Malerei eignet sich nichts besser als Hüttingers ebenso zusammenfassender wie zukunftsweisender Kommentar: „Die altvenezianische Malerei steht an ihrem Ende; ein Fortschreiten über den durch Crivelli erreichten Punkt hinaus ist undenkbar. Giovanni Bellini aber, Generationsgenosse Crivellis, hat gleichzeitig – das gehört zu den erstaunlichsten Tatsachen der Geschichte der Malerei Venedigs – jene Neugründung zu vollziehen vermocht, durch die diese Malerei zu sich selbst kommen sollte. Ausklang des Mittelalters und Auftakt der Neuzeit sind in dialektischer Gegensätzlichkeit verklammert in Carlo Crivelli und Giovanni Bellini.“²⁷⁵

Einführung in die Geschichte Venedigs

- 1 Hermann Schreiber, *Das Schiff aus Stein. Venedig und die Venezianer*, München 1979, S. 16.
- 2 Manfred Hellmann, *Grundzüge der Geschichte Venedigs*, Darmstadt 1979, S. 8.
- 3 Schreiber (Anm. 1), S. 26.
- 4 Terisio Pignatti, *L'Arte veneziana*, Venezia 1993², S. 17.
- 5 Paul Kehr, Kaiser Friedrich I. und Venedig während des Schismas, in: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken*, Bd. XVII, 1914/24, S. 230–249.
- 6 Hellmann (Anm. 2), S. 36.
- 7 Gino Benzoni, *Venedig und seine Geschichte*, in: *Venedig. Kunst und Architektur* (hg. von Gian Domenico Romanelli), Bd. 1, Köln 1997, S. 13.
- 8 Ders., S. 14.
- 9 Heinrich Kretschmayr, *Geschichte von Venedig*, 2. Bd., Gotha 1920, S. 68 ff.
- 10 Hellmann (Anm. 2), S. 65.
- 11 Ders., S. 70.
- 12 Thorsten Droste, *Venedig. Die Stadt in der Lagune – Kirchen und Paläste*, Köln 1985, S. 23.
- 13 Eva Sybille und Gerhard Rösch, *Venedig im Spätmittelalter. 1200–1500*, Freiburg u. Würzburg 1991, S. 82.
- 14 Dies., S. 86.
- 15 Dies., S. 69.
- 16 Kretschmayr (Anm. 9), S. 366.

Die Mittelalterlichen Mosaiken von San Marco

- 1 Theodor Hetzer, *Venezianische Malerei. Von ihren Anfängen bis zum Tode Tintoretts*, Stuttgart 1985, S. 97.
- 2 Eduard Hüttinger, *Venezianische Malerei*, Zürich 1959, S. 12.
- 3 Otto Demus, *Das Hauptportal*, in: *San Marco. Die Mosaiken, das Licht, die Geschichte* (hg. von Oreste Picari), deutsche Ausgabe, München 1993, S. 18.
- 4 Ders., S. 18. – John Beckwith, *Early christian and byzantine Art*, Harmondsworth 1970, S. 107. – Klaus Wessel, *Byzanz*, München 1979, S. 85 u. 110.
- 5 Demus (Anm. 3), S. 19. – David Talbot Rice, *Die Kunst im byzantinischen Zeitalter*, München/Zürich 1968, S. 180. – G. Toscano, *Il pensiero cristiano nell' arte*, Bd. I, Bergamo 1960, S. 394–398.
- 6 Beckwith (Anm. 4), S. 132.
- 7 Otto Demus, *Die Mosaiken von San Marco in Venedig 1100–1300*, Baden b. Wien 1935, S. 12–14. – Beckwith (Anm. 4), S. 121 u. 132. – V.N. Lasarew, *Die Mosaiken der Erzengel-Michael-Kirche in Kiew*, Moskau 1966 (russ.).
- 8 Die Hll. Hermagoras und Nikolaus an der Apsis von San Marco, die sich stilistisch von den Gestalten des Markus und Petrus deutlich abheben, sind wohl das Ergebnis einer dritten Künstlerhand. Demus, *San Marco*, S. 109. – Trotz aller Dominanz byzantinischen Stilursprungs rechnet Demus, sofern wir seinen folgenden Satz richtig interpretieren, am Faltenstil des Evangelisten Markus auch mit abendländisch/romanischen Reflexen: „Das ausgesprochen mittelalterliche, fast geometrische Schema (Kreis am Hüftgelenk) des Lineaments hat nur wenig mehr von der Organik des hellenistischen Duktus.“ Demus (Anm. 7), S. 14.
- 9 Wladimiro Dorigo, *Die mittelalterlichen Mosaiken des Markusdoms in der Geschichte der Basilika*,

ANMERKUNGEN

- in: San Marco. Die Mosaiken, das Licht, die Geschichte (hg. von Oreste Picari), deutsche Ausg. München 1993, S. 57.
- 10 Demus (Anm. 7), S. 23.
- 11 Dorigo (Anm. 9), S. 56.
- 12 Ders., S. 50 u. 57, 58.
- 13 G. Gombosi, Il più antico ciclo di mosaici di S. Marco, in: *Dedalo*, XIII (1933), S. 324.
- 14 Otto Demus, *The mosaics of San Marco in Venice*, Bd. I, Chicago/London 1984, S. 283.
- 15 Gombosi (Anm. 13), S. 331 – Demus (Anm. 7), S. 41.
- 16 Ettore Vio, Die Apsis und das Querschiff: Gewölbe und Kuppeln, in: *San Marco, Die Mosaiken* (Anm. 3), S. 113.
- 17 Dorigo (Anm. 9), S. 58.
- 18 Ders., S. 58.
- 19 Das östliche Gewölbe des südlichen Transepts (an der Leonhardskuppel) zeigt Geschehnisse aus dem Leben Christi, die ‚Speisung der Fünftausend‘, ‚Christus und die Samariterin‘ usw. Der Zyklus stammt aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, ist ein Werk lokaler Mosaizisten mit einigen Anleihen aus der byzantinischen Miniaturmalerei des 11. Jahrhunderts und weist Ergänzungen und Erneuerungen des 15./16. Jahrhunderts auf (etwa die ‚Heilung des Blindgeborenen‘), zudem mehr oder minder geglückte Restaurierungsversuche aus späterer Zeit. Demus (Anm. 14), S. 121 f.
- 20 Demus (Anm. 14), S. 171.
- 21 Dorigo (Anm. 9), S. 58, 59.
- 22 Richard Hamann-Mac Lean und Horst Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert. Bildband* (Osteuropastudien der Hochschulen des Landes Hessen, Reihe II, Bd. 3), Gießen 1963, S. 15.
- 23 Demus (Anm. 7), S. 27.
- 24 Sergio Bettini, *Mosaici antichi di San Marco a Venezia*, Bergamo 1944, S. 20.
- 25 Dorigo (Anm. 9), S. 56 u. 59.
- 26 Demus (Anm. 7), S. 89.
- 27 David Talbot Rice, *Die Kunst im byzantinischen Zeitalter*, München/Zürich 1968, S. 166.
- 28 Demus (Anm. 7), S. 28.
- 29 Ders., S. 22.
- 30 Demus (Anm. 14), S. 107 u. 108.
- 31 Demus (Anm. 7), S. 21.
- 32 Ders., S. 22.
- 33 Rice (Anm. 27), S. 164.
- 34 Manfred Hellmann, *Grundzüge der Geschichte Venedigs*, Darmstadt 1976, S. 58.
- 35 Demus (Anm. 14), S. 147.
- 36 Dorigo (Anm. 9), S. 58.
- 37 Ders., S. 60.
- 38 Demus (Anm. 7), S. 31. – Ders. (Anm. 14), S. 205 u. 216.
- 39 Demus (Anm. 7), S. 32.
- 40 Demus (Anm. 14), S. 218.
- 41 Demus (Anm. 7), S. 33.
- 42 Antonio Niero, *Vom Tod zur Auferstehung Christi* (Anm. 9), S. 142.
- 43 Demus (Anm. 7), S. 18.
- 44 Dorigo (Anm. 9), S. 58 u. 145 (Bildunterschrift). – Demus (Anm. 14), S. 159.
- 45 H.R. Hahnloser, *Das Musterbuch von Wolfenbüttel*. Mit einem Fragment aus dem Nachlasse Fritz Rückers, Wien 1929, S. 20.
- 46 A. Niero, *Der eucharistische Zyklus*, in: *Die mittelalterlichen Mosaiken des Markusdoms* (Anm. 9), S. 123.
- 47 Rudolf Arnheim, *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, Berlin/New York 1978, S. 436.
- 48 Otto Demus, *The mosaics of San Marco in Venice, 2. the thirteenth Century. Volume One: Text*. With a Contribution by Kurt Weitzmann, Chicago/London 1984, S. 6 f.
- 49 S. Bettini, *La pittura Bizantina, I Mosaici*, Firenze 1939. – R. Salvini, *Mosaici medievali in Sicilia*,

