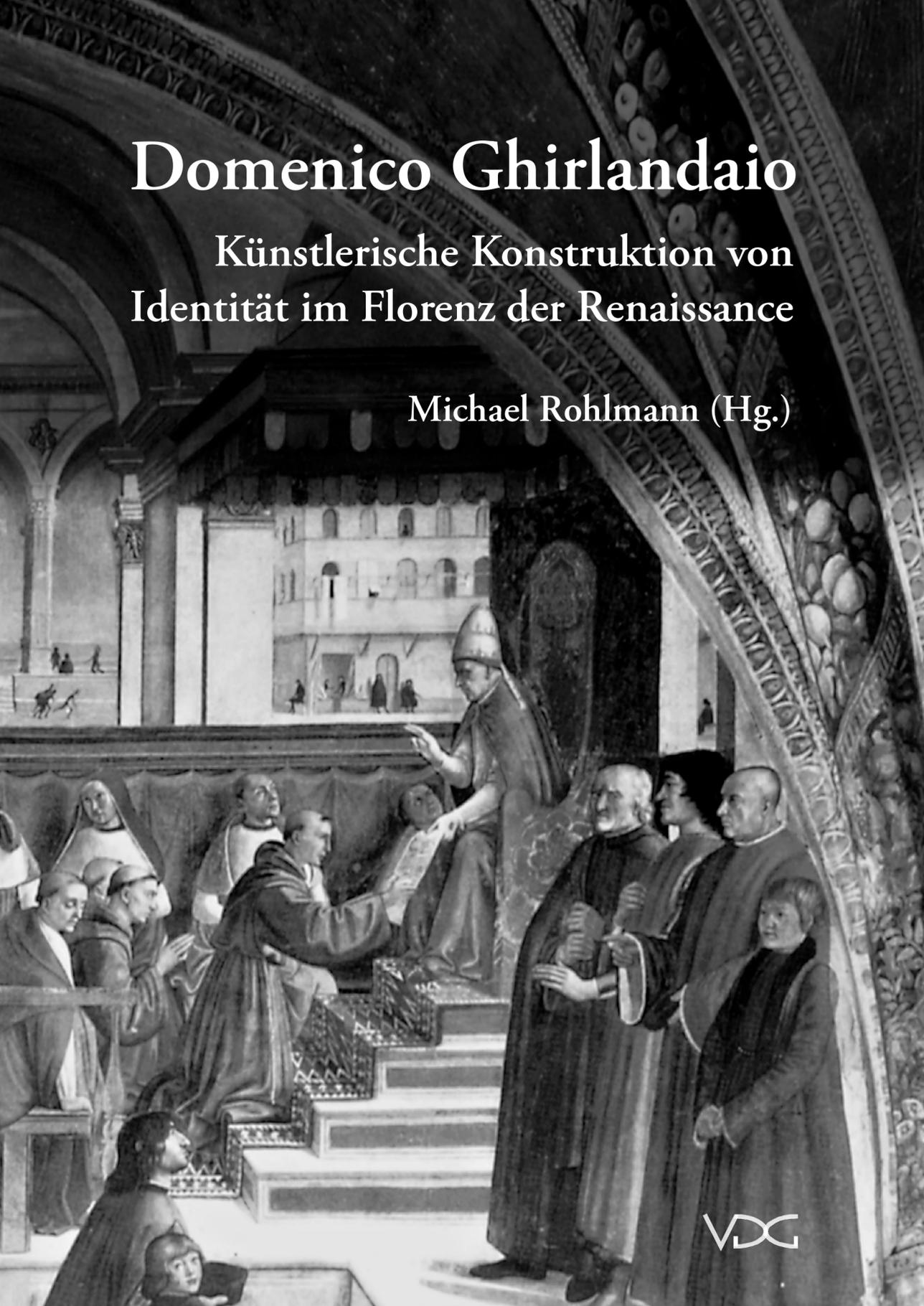


# Domenico Ghirlandaio

## Künstlerische Konstruktion von Identität im Florenz der Renaissance

Michael Rohlmann (Hg.)



Domenico Ghirlandaio  
Künstlerische Konstruktion von  
Identität im Florenz der Renaissance



**Domenico Ghirlandaio**

*Künstlerische Konstruktion von  
Identität im Florenz der Renaissance*

Herausgegeben von Michael Rohlmann

VDG

© VDG · Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften · Weimar 2003

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Verlag und AutorInnen haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, daß wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Gestaltung und Satz: Knoblich & Wolfrum, Berlin