- Firenze 1949. – E. Kitzinger, *I Mosaici di Monreale*, Palermo 1960. – S. Bottari, *I mosaici bizantini in Sicilia*, Milano/Messina 1963.
- 50 J.J. Tikkanen, *Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig und ihr Verhältnis zu den Miniaturen der Cottonbibel*, Helsinki 1889. – Demus (Anm. 7), S. 53 u. 98.
- 51 Kurt Weitzmann, *The Genesis Mosaics of San Marco and the Cotton Genesis miniatures*, in: Demus (Anm. 48), S. 105–142.
- 52 Antonio Niero, *Der Zyklus des Atriums*, in: *Die mittelalterlichen Mosaiken des Markusdoms* (Anm. 9), S. 196.
- 53 Moses 3,7.
- 54 John Beckwith, *Die Kunst des frühen Mittelalters. Karolingische, ottonische und romanische Kunst*, München/Zürich 1967, S. 53.
- 55 Demus (Anm. 7), S. 55.
- 56 Niero (Anm. 52), S. 196.
- 57 Demus (Anm. 7), S. 57.
- 58 Niero (Anm. 52), S. 199, 200.
- 59 Demus (Anm. 48), S. 179. – M. Jacoff, *The Mosescupola at San Marco: Bologna, Venice and Byzantium*, in: *Second annual Byzantine Studies Conference: Abstracts of Papers*, S. 31–32, Madison, Wis. 1976, S. 31–32.
- 60 Demus (Anm. 48), S. 202–205.
- 61 Demus (Anm. 48), S. 29–31.
- 62 Dorigo (Anm. 9), S. 54 (Bildunterschrift). – Antonio Niero, *Die Schicksale der Apostel: der Zyklus des hl. Markus*, in: *Die mittelalterlichen Mosaiken des Markusdoms* (Anm. 9), S. 160.
- 63 Demus (Anm. 48), S. 70.
- 64 Bettini (Anm. 49), S. 27.
- 65 Erich Hubala, *Venedig. Brenta-Villen. Chioggia. Murano. Torcello. Baudenkmäler und Museen* (Reclams Kunstführer Italien, hg. von M. Wundram, Bd. II, 1), Stuttgart 1974, S. 128.
- 66 Ders., S. 126.
- 67 Sandro Sponza, *Die venezianische Malerei im 14. Jahrhundert*, in: *Venedig. Kunst und Architektur* (hg. von Gian Domenico Romanelli), Bd. I, Köln 1997, S. 186.
- 68 Dorigo (Anm. 9), S. 65.
- 69 Bettini (Anm. 49), S. 27, 28.
- 70 Demus (Anm. 7), S. 100, Anm. 48.

Venezianische Malerei im 14. und 15. Jahrhundert

- 1 Erich Hubala, *Venedig. Brenta-Villen. Chioggia. Murano. Torcello. Baudenkmäler und Museen*, Reclams Kunstführer Italien, Bd. II, 1 (hg. von M. Wundram), Stuttgart 1974, S. 128. – Terisio Pignatti, *L'Arte veneziana*, Venezia 1993², S. 31.
- 2 Giovanni Lorenzoni, *Byzantinisches Erbe, Klassizismus und abendländischer Beitrag zwischen dem 13. und 14. Jahrhundert*, in: *Venedig. Kunst und Architektur* Bd. I (hg. von G. Romanelli), Köln 1997, S. 109. – Francesca d'Arcais, *Venezia*, in: *La Pittura nel veneto. Il Trecento*, Bd. I (hg. von C. Pirovano), Milano 1992, S. 19. – Filippo Pedrocco, *Kunst in Venedig*, Florenz 2002, S. 27.
- 3 D'Arcais (Anm. 2), S. 21.
- 4 Richard Hamann-Mac Lean und Horst Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert* (Osteuropastudien der Hochschulen des Landes Hessen, Reihe II, Bd. 3), Bildband, Gießen 1963, S. 17.
- 5 Ebda., S. 22.
- 6 Cesare Gnudi, *Italianische Malerei*, in: Otto von Simson, *Das Mittelalter II. Das hohe Mittelalter* (Propyläen Kunstgeschichte Bd. 6), Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1972, S. 368.
- 7 Lorenzoni (Anm. 2), S. 61.
- 8 E. Merkel, *I maestri della Crocefissione di S. Nicolò dei Mendicoli*, in: *Quaderni della Soprintendenza di Venezia* 7, 1978.
- 9 D'Arcais (Anm. 2), S. 45.

- 9a Lorenzoni (Anm. 2), S. 110.
- 10 G. Sinibaldi und G. Brunetti (Hrsg.), *Pittura italiana del Duecento e Trecento*, Kat. della Mostra Giottesca di Firenze del 1937, Florenz 1943, S. 55.
- 11 Eva Sibylle und Gerhard Rösch, *Venedig im Spätmittelalter. 1200–1500*, Freiburg/Würzburg 1991, S. 84.
- 12 Lorenzoni (Anm. 2), S. 108, 110 u. 176.
- 13 *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich*, Bd. I, Früh- und Hochmittelalter (hg. von Hermann Fillitz), Text Kat. Nr. 218 von Martina Pippal, München/New York 1998, S. 513 f.
- 13a D'Arcais (Anm. 2), S. 45. – Ein Großteil der Forschung datiert die ‚Kreuzigung‘ von S. Marcuola in die Mitte des 14. Jahrhunderts, Muraro und Bettini plädieren aus unerfindlichen Gründen sogar für eine Entstehung am Anfang des Quattrocento. Pallucchini trifft den Sachverhalt wohl noch am überzeugendsten, wenn er die Tafel im schulischen Umfeld des Paolo Veneziano lokalisiert. Sollte seine These zutreffen, dann kann damit – angesichts der zwischen dem Gekreuzigten in S. Marcuola und den Kreuzifix-Darstellungen Paolos (die erste jene in Washington aus den dreißiger Jahren des 14. Jahrhunderts) bestehenden Differenzen – allerdings nur das Frühwerk Paolos gemeint sein. Rodolfo Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia/Roma 1964, S. 65. – Michelangelo Muraro, *Paolo da Venezia*, Milano 1969, S. 145.
- 14 Roberto Longhi, *Venezianische Malerei*, Berlin 1995, S. 127 (italienische Originalausgabe „Viatico per cinque secoli di pittura Veneziana“, Florenz 1975). – *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, Bd. 2 (Text zur Biographie P. Venezianos: Mauro Lucco), Milano 1992, S. 543 f. – Rodolfo Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia/Roma 1964. – G. Fiocco, *Primizie di Maestro Paolo Veneziano*, in: *Dedalo*, 1930–1931, S. 877–894. – Michelangelo Muraro, *Paolo da Venezia*, Milano 1969.
- 15 Lorenzoni (Anm. 2), S. 113.
- 16 Giovanna Scirè Nepi, *Venezianische Malerei im Trecento*, in: *Malerei in Venedig*, München 2003, S. 17 (italienische Originalausgabe „I dipinti di Venezia“, Udine 2002).
- 17 Fiocco (Anm. 14), S. 877 f. – D'Arcais (Anm. 2), S. 29. – Muraro (Anm. 14), S. 114.
- 18 Rodolfo Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia/Roma 1964, S. 19 f.
- 19 D'Arcais (Anm. 2), S. 29. – Lorenzoni (Anm. 2), S. 112 u. 176.
- 20 D'Arcais (Anm. 2), S. 31. – Muraro (Anm. 14), hier Forschungsstand bis 1969, S. 132.
- 21 Pallucchini (Anm. 18), S. 32 f. – Muraro (Anm. 14), S. 156. – D'Arcais (Anm. 2), S. 32.
- 22 S. Anm. 13.
- 23 Muraro (Anm. 14), S. 116. – G. Gamulin, *Un crocefisso di Maestro Paolo e altri due del Trecento*, in: *Arte Veneta* 1965, S. 36 u. 43.
- 24 G. Mariacher, *Croci dipinte veneziane del '300*, in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, 2. Bd., Rom 1956, S. 29. – Muraro (Anm. 14), S. 151.
- 25 Mauro Lucco, *Vicenza* in: *La Pittura nel Veneto. Il Trecento*, Bd. 1, Milano 1992, S. 277.
- 26 Sandro Sponza, *Die venezianische Malerei im 14. Jahrhundert*, in: *Venedig. Kunst und Architektur* (hg. von G. Romanelli), Köln 1997, S. 179.
- 27 Fiocco (Anm. 14), S. 880. – G.B. Cavalcaselle et I.A. Crowe, *Storia della pittura in Italia*, IV, Firenze 1887, S. 280.
- 28 Muraro (Anm. 14), S. 38.
- 29 Lucco (Anm. 25), S. 276.
- 30 Lorenzoni (Anm. 2).
- 31 Theodor Hetzer, *Venezianische Malerei. Von ihren Anfängen bis zum Tode Tintoretts* (Schriften Th. Hetzers. Hg. von G. Berthold, Bd. 8), Stuttgart 185, S. 117.
- 32 Filippo Pedrocco, *Kunst in Venedig*, Florenz 2002, S. 28.
- 33 D'Arcais (Anm. 2), S. 29. – Muraro (Anm. 14), S. 146.
- 34 Pallucchini (Anm. 18), S. 22.
- 35 Hetzer (Anm. 31), S. 114.
- 36 Ders., S. 69 f.
- 37 Giovanna Scirè Nepi, *Die Accademia in Venedig. Meisterwerke venezianischer Malerei*, München 1991, S. 25. – Muraro (Anm. 14), S. 147.
- 38 Muraro (Anm. 14), S. 44.
- 39 D'Arcais (Anm. 2), S. 35. – S. Moschini Marconi, *Un'altra Madonna di Paolo Veneziano*, in: *Arte Veneta* 1954, S. 90. – Muraro (Anm. 14), S. 144. – Sponza (Anm. 26), S. 182.

- 40 Hetzer (Anm. 31), S. 79.
- 41 Max J. Kobbert, *Kunstpsychologie. Kunstwerk, Künstler und Betrachter*, Darmstadt 1986, S. 98, 99.
- 42 W. Arslan, *Una Madonna di Maestro Paolo*, in: *Belvedere 1929*, S. 5. – Muraro (Anm. 14), S. 129. – V. Lasareff, *Maestro Paolo e la pittura veneziana del suo tempo*, in: *Arte Veneta 1954*, S. 88. – R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento (Vorlesungen an der facoltà di lettere dell' Università di Bologna)*, Bologna 1955.
- 43 Muraro (Anm. 14), S. 46.
- 44 Pallucchini (Anm. 18), S. 34.
- 45 Muraro (Anm. 14), S. 110.
- 46 Fiocco (Anm. 14), S. 889. – D'Arcais (Anm. 2), S. 38. – Lasareff (Anm. 42), S. 88.
- 47 Hetzer (Anm. 31), S. 118.
- 48 Manfred Hellmann, *Grundzüge der Geschichte Venedigs*, Darmstadt 1976, S. 84.
- 49 Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 1987², S. 20.
- 50 Sponza (Anm. 26), S. 182.
- 51 Muraro (Anm. 14), S. 40.
- 52 Sponza (Anm. 26), S. 183.
- 53 Ders., S. 54 u. Anm. 124.
- 54 Hans Belting, *Giovanni Bellini. Pietà. Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei*, Frankfurt 1985, S. 16.
- 55 Lasareff (Anm. 42), S. 86.
- 56 D'Arcais (Anm. 2), S. 38.
- 57 C. Gnudi, *Les peintres italiens*, in: J. Dupont u. C. Gnudi, *La peinture gothique*, Genf/Paris/New York 1954, S. 120.
- 58 Muraro (Anm. 14), S. 55.
- 59 Terisio Pignatti, *L'arte veneziana, Venedig 1993²*, S. 58. – D'Arcais (Anm. 2), S. 40.
- 60 Patricia Fortini Brown, *Renaissance in Venedig. Kunst und Kultur in der Stadt der Dogen*, Köln 1998, S. 31.
- 61 Muraro (Anm. 14), S. 69.
- 62 E. Sandberg Vavalà, *Maestro Paolo Veneziano*, in: *The Burlington Magazine* 1930, S. 165 u. 177. – Fiocco (Anm. 14), S. 888. – D'Arcais (Anm. 2), S. 23. – *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, Bd. 2 (Text zur Biographie Marco Venezianos: Mauro Lucco), Milano 1992, S. 541.
- 63 S. Bettini, *Aggiunte a Paolo Veneziano*, in: *Bolletino d'Arte* 1935.
- 64 Fiocco (Anm. 14), S. 888.
- 65 E. Sandberg Vavalà, *Maestro Paolo Veneziano. His paintings in America and elsewhere*, in: *Bulletin of the Worcester Art museum* 1939, S. 99. – Muraro (Anm. 14), S. 127.
- 66 Lasareff (Anm. 42), S. 59.
- 67 Hetzer (Anm. 31), S. 119.
- 68 Sponza (Anm. 26), S. 187.
- 69 S. Maffei, *Verona Illustrata*, Verona 1731, ed. Milano 1826, vol. 4, S. 227.
- 70 L. Simeoni, *La pala scaligera di S. Anastasia*, in: *Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura e Lettere di Verona*, 1919.
- 71 F. Filippini und G. Zucchini, *Miniatori e pittori a Bologna ...*, Firenze 1947, S. 162.
- 72 D'Arcais (Anm. 2), S. 55. – M. Lucco, *Lorenzo Veneziano*, in: *La pittura nel Veneto* (Anm. 62), mit einer repräsentativen Bibliographie-Auswahl zu Lorenzo Veneziano, S. 529 u. 530.
- 73 Sponza (Anm. 26), S. 188.
- 74 Scirè Nepi (Anm. 37), S. 28.
- 75 Hetzer (Anm. 31), S. 121, 122.
- 76 D'Arcais (Anm. 2), S. 55. – Pallucchini (Anm. 18), S. 163 f. – V. Zlamalik, *Paolo Veneziano i negov Krug*, Ausstellungskatalog, Zagreb 1967, S. 59–61.
- 77 D'Arcais (Anm. 2), S. 57.
- 78 Hetzer (Anm. 31), S. 122.
- 79 F. Barbieri, *Le opere d'Arte del Duomo di Vicenza*, in: B. Forlati Tamaro, F. Forlati, F. Barbieri, *il Duomo di Vicenza*, Vicenza 1959, S. 125–131.

ANMERKUNGEN

- 80 Sponza (Anm. 26), S. 190.
- 81 Hetzer (Anm. 31), S. 124.
- 82 F. d'Arcais, *La cappella del Beato Luca e Giusto de' Menabuoi nella Basilica di Sant'Antonio, Padua* 1988, S. 60.
- 83 M. Boskovits, *Early Italian Painting, 1290–1470*, London 1990, S. 96–99, 120–125, 217.
- 84 D'Arcais (Anm. 2), S. 59.
- 85 Ebda., S. 61.
- 86 A. Matějček und J. Pešina, *Gotische Malerei in Böhmen, Tafelmalerei 1350–1450*, Prag 1955, S. 52.
- 87 Hetzer (Anm. 31), S. 123.
- 88 Ebda., S. 124.
- 89 M. Lucco, N. Semitecolo, in: *La pittura nel Veneto*, Bd. 2 (Anm. 62), S. 547.
- 90 S. Bettini, Contributi al Semitecolo, in: *Rivista d'Arte* XII, 1930, S. 163–174.
- 91 F. Zeni, Un errata attribuzione al Semitecolo (Festschrift G. Briganti, Mailand 1990). – Boskovits (Anm. 83), S. 158–163. – J. M. Pila Andrade und M. del Mar Borobia Guerrero, *Old Masters*. Thyssen-Bornemisza Museum, Barcelona/Madrid 1992, S. 44.
- 92 D. Katz, Der Aufbau der Farbwelt, in: *Zeitschrift für Psychologie (Ergänz.-Bd. 7)*, Leipzig 1930, S. 21. – K. Bühler, *Die Erscheinungsweisen der Farben*, Jena 1922, S. 161 f. – E. Strauss, *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto*, München/Berlin 1972, S. 41 f.
- 93 R. Longhi, *Venezianische Malerei (Die italienische Originalausgabe unter dem Titel „Viatico per cinque secoli di pittura Veneziana“)*, Florenz 1975), Berlin 1995, S. 132.
- 94 A.M. Spiazzi, Padova, in: *La pittura nel Veneto. Il Trecento Bd. I* (hg. von C. Pirovano) Mailand 1992, S. 123.
- 95 Hetzer (Anm. 31), S. 27.
- 96 M.J. Kobbert, *Kunstpsychologie. Kunstwerk, Künstler und Betrachter*, Darmstadt 1986, S. 103.
- 97 Die überzeugendste Definition von Stroboskopie findet sich bei Arnheim: „Bewegung entsteht zwischen Sehobjekten, die in ihrer Erscheinungs- und Funktionsweise im Gesamtfeld im Wesentlichen gleich sind, die sich aber in irgendeinem Wahrnehmungsmerkmal – z.B. in Ort, Größe, [Richtung] oder Gestalt – unterscheiden.“ Von Rodin vereinfacht ausgedrückt: „Bewegung ist der Übergang von einer Stellung zur nächsten.“ R. Arnheim, *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, Berlin/New York 1978, S. 436, 437.
- 98 Pallucchini (Anm. 18), S. 200–207.
- 99 Sponza (Anm. 26), S. 190.
- 100 D'Arcais (Anm. 2), S. 74.
- 101 Hellmann (Anm. 48), S. 93 f.
- 102 *La pittura nel Veneto. Il Trecento Bd. 2 (Text zur Biographie Catarinos: M. Lucco)*, Milano 1992, S. 522 f.
- 103 M. Dazzi u. E. Merkel, *Catalogo della Pinacoteca Querini Stampalia*, Vicenza 1979, S. 33.
- 104 D'Arcais (Anm. 2), S. 68. – Pallucchini (Anm. 18), S. 195–200.
- 105 Scirè Nepi (Anm. 37), S. 32.
- 106 Sponza (Anm. 26), S. 192.
- 107 D'Arcais (Anm. 2), S. 60.
- 108 S. Skerl del Conte, Stefano Plebano di Sant'Agnese e le storie di Tomaso Beckett, in: *Arte in Friuli. Arte a Trieste* 11, 1989, S. 57–71.
- 109 Werkkatalog *Il Museo Correr di Venezia*. Dipinti del XIV al XVI secolo (a cura di G. Mariacher), Venedig 1957, S. 216.
- 110 P. Toesca, *Storia dell'Arte italiana. Il Trecento*, Turin 1951, S. 712–714.
- 111 D'Arcais (Anm. 2), S. 72.
- 112 Sponza (Anm. 26), S. 192.
- 113 E. Sandberg Vavalà, Maestro Stefano und Nicolò di Pietro, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* LI, 1930, S. 101–109. – Longhi (Anm. 14), S. 138. – M. Lucco, Venezia, 1400–1430, in: *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento I*, Mailand 1989, S. 15 u. 357.
- 114 Pedrocco (Anm. 2), S. 32.
- 115 Scirè Nepi (Anm. 37), S. 36.
- 116 Hetzer (Anm. 31), S. 130.