E-Book ISBN: 978-3-95899-178-1

## Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung .....	7
Michael Rohlmann Ghirlandaios Florenz .....	9
Philine Helas Ghirlandaios Fresken in der <i>sala dei gigli</i> – »ewiges« Abbild einer ephemeren Inszenierung? .....	63
Eckart Marchand <i>Figure d'apostoli e del nostro signiore</i> Ghirlandaios Abendmahlsdarstellungen .....	89
Friedhelm Scharf Die Fresken der Buonomini im Oratorium von San Martino Eine Bildreportage bürgerlichen Sozialengagements aus der Werkstatt Ghirlandaios .....	129
Michael Rohlmann Bildernetzwerk Die Verflechtung von Familienschicksal und Heilsgeschichte in Ghirlandaios Sasseti-Kapelle .....	165
Susanne Kress Die <i>camera di Lorenzo, bella</i> im Palazzo Tornabuoni. Rekonstruktion und künstlerische Ausstattung eines Florentiner Hochzeitszimmers des späten Quattrocento .....	245



## Vorbemerkung

Schon die kunstgeschichtliche Forschung des 19. Jahrhunderts erkannte die Funktion von Florentiner Renaissancemalerei als Ausstattung und Repräsentation der Lebenswelt einer städtischen Kaufmannselite. Für den getreuesten Chronisten seiner Zeit und ihrer Gesellschaft hielt man dabei den Maler Domenico Ghirlandaio. Aus seinen Bilderzählungen und vor allem Porträts suchte Aby Warburg die Psychologie der Epoche und ihrer charakteristischen Vertreter zu erkunden. Doch in den ästhetisch stilisierten Kunstwerken spiegelt sich die damalige Wirklichkeit nicht ungebrochen und absichtslos. Ghirlandaios Werke dienten vielmehr der gezielten Vorstellung und Überhöhung von gesellschaftlichen Normen, Ansprüchen und Hoffnungen, von sozialen Strukturen und Hierarchien. Die Ideale und die Ordnung der im Stadtstaat vereinten Bürgerschaft, der Zusammenhalt von Clan, Familiensippe, Geschäftspartnern und Freunden, das Verhältnis zwischen Patron und Klientel, Eltern und Kindern, das Zusammenleben von Mann und Frau, all dies bestimmte die Position des Einzelnen. Wie und zu welchem Zweck Ghirlandaio solches in seinen Bildern gestaltete, ist Thema des vorliegenden Bandes.

Die Aufsätze von Philine Helas, Susanne Kress und dem Herausgeber gehen auf einen 1998 an der Bibliotheca Hertziana in Rom veranstalteten Studientag zurück. Damals hatten auch Antoinette Roesler und Josef Schmid ihre Forschungen vorgestellt, die jedoch im Rahmen ihrer jeweiligen Dissertationen publiziert werden bzw. wurden.<sup>1</sup> Dafür konnten nun zusätzlich Eckart Marchand und Friedhelm Scharf als Autoren gewonnen werden.

Die im vorliegenden Buch vereinten Studien beleuchten die Kunst, mit der Ghirlandaio in Fresken und Tafelbildern für seine Besteller Identitäten konstruierte, von verschiedenen Seiten. Nicht nur über Assistenzporträts von Zeitgenossen, die der Künstler häufig in Historienmalerei integrierte, dringt die Florentiner Gegenwart in Ghirlandaios Bildwelt. Vielmehr spiegeln vor allem die im Bild dargestellten Handlungen selbst, die erzählten Geschichten und ihre Charaktere, die Florentiner Bürgerwelt mit ihren Ansprüchen und

Problemen wider. Daß zeitlich ferne Bildgeschichte und damalige Gegenwart sich in den teils lebensgroßen Szenen unmittelbar durchdringen sollten, ist von der Forschung bisher zu wenig berücksichtigt worden. Vor diesem Hintergrund möchten die hier versammelten Aufsätze zu neuen und weiterführenden Diskussionen anregen.

Ich danke den Autoren für ihre produktiven Beiträge und ihre Geduld, mit der sie das Projekt begleitet haben.

Michael Rohlmann

\* Antoinette Roesler behandelte die Selbstbildnisse Ghirlandaios, ein Aspekt, der im vorliegenden Band weitgehend ausgespart bleibt. Hier sei auf die zu erwartende Publikation ihrer Dissertation über die Florentiner Künstlerselbstbildnisse verwiesen. Josef Schmid untersuchte die Porträts in Ghirlandaios Fresko »Verkündigung an Zacharias« der Tornabuoni-Kapelle, siehe: JOSEF SCHMID, *Et pro remedio animae et pro memoria. Bürgerliche repraesentatio in der Cappella Tornabuoni in S. Maria Novella*, München / Berlin 2002.

# GHIRLANDAIOS FLORENZ

Michael Rohlmann

## 1. Das Bild der Stadt

### *Florentia als blühende Stadt*

»ANNO MCCCCLXXX QVO PVLCHERRIMA CIVITAS OPIBVS VICTORIIS ARTIBVS AEDIFICIISQVE NOBILIS COPIA SALVBRITE PACE PERFRVEBATVR« (»Im Jahr 1490, in dem die schönste Stadt, durch ihren Reichtum, ihre Siege, Künste und Gebäude edel, Überfluß, Gesundheit und Frieden genoß«): So