- 117 M. Lucco, *Pittura del Trecento a Venezia*, in: *La Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento I* (a cura di E. Castelnuovo), Milano 1986, S. 188.
- 118 Hetzer (Anm. 31), S. 129.
- 119 Ebda., S. 130.
- 120 G. Scirè Nepi, *Venezianische Malerei im frühen Quattrocento*, in: *Malerei in Venedig*, München 2003, S. 34.
- 121 Lucco (Anm. 113), S. 356 u. 363.
- 122 Sponza (Anm. 26), S. 198.
- 123 Pignatti (Anm. 59), S. 61 f. – B. Facio, *De viris illustribus*, 1456, ed. von M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, Oxford 1971, S. 164 f.
- 124 K. Christiansen, *Pittura a Venezia e in Veneto nel primo Quattrocento*, in: *La pittura in Italia* (a cura di F. Zeri), Milano 1987, S. 124 f.
- 125 Longhi (Anm. 14), S. 140.
- 126 A. de Marchi, *Per un riesame della pittura tardogotica a Venezia: Nicolò del Paradiso e il suo contesto adriatico*, in: *Bolletino d'Arte* 1987, S. 64, Anm. 93.
- 127 Matějček u. Pešina (Anm. 86), S. 51–54.
- 128 Sponza (Anm. 26), S. 201. – Lucco (Anm. 113), S. 22 u. 345. – P. Zampetti u. G. Donnini, *Gentile e i pittori di Fabriano*, Florenz 1992, S. 91.
- 129 Lucco (Anm. 113), S. 19.
- 130 Ebda., Anm. 42, S. 45. – Pallucchinis Datierungsvorschlag „1426“ wird von der rezenten Forschung als verspätet angesehen. R. Pallucchini, *Commento alla mostra di Ancona*, in: *Arte Veneta* 1950, S. 13–14. – Scirè Nepi (Anm. 37), S. 37. – Scirè Nepi (Anm. 16), S. 34, 35. – Sponza (Anm. 26), S. 197.
- 131 Lucco (Anm. 113), S. 347.
- 132 K. Christiansen, *Gentile da Fabriano*, London 1982, S. 88, 89. – Lucco (Anm. 113), S. 345.
- 133 Sponza (Anm. 26), S. 199.
- 134 Hetzer (Anm. 31), S. 132.
- 135 N. Schneider, *Venezianische Malerei der Frührenaissance. Von Jacobello del Fiore bis Carpaccio*, Darmstadt 2002, S. 13 f.
- 136 Scirè Nepi (Anm. 37), S. 39.
- 137 Hetzer (Anm. 31), S. 133.
- 138 Schneider (Anm. 135), S. 14.
- 139 L. Schultes, *Die Plastik – Vom Michaelermeister bis zum Ende des Schönen Stils*, in: *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich Bd. 2, Gotik* (hg. von G. Brucher), München/London/New York 2000, S. 375.
- 140 C. Huter, *The Ceneda Master*, in: *Arte Veneta XXVII*, 1973, S. 25–37. – G. Nepi Scirè u. F. Valcanover, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Mailand 1985, S. 124. – E. Cozzi, *Treviso*, in: *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento Bd. 1*, Milano 1989, S. 118.
- 141 L. Castelfranchi Vegas, *Die internationale Gotik in Italien*, Dresden 1966, S. 48.
- 142 E. Merkel, *Venezia, 1430–1450*, in: *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento I*, Mailand 1989, S. 59.
- 143 Hetzer (Anm. 31), S. 135.
- 144 Arnheim (Anm. 97), S. 261.
- 145 Castelfranchi (Anm. 141), S. 38.
- 146 P. Pettenella, *Altichiero e la pittura veronese del Trecento*, Verona 1961.
- 147 E. Merkel, *Un problema di metodo: la ‚Dormitio Virginis‘ dei Mascoli*, in: *Arte Veneta XXVIII*, 1973, S. 65–80. – Pignatti (Anm. 59), S. 77. – E. Merkel, *Mosaici e pittura a Venezia*, in: *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento Bd. 1*, Milano 1989, S. 227 f.
- 148 Sponza (Anm. 26), S. 201.
- 149 Hetzer (Anm. 31), S. 138.
- 150 Ebda., S. 135.
- 151 Ebda., S. 135.
- 152 E. Hüttinger, *Venezianische Malerei*, Zürich 1959, S. 13, 14.
- 153 Hetzer (Anm. 31), S. 135.

ANMERKUNGEN

- 154 R. van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, Bd. XVII, 1935, S. 374. – Mariacher (Anm. 109), S. 84.
- 155 Hetzer (Anm. 31), S. 136.
- 156 Schneider (Anm. 135), S. 16.
- 157 Hetzer (Anm. 31), S. 137.
- 158 N.E. Land, Michele Giambono's 'Coronation of the Virgin' for S. Agnese in Venice. A new Proposal, in: *The Burlington Magazine* CXIX, 1977, S. 167–174.
- 159 Hetzer (Anm. 31), S. 147.
- 160 Zur Biographie G. d'Alemagnas S. E. Merkel, in: *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento I*, Mailand 1989, S. 346 f.
- 161 R. Pallucchini, *I Vivarini (Antonio, Bartolomeo, Alvise)*, Venedig 1962, S. 95.
- 162 L. Coletti, *Pittura veneta del Quattrocento*, Novara 1953.
- 163 F. Sansovino, *Venetia Città Nobilissima*, Venezia 1581.
- 164 L. Planiscig, *La pala di San Girolamo, già S. Stefano di Venezia, opera di Antonio Vivarini*, in: *Bollettino d'Arte* 2, 1923, S. 405–414.
- 165 Scirè Nepi (Anm. 37), S. 48.
- 166 Hetzer (Anm. 31), S. 154.
- 167 Pallucchini (Anm. 161), S. 17. – Merkel (Anm. 142), S. 72.
- 168 L. Testi, *Storia della pittura veneziana*, Bergamo 1915.
- 169 E. Hubala, *Venedig. Brenta-Villen, Chioggia, Murano, Torcello (Reclams Kunstführer Italien, hg. von M. Wundram, Bd. II, 1)*, Stuttgart 1974, S. 353.
- 170 M. Schneider, *Venezianische Malerei der Frührenaissance. Von Jacobello del Fiore bis Carpaccio*, Darmstadt 2002, S. 17.
- 171 Pallucchini (Anm. 161), S. 19.
- 172 Hetzer (Anm. 31), S. 152.
- 173 J. Białostocki, *Die Eigenart der Kunst Venedigs (Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse/Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, J. 1979, Nr. 11)*, Mainz/Wiesbaden 1980, S. 9, 10.
- 174 Hetzer (Anm. 31), S. 152.
- 175 Hüttinger (Anm. 152), S. 14.
- 176 Pignatti (Anm. 59), S. 75. – Scirè Nepi (Anm. 37), S. 50. – Merkel (Anm. 142), S. 73.
- 177 Pallucchini (Anm. 161), S. 104.
- 178 Ebda., S. 21.
- 179 Pedrocco (Anm. 2), S. 43.
- 180 Hüttinger (Anm. 152), S. 14.
- 181 R. Longhi, *Masolino und Masaccio. Zwei Maler zwischen Spätgotik und Renaissance*, Florenz 1975. In deutscher Übersetzung: Berlin 1992, S. 92 f.
- 182 Hetzer (Anm. 31), S. 149, 150.
- 183 L. Planiscig, *Un politico sconosciuto di Antonio Vivarini e di Giovanni d'Alemagna*, in: *Bollettino d'Arte* 1921–22. – Pallucchini (Anm. 161), S. 21 u. 105.
- 184 A. Venturi, *Storia dell'Arte italiana. La pittura del quattrocento*, vol. VII, parte I, 1911. – B. Berenson, *Italian pictures of the Renaissance*, Oxford 1932. – Pallucchini (Anm. 161), S. 33 u. 113.
- 185 Pallucchini (Anm. 161), S. 32.
- 186 Zur Biographie Jacopo Bellinis und zum entsprechenden Forschungsstand s. E. Merkel, *Jacopo Bellini*, in: *La Pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, Bd. 1, Milano 1989, S. 341 f. und C. Eisler, *The Genius of Jacopo Bellini. The complete paintings and drawings*, New York 1989.
- 187 Eisler (Anm. 186), S. 510, 511.
- 188 P. Humfrey, *Painting in Venice*, New Haven/London 1995, S. 44.
- 189 O. Pächt, *Venezianische Malerei des 15. Jahrhunderts. Die Bellinis und Mantegna*, München 2002, S. 37.
- 190 F. Zeri, *Quattro tempera di Jacopo Bellini*, in: *Diario di lavoro, Quaderni di Emblema I*, Bergamo 1971, S. 48. – M. Boskovits, *Per Jacopo Bellini pittore (Postilla ad un colloquio)*, in: *Paragone* 1985, S. 117. – Humfrey (Anm. 188), S. 44.
- 191 N. Grammacini, *Wie Jacopo Bellini Pisanello besiegte. Der Ferrareser Wettbewerb von 1441*, in: *Idea*.

- Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle I, 1982, S. 34 f. – Boskovits (Anm. 190), S. 121, Anm. 8. – K. Christiansen, *La pittura a Venezia in Italia. Il Quattrocento I* (a cura di F. Zeri), Milano 1987, S. 141 f. – Eisler (Anm. 186), S. 518. – Humfrey (Anm. 188), S. 44. – Franco plädiert für eine Datierung zwischen 1433 und 1435. T. Franco, *Intorno al 1430: Michele Giambono e Jacopo Bellini*, in: *Arte Veneta* 48, 1996, S. 12.
- 192 L. Coletti, *Pittura veneta del quattrocento*, Novara 1953, XXXII. – B. Degenhart u. A. Schmitt, *Jacopo Bellini, Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450. Teil II: Venedig. Jacopo Bellini (5–8)*, Berlin 1990.
- 193 Pächt (Anm. 189), S. 28.
- 194 Ebda., S. 28.
- 195 Longhi (Anm. 181), S. 33.
- 196 Eisler (Anm. 186), S. 515.
- 197 Pächt (Anm. 189), S. 30.
- 198 Eisler (Anm. 186), S. 514. – Humfrey (Anm. 188), S. 55.
- 199 Pächt (Anm. 189), S. 37.
- 200 T. Hetzer, *Venezianische Malerei von ihren Anfängen bis zum Tode Tintoretts*, in: *Schriften Theodor Hetzers* (hg. von G. Berthold), Bd. 8, Stuttgart 1985, S. 312 f.
- 201 R. Pallucchini, *La pittura veneta nel Quattrocento: il gotico internazionale e gli inizi del Rinascimento*, Bologna 1956, S. 210.
- 202 Pächt (Anm. 189), S. 27.
- 203 Eisler (Anm. 186), S. 515. – Merkel (Anm. 142), S. 62. – Pallucchini (Anm. 201), S. 212.
- 204 Boskovits (Anm. 190), S. 122. – Scirè Nepi (Anm. 37), S. 45. – Pallucchini (Anm. 201), S. 212. – Pächt (Anm. 189), S. 37.
- 205 Hetzer (Anm. 31), S. 159, 160.
- 206 Die Tafel aus Carpenedo, convento delle Eremitte, wird von Eisler nicht genannt, dagegen von Merkel Jacopo Bellini zugeschrieben. Merkel (Anm. 142), S. 62, Abb. 68.
- 207 R. van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, XVII*, The Hague 1935, S. 122 f. – Pallucchini (Anm. 200), S. 212. – M. Röthlisberger, *Studi su Jacopo Bellini*, in: *Saggi e memorie di storia dell'arte II*, 1958/59, S. 85.
- 208 Boskovits (Anm. 190), S. 123.
- 209 Hetzer (Anm. 31), S. 79.
- 210 Eisler (Anm. 186), S. 514.
- 211 G. Paccagnini, *Andrea Mantegna*, Mailand 1962.
- 212 Röthlisberger (Anm. 207), S. 88.
- 213 Pächt (Anm. 189), S. 30.
- 214 Eisler (Anm. 186), S. 513.
- 215 E. Strauss, *Zur Wesensbestimmung der Bildfarbe*, in: *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto*, München/Berlin 1972, S. 22, 23.
- 216 Ausgehend von einer kontinuierlich dem Zauber des „luminaristischen“ Goldstaubs huldigenden Werkreihe, ist es nicht verwunderlich, dass Röthlisberger seine Zuschreibung der Los Angeles-Madonna an Jacopo mit dem relativierenden Attribut „wahrscheinlich“ versieht. Auch ihm scheint deren in Komposition und „koloristisch“ Farbgebung exzeptionelle Position im Œuvre des Malers nicht entgangen zu sein.
- 217 C. Eisler, *Saints Anthony Abbot and Bernardino of Siena: designed by Jacopo and painted by Gentile Bellini*, in: *Arte veneta*, XXXIX (1985), S. 32–40. – P. Humfrey, *The altarpiece in renaissance Venice*, New Haven/London 1993, S. 177.
- 218 J. White, *Donatello's High Altar in the Santo at Padova*, in: *Art Bulletin LI* (1969), S. 1–14, 119–141.
- 219 Eisler (Anm. 186), S. 517. – B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance: Venetian School I*, London 1957, S. 69. – M. Boskovits, *Giovanni Bellini: quelques suggestions sur ses débuts*, in: *Revue du Louvre et des Musées de France XXVI* (1986), S. 387.
- 220 Pächt (Anm. 189), S. 39.
- 221 M. Luco, *Turone di Maxio*, in: *La pittura nel Veneto. Il Trecento II*, Milano 1992, S. 551, 552.
- 222 Boskovits (Anm. 190), S. 119.
- 223 Hetzer (Anm. 31), S. 157, 158 u. 159.

ANMERKUNGEN

- 224 B. Berenson, *Les quatre triptyques Bellinesques de l'église de la Carità à Venise*, in: *Gazette des Beaux-Arts* X, 1913, S. 191–202. – G. Robertson, *Giovanni Bellini*, Oxford 1968, S. 41. – J.H. Keydel, *A Group of altarpieces by Giovanni Bellini Considered in Relation to the Context for which They Were Made*. Ph.D. dissertation, Harvard University, Cambridge 1969, S. 49–73. – Eisler (Anm. 186), S. 518, 519. – G. Nepi Scirè u. F. Valcanover, *Gallerie dell' Accademia di Venezia*, Milano 1985, S. 93.
- 225 Röthlisberger (Anm. 207), S. 47. – C. Joost-Gaugier, *The Drawing Books of Jacopo Bellini*, Ph.D. dissertation, Harvard University, Cambridge 1973, S. 24, n. 16 u. 199. – ders., *Considerations Regarding Jacopo Bellini's Place in the Venetian Renaissance*, in: *Arte Veneta* XXVIII, 1974, S. 21–38. – Eisler (Anm. 182), S. 102 f.
- 226 B. Degenhart und A. Schmitt, *Jacopo Bellini, The Louvre Album of Drawings*, New York 1984, S. 13.
- 227 Eisler (Anm. 186), S. 104.
- 228 L. Frölich-Bum, *Bemerkungen zu den Zeichnungen des Jacopo Bellini und zu seiner Kunst*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigte Kunst. Beilage der ‚Graphischen Künste‘*, 1916, S. 41 f.
- 229 Pächt (Anm. 189), S. 42.
- 230 H. W. Collins, *Major Narrative Paintings by Jacopo Bellini*, in: *Art Bulletin* 64, 1982, S. 466–472. – Eisler (Anm. 186), S. 521 f.
- 231 Pächt (Anm. 189), S. 43–47.
- 232 Arnheim (Anm. 97), S. 288.
- 233 Eisler (Anm. 186), S. 299. – J. Pope-Hennessy, *The complete work of Paolo Uccello*, London 1950, S. 153.
- 234 Pächt (Anm. 189), S. 59.
- 235 L. B. Alberti, *Della Pittura Libri III* (voll. 1435, veröff. Basel 1540, dt. von H. Janitschek 1877).
- 236 Pächt (Anm. 189), S. 58.
- 237 Hetzer (Anm. 31), S. 79.
- 238 Pächt (Anm. 189), S. 61.
- 239 Ebda., S. 64.
- 240 Eisler (Anm. 186), S. 414.
- 241 Ebda., S. 252.
- 242 Pächt (Anm. 189), S. 92.
- 243 Ebda., S. 65.
- 244 G. Pochat, *Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance*, Berlin/New York 1973, S. 344f.
- 245 Pächt (Anm. 189), S. 70.
- 246 A. Tempestini, *Giovanni Bellini*, Mailand 1997 (deutsch: München 1998), S. 195.
- 247 R. Longhi (Anm. 181), S. 19, 20.
- 248 A. Gentili, *Die Malerei in Venedig von 1450 bis 1515*, in: *Venedig. Kunst und Architektur* (hg.v. G. Romanelli), Köln 1997, S. 264 u. 266.
- 249 H. Jantzen, *Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei*, in: *Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze von Hans Jantzen*, Berlin 1951, S. 61–67.
- 250 Hetzer (Anm. 31), S. 172–174.
- 251 Fleischmann, *Vivarini Alvise, Antonio, Bartolomeo*, in: *Thieme-Becker Künstlerlexikon*, XXXIV. – Pallucchini (Anm. 161), S. 38 u. 108, 109.
- 252 Hetzer (Anm. 31), S. 177.
- 253 R. Arnheim, *Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste*, Köln 1983, S. 8 f. – G. Brucher, *W. Kandinsky. Wege zur Abstraktion*, München/London/New York 1999, S. 137.
- 254 Pignatti (Anm. 59), S. 75.
- 255 Ebda., S. 75. – M. Lucco, *Venezia*, in: *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento II*, Mailand 1990, S. 400 u. 406.
- 256 Gentili (Anm. 248), S. 266.
- 257 Humfrey (Anm. 217), S. 171.
- 258 Pallucchini (Anm. 161), S. 47.
- 259 Gentili (Anm. 248), S. 264.
- 260 Hetzer (Anm. 31), S. 179.

- 261 D. Katz, *Der Aufbau der Farbwelt*, Leipzig 1930. – W. Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954.
- 262 L. Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung*, Darmstadt 1987, S. 167.
- 263 Pallucchini (Anm. 161), S. 46.
- 264 Hetzer (Anm. 31), S. 180.
- 265 Ebda., S. 180.
- 266 Humfrey (Anm. 217), S. 201.
- 267 Ebda., S. 203 u. 346. – Pallucchini (Anm. 161), S. 48. – Testi (Anm. 168).
- 268 Scirè Nepi u. Valcanover (Anm. 224), S. 80 – Scirè Nepi (Anm. 37), S. 62. – Zur Biographie von Andrea da Murano mit ausführlichen Literaturhinweisen s. A. De Nicolò Salmazzo, in: *La Pittura nel Veneto. Il Quattrocento II*, Mailand 1990, S. 729.
- 269 Zur Biographie Crivellis mit ausführlicher Darstellung des Forschungsstands s. R. Battistini, in: *La Pittura nel Veneto. Il Quattrocento II*, Mailand 1990, S. 743.
- 270 Ausstellungskatalog ‚Carlo Crivelli e i Crivelleschi‘ (hg.v. P. Zampetti), Venedig 1961, S. 12.
- 271 Testi (Anm. 168), S. 598. – Zampetti (Anm. 270), S. 93. – F. Russoli, *La Pinacoteca Poldi-Pezzoli in Milano*, Mailand 1995, S. 143.
- 272 Hüttinger (Anm. 152), S. 14, 15.
- 273 Ebda., S. 15.
- 274 Ebda., S. 15.
- 275 Ebda., S. 15. – Hetzer (Anm. 31), S. 182.

- Alberti, L. B., *Della Pittura Libri III* (voll. 1435, veröf. Basel 1540, dt. von H. Janitschek 1877).
- Arnheim, Rudolf, *Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste*, Köln 1983.
- Arnheim, Rudolf, *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, Berlin/New York 1978.
- Arslan, W., *Una Madonna di Maestro Paolo*, in: *Belvedere* 1929.
- Ausstellungskatalog „Carlo Crivelli e i Crivelleschi“ (hg. v. P. Zampetti), Venedig 1961.
- Barbieri, F., *Le opere d'Arte del Duomo di Vicenza*, in: B. Forlati Tamaro, F. Forlati, F. Barbieri, *il Duomo di Vicenza*, Vicenza 1959.
- Baxandall, Michael, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1987².
- Beckwith, John, *Die Kunst des frühen Mittelalters. Karolingische, ottonische und romanische Kunst*, München/Zürich 1967.
- Beckwith, John, *Early christian and byzantine Art*, Harmondsworth 1970.
- Beltling, John, *Giovanni Bellini. Pietà. Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei*, Frankfurt 1985.
- Benzoni, Gino, *Venedig und seine Geschichte*, in: *Venedig. Kunst und Architektur* (hg. von Gian Domenico Romanelli), Bd. 1, Köln 1997.
- Berenson, B., *Italian pictures of the Renaissance*, Oxford 1932.
- Berenson, B., *Italian Pictures of the Renaissance: Venetian School I*, London 1957.
- Berenson, B., *Les quatres triptyques Bellinesques de l'église de la Carità à Venise*, in: *Gazette des Beaux-Arts* X, 1913.
- Bettini, Sergio, *Aggiunte a Paolo Veneziano*, in: *Boiletino d'Arte* 1935.
- Bettini, Sergio, *Contributi al Semitecolo*, in: *Rivista d'Arte* XII, 1930.
- Bettini, Sergio, *La pittura Bizantina, I Mosaici*, Firenze 1939.
- Bettini, Sergio, *Mosaici antichi di San Marco a Venezia*, Bergamo 1944.
- Bialostocki, J., *Die Eigenart der Kunst Venedigs* (Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse/Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, J. 1979, Nr. 11), Mainz/Wiesbaden 1980.
- Boskovits, M., *Early Italian Painting, 1290–1470*, London 1990.
- Boskovits, M., *Giovanni Bellini: quelques suggestions sur ses débuts*, in: *Revue du Louvre et des Musées de France* XXVI (1986).
- Boskovits, M., *Per Jacopo Bellini pittore* (Postilla ad un colloquio), in: *Paragone* 1985.
- Bottari, S., *I mosaici bizantini in Sicilia*, Milano/Messina 1963.
- Brucher, Günter, W. *Kandinsky. Wege zur Abstraktion*, München/London/New York 1999.
- Bühler, K., *Die Erscheinungsweisen der Farben*, Jena 1922.
- Castelfranchi, L., *Vegas, Die internationale Gotik in Italien*, Dresden 1966.
- Cavalcaselle, G. B. et Crowe, J. A., *Storia della pittura in Italia, IV*, Firenze 1887.
- Christiansen, K., *Gentile da Fabriano*, London 1982.
- Christiansen, K., *La pittura a Venezia in Italia. Il Quattrocento I* (a cura di F. Zeri), Milano 1987.
- Christiansen, K., *Pittura a Venezia e in Veneto nel primo Quattrocento*, in: *La pittura in Italia* (a cura di F. Zeri), Milano 1987.
- Coletti, L., *Pittura veneta del Quattrocento*, Novara 1953.
- Collins, H. W., *Major Narrative Paintings by Jacopo Bellini*, in: *Art Bulletin* 64, 1982.
- Conte, S. *Skerl del Stefano Plebano di Sant'Agnesa e le storie di Tomaso Beckett*, in: *Arte in Friuli. Arte a Trieste* 11, 1989.
- Cozzi, E., *Treviso*, in: *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento* Bd. 1, Milano 1989.
- d'Arcais, Francesca, *La cappella del Beato Luca e Giusto de' Menabuoi nella Basilica di Sant'Antonio*, Padua 1988.

- d'Arcais, Francesca, Venezia, in: *La Pittura nel veneto. Il Trecento*, Bd. I (hg. von C. Pirovano), Milano 1992.
- Dazzi, M. u. Merkel, E., *Catalogo della Pinacoteca Querini Stampalia*, Vicenza 1979.
- Degenhart, B. und Schmitt, A., *Jacopo Bellini, Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450. Teil II: Venedig. Jacopo Bellini (5–8)*, Berlin 1990.
- Degenhart, B. und Schmitt, A., *Jacopo Bellini, The Louvre Album of Drawings*, New York 1984.
- Demus, Otto, *Das Hauptportal*, in: *San Marco. Die Mosaiken, das Licht, die Geschichte* (hg. von Oreste Picari), deutsche Ausgabe, München 1993.
- Demus, Otto, *Die Mosaiken von San Marco in Venedig 1100–1300*, Baden b. Wien 1935.
- Demus, Otto, *The mosaics of San Marco in Venice*, Bd. I, Chicago/London 1984.
- Demus, Otto, *The mosaics of San Marco in Venice, 2. the thirteenth Century. Volume One: Text. With a Contribution by Kurt Weitzmann*, Chicago/London 1984.
- Dittmann, L., *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung*, Darmstadt 1987.
- Dorigo, Wladimiro, *Die mittelalterlichen Mosaiken des Markusdoms in der Geschichte der Basilika*, in: *San Marco. Die Mosaiken, das Licht, die Geschichte* (hg. von Oreste Picari), deutsche Ausg. München 1993.
- Droste, Thorsten, *Venedig. Die Stadt in der Lagune – Kirchen und Paläste*, Köln 1985.
- Eisler, C., *Saints Anthony Abbot and Bernardino of Siena: designed by Jacopo and painted by Gentile Bellini*, in: *Arte veneta*, XXXIX (1985).
- Facio, B., *De viris illustribus, 1456*, ed. von M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, Oxford 1971.
- Filippini, F. und Zucchini, G., *Miniatori e pittori a Bologna ...*, Firenze 1947.
- Fiocco, G., *Primizie di Maestro Paolo Veneziano*, in: *Dedalo*, 1930–1931.
- Fleischmann, Vivarini Alvise, Antonio, Bartolomeo, in: *Thieme-Becker Künstlerlexikon*, XXXIV.
- Fortini Brown, Patricia, *Renaissance in Venedig. Kunst und Kultur in der Stadt der Dogen*, Köln 1998.
- Franco, T., *Intorno al 1430: Michele Giambono e Jacopo Bellini*, in: *Arte Veneta* 48, 1996.
- Frölich-Bum, L., *Bemerkungen zu den Zeichnungen des Jacopo Bellini und zu seiner Kunst*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigte Kunst. Beilage der „Graphischen Künste“*, 1916.
- Gamulin, G., *Un crocefisso di Maestro Paolo e altri due del Trecento*, in: *Arte Veneta* 1965.
- Gentili, A., *Die Malerei in Venedig von 1450 bis 1515*, in: *Venedig. Kunst und Architektur* (hg. v. G. Romanelli), Köln 1997.
- Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich*, Bd. I, Früh- und Hochmittelalter (hg. von Hermann Fillitz), Text Kat. Nr. 218 von Martina Pippal, München/New York 1998.
- Gnudi, Cesare, *Italienische Malerei*, in: *Otto von Simson, Das Mittelalter II. Das hohe Mittelalter (Propyläen Kunstgeschichte Bd. 6)*, Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1972.
- Gnudi, Cesare, *Les peintres italiens*, in: *J. Dupont u. C. Gnudi, La peinture gothique*, Genf/Paris/New York 1954.
- Gombosi, G., *Il più antico ciclo di mosaici di S. Marco*, in: *Dedalo*, XIII (1933).
- Grammacini, N., *Wie Jacopo Bellini Pisanello besiegte. Der Ferrareser Wettbewerb von 1441*, in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle I*, 1982.
- Hahnloser, H.R., *Das Musterbuch von Wolfenbüttel. Mit einem Fragment aus dem Nachlasse Fritz Rückers*, Wien 1929.
- Hamann-Mac Lean, Richard und Hallensleben, Horst, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert. Bildband (Osteuropastudien der Hochschulen des Landes Hessen, Reihe II, Bd. 3)*, Gießen 1963.
- Hellmann, Manfred, *Grundzüge der Geschichte Venedigs*, Darmstadt 1976.
- Hetzer, Theodor, *Venezianische Malerei. Von ihren Anfängen bis zum Tode Tintoretts (Schriften Th. Hetzers. Hg. von G. Berthold, Bd. 8)*, Stuttgart 1985.
- Hubala, Erich, *Venedig. Brenta-Villen. Chioggia. Murano. Torcello. Baudenkmäler und Museen*, Reclams Kunstführer Italien, Bd. II, 1 (hg. von M. Wundram), Stuttgart 1974.
- Humfrey, P., *Painting in Venice*, New Haven/London 1995.
- Humfrey, P., *The altarpiece in renaissance Venice*, New Haven/London 1993.
- Huter, C., *The Ceneda Master*, in: *Arte Veneta* XXVII, 1973.
- Hüttinger, Eduard, *Venezianische Malerei*, Zürich 1959.

- Jacoff, M., The Mosescupola at San Marco: Bologna, Venice and Byzantium, in: Second annual Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers, S. 31–32, Madison, With. 1976.
- Jantzen, H., Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei, in: Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze von Hans Jantzen, Berlin 1951.
- Joost-Gaugier, C., The Drawing Books of Jacopo Bellini, Ph.D. dissertation, Harvard University, Cambridge 1973.
- Katz, D., Der Aufbau der Farbwelt, in: Zeitschrift für Psychologie (Ergänz.-Bd. 7), Leipzig 1930.
- Kehr, Paul, Kaiser Friedrich I. und Venedig während des Schismas, in: Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken, Bd. XVII, 1914/24.
- Keydel, J. H., A Group of altarpieces by Giovanni Bellini Considered in Relation to the Context for which They Were Made. Ph.D. dissertation, Harvard University, Cambridge 1969.
- Kitzinger, E., I Mosaici di Monreale, Palermo 1960.
- Kobbert, Max J., Kunstpsychologie. Kunstwerk, Künstler und Betrachter, Darmstadt 1986.
- Kretschmayr, Heinrich, Geschichte von Venedig, 2. Bd., Gotha 1920.
- La pittura nel Veneto. Il Trecento, Bd. 2, Milano 1992.
- Land, N.E., Michele Giambono's 'Coronation of the Virgin' for S. Agnese in Venice. A new Proposal, in: The Burlington Magazine CXIX, 1977.
- Lasareff, Viktor, Maestro Paolo e la pittura veneziana del suo tempo, in: Arte Veneta 1954.
- Lasarew, V. N., Die Mosaiken der Erzengel-Michael-Kirche in Kiew, Moskau 1966 (russ.).
- Longhi, Roberto, Masolino und Masaccio. Zwei Maler zwischen Spätgotik und Renaissance, Florenz 1975. In deutscher Übersetzung: Berlin 1992.
- Longhi, Roberto, Venezianische Malerei (italienische Originalausgabe unter dem Titel „Viatico per cinque secoli di pittura Veneziana“, Florenz 1975), Berlin 1995.
- Lorenzoni, Giovanni, Byzantinisches Erbe, Klassizismus und abendländischer Beitrag zwischen dem 13. und 14. Jahrhundert, in: Venedig Kunst und Architektur Bd. I (hg. von G. Romanelli), Köln 1997.
- Lucco, E., Venezia, 1400–1430, in: La pittura nel Veneto. Il Quattrocento I, Mailand 1989.
- Lucco, B., Venezia, in: La pittura nel Veneto. Il Quattrocento II, Mailand 1990.
- Lucco, Mauro, Pittura del Trecento a Venezia, in: La Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento I (a cura di E. Castelnuovo), Milano 1986.
- Lucco, Mauro, Vicenza in: La Pittura nel Veneto. Il Trecento I, Milano 1992.
- Lucco, Mauro, Turone di Maxio, in: La pittura nel Veneto. Il Trecento II, Milano 1992.
- Maffei, S., Verona Illustrata, Verona 1731, ed. Milano 1826.
- Marchi, A. de, Per un riesame della pittura tardogotica a Venezia: Nicolò del Paradiso e il suo contesto adriatico, in: Bolletino d'Arte 1987.
- Mariacher, G., Croci dipinte veneziane del '300, in: Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi, 2. Bd., Rom 1956.
- Marle, R. van, The Development of the Italian Schools of Painting, Bd. XVII, 1935.
- Matějček, A. und Pešina, J., Gotische Malerei in Böhmen, Tafelmalerei 1350–1450, Prag 1955.
- Merkel, E., I maestri della Crocefissione di S. Nicolò dei Mendicoli, in: Quaderni della Soprintendenza di Venezia 7, 1978.
- Merkel, E., Mosaici e pittura a Venezia, in: La pittura nel Veneto. Il Quattrocento Bd. 1, Milano 1989.
- Merkel, E., Un problema di metodo: la ‚Dormitio Virginis‘ dei Mascoli, in: Arte Veneta XXVIII, 1973.
- Merkel, E., Venezia, 1430–1450, in: La pittura nel Veneto. Il Quattrocento I, Mailand 1989.
- Moschini Marconi, S., Un'altra Madonna di Paolo Veneziano, in: Arte Veneta 1954.
- Muraro, Michelangelo, Paolo da Venezia, Milano 1969.
- Niero, Antonio, Der eucharistische Zyklus, in: Die mittelalterlichen Mosaiken des Markusdoms.
- Niero, Antonio, Der Zyklus des Atriums, in: Die mittelalterlichen Mosaiken des Markusdoms.
- Niero, Antonio, Die Schicksale der Apostel: der Zyklus des hl. Markus, in: Die mittelalterlichen Mosaiken des Markusdoms.
- Niero, Antonio, Vom Tod zur Auferstehung Christi.
- Paccagnini, G., Andrea Mantegna, Mailand 1962.
- Pallucchini, Rodolfo, I Vivarini (Antonio, Bartolomeo, Alvise), Venedig 1962.
- Pallucchini, Rodolfo, La pittura veneziana del Trecento (Vorlesungen an der *facoltà di lettere dell'Università di Bologna*), Bologna 1955.

- Pallucchini, Rodolfo, *La pittura veneta nel Quattrocento: il gotico internazionale e gli inizi del Rinascimento*, Bologna 1956.
- Pallucchini, Rodolfo, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia/Roma 1964.
- Pächt, O., *Venezianische Malerei des 15. Jahrhunderts. Die Bellinis und Mantegna*, München 2002.
- Pedrocco, Filippo, *Kunst in Venedig*, Florenz 2002.
- Pettenella, Filippo, *Altichiero e la pittura veronese del Trecento*, Verona 1961.
- Pignatti, Terisio, *L'Arte veneziana*, Venezia 1993².
- Pila Andrade, J. M. und del Mar Borobia Guerrero, M., *Old Masters. Thyssen-Bornemisza Museum, Barcelona/Madrid* 1992.
- Planiscig, L., *La pala di San Girolamo, già S. Stefano di Venezia, opera di Antonio Vivarini*, in: *Bollettino d'Arte* 2, 1923.
- Planiscig, L., *Un polittico sconosciuto di Antonio Vivarini e di Giovanni d'Alemagna*, in: *Bollettino d'Arte* 1921–22.
- Pochat, G., *Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance*, Berlin/New York 1973.
- Pope-Hennessy, J., *The complete work of Paolo Uccello*, London 1950.
- Robertson, G., *Giovanni Bellini*, Oxford 1968.
- Röthlisberger, M., *Studi su Jacopo Bellini*, in: *Saggi e memorie di storia dell'arte* II, 1958/59.
- Russoli, F., *La Pinacoteca Poldi-Pezzoli in Milano*, Mailand 1995.
- Salvini, R., *Mosaici medievali in Sicilia*, Firenze 1949.
- Sandberg Vavalà, E., *Maestro Paolo Veneziano. His paintings in America and elsewhere*, in: *Bulletin of the Worcester Art museum* 1939.
- Sandberg Vavalà, E., *Maestro Paolo Veneziano*, in: *The Burlington Magazine* 1930.
- Sandberg Vavalà, E., *Maestro Stefano und Nicolò di Pietro*, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* U, 1930.
- Sansovino, F., *Venetia Città Nobilissima*, Venezia 1581.
- Schneider, N., *Venezianische Malerei der Frührenaissance. Von Jacobello del Fiore bis Carpaccio*, Darmstadt 2002.
- Schöne, W., *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954.
- Schreiber, Hermann, *Das Schiff aus Stein. Venedig und die Venezianer*, München 1979.
- Schultes, L., *Die Plastik – Vom Michaelermeister bis zum Ende des Schönen Stils*, in: *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich Bd. 2, Gotik* (hg. von G. Brucher), München/London/New York 2000.
- Scirè Nepi, Giovanna, *Die Accademia in Venedig. Meisterwerke venezianischer Malerei*, München 1991.
- Scirè Nepi, Giovanna, *Venezianische Malerei im Trecento*, in: *Malerei in Venedig*, München 2003.
- Scirè Nepi, G. u. Valcanover, G., *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Milano 1985.
- Sibylle, Eva und Rösch, Gerhard, *Venedig im Spätmittelalter. 1200–1500*, Freiburg/Würzburg 1991.
- Simeoni, L., *La pala scaligera di S. Anastasia*, in: *Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura e Lettere di Verona*, 1919.
- Sinibaldi, G. und Brunetti, G. (Hrsg.), *Pittura italiana del Duecento e Trecento, Kat. della Mostra Giottesca di Firenze del 1937*, Florenz 1943.
- Spiazzi, A. M., *Padova*, in: *La pittura nel Veneto. Il Trecento Bd. I* (hg. von C. Piovano) Mailand 1992.
- Sponza, Sandro, *Die venezianische Malerei im 14. Jahrhundert*, in: *Venedig. Kunst und Architektur* (hg. von Gian Domenico Romanelli), Bd. I, Köln 1997.
- Strauss, E., *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto*, München/Berlin 1972.
- Talbot Rice, David, *Die Kunst im byzantinischen Zeitalter*, München/Zürich 1968.
- Tempestini, E., *Giovanni Bellini*, Mailand 1997 (deutsch: München 1998).
- Testi, L., *Storia della pittura veneziana*, Bergamo 1915.
- Tikkanen, J. J., *Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig und ihr Verhältnis zu den Miniaturen der Cottonbibel*, Helsinki 1889.
- Toesca, P., *Storia dell'Arte italiana. Il Trecento*, Turin 1951.
- Toscano, G., *Il pensiero cristiano nell' arte*, Bd. I, Bergamo 1960.
- Venturi, A., *Storia dell'Arte italiana. La pittura del quattrocento*, vol. VII, parte I, 1911.
- Vio, Ettore, *Die Apsis und das Querschiff. Gewölbe und Kuppeln*, in: *San Marco. Die Mosaiken*.
- Weitzmann, Kurt, *The Genesis Mosaics of San Marco and the Cotton Genesis miniatures*, in: *Demus, Otto*,

- The mosaics of San Marco in Venice, 2. the thirteenth Century. Volume One: Text. With a Contribution by Kurt Weitzmann, Chicago/London 1984.
- Werkkatalog *Il Museo Correr di Venezia*. Dipinti del XIV al XVI secolo (a cura di G. Mariacher), Venedig 1957.
- Wessel, John, Byzanz, München 1979.
- White, J., Donatello's High Altar in the Santo at Padova, in: *Art Bulletin* LI (1969).
- Zampetti, P. u. Donnini, G., *Gentile e i pittori di Fabriano*, Florenz 1992.
- Zeri, F., *Quattro tempere di Jacopo Bellini*, in: *Diario di lavoro, Quaderni di Emblema I*, Bergamo 1971.
- Zeri, F., *Un errata atribuzione al Semitecolo (Festschrift) G. Briganti*, Mailand 1990.
- Zlamalik, V., *Paolo Veneziano i niegov Krug*, Ausstellungskatalog, Zagreb 1967.

BILDNACHWEIS

Die vorliegenden Abbildungen 1–3, 6–20, 22, 24, 26, 27a–31, 33, 35, 37–40, 43, 44, 46, 47, 49, 51, 53–55, 57–66, 68–70 aus ‚O. Demus, The mosaics of San Marco in Venice, 1984‘.

Eisler, C., 1989, Fig. 21, 32, 33, 37, 38, 41–43, 46–51, 63, 66. Taf. 62, 85, 92, 158–160, 163, 169–171, 186, 194, 214, 222, 245, 255, 256, 276, 277, 282, 285. – Hamann-Mac Lean, 1963, Abb. 38, 231, 232. – Janella, C., 1991, Abb. 3, 31, 56, 62, 84, 90. – La Pittura nel Veneto. Il Trecento, 1992, Abb. 4, 5, 7, 9–14, 16, 18, 19, 21, 23, 24, 25, 29, 30, 35–38, 43, 51, 54–56, 60, 63, 64, 69, 70–73, 77, 78, 148–155, 176, 191, 193, 232, 368, 470. – La Pittura nel Veneto. Il Quattrocento, 1989, Abb. 19, 22, 23, 28, 29, 35, 48, 68, 150, 318, 319. – Longhi, R., 1992, Abb. 1, 2, 13, 40. – Longhi, R., 1995, Abb. 185, 194, 196, 200, 203. – Muraro, M., 1969, Abb. 22, 25, 28, 53, 59, 61. – Malerei in Venedig, 2002, Abb. 13, 17, 19, 20–22, 29, 36–39, 42. – Nepi, G.S., 1991, Abb. 10, 11, 17, 54. – Pächt, O., 2002, Taf. 1, 2, 4; Abb. 13, 21, 30, 69, 97, 164. – Pallucchini, R., 1962, Abb. 3, 6, 7, 11, 27, 31, 59–61, 69, 90, 110, 114, 149, 150, 167, 169, 171, 175, 197, 222. – Pedrocco, F., 2002, S. 33. – Schneider, N., 2002, Abb. 10. – Venedig. Kunst und Architektur, 1997, S. 110–112, 190, 192. – Zampetti, P., 1961, Abb. 4a, 25, 33. – Zampetti, P., 1992, Abb. 6, 8, 9, 26, 28, 34, 72.

Übrige Reproduktionen aus den Archiven des Autors oder der Kunsthistorischen Institute der Grazer bzw. Salzburger Universität.

FWF-BIBLIOTHEK

InventarNr.: D 3912

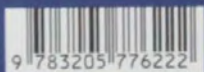
Standort: _____

Günter Brucher

Univ.-Prof., geb. 1941, studierte
Kunstgeschichte und Geschichte.

Von 1976–1986 war er als a. o. Univ.-Prof.
Leiter der Abteilung für Österreichische
Kunstgeschichte an der Universität Graz.
Seit 1986 ist er Ordinarius am Institut für
Kunstgeschichte an der Universität Salzburg.
Unter seinen zahlreichen Büchern und Auf-
sätzen zur Kunst des Mittelalters und der
Neuzeit sind hervorzuheben: „Barockarchi-
tektur in Österreich“, 1983, „Die sakrale
Baukunst Italiens im 11. und 12. Jahrhundert“,
1987, „Gotische Baukunst in Österreich“,
1990, „Kandinsky-Wege zur Abstraktion“,
1999. Herausgeber des Bandes „Gotik“, der
6-bändigen „Geschichte der bildenden Kunst
in Österreich“, 2000. Er ist korrespondierendes
Mitglied der Österreichischen Akademie der
Wissenschaften.

Der in den Mosaiken von San Marco vorherrschende Byzantinismus bildet die Voraussetzung für die am Ende des 13. Jahrhunderts anhebende Malerei Venedigs (Fresko und Tafelmalerei) und bleibt lange Zeit bestimmend, u. a. bei Paolo Veneziano. Mit Lorenzo Veneziano erfolgt der Übergang zur Gotik, die mit ihrem Hauptvertreter, Jacobello del Fiore, zum Durchbruch gelangt. Länger als andernorts in Italien hielt man in der venezianischen Malerei an den Tendenzen des internationalen Stils fest, desgleichen an der Vorliebe für das Prachtige, Dekorative. Anzeichen der Frührenaissance treten im Oeuvre Giovanni d'Alemagnas und Antonio Vivarinis sowie Jacopo Bellinis zutage. Die autochthone Stilrichtung Vivarinis findet schließlich ihre Hauptrepräsentanten in Bartolomeo Vivarini, Andrea da Murano und Carlo Crivelli. Ebenso wie die sich im Anschluss an Jacopo Bellini entfaltende progressive Richtung bleibt sie bis weit in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts hinein beherrschend.



ISBN 978-3-205-77622-2

<http://www.boehrlau.at>

<http://www.boehrlau.de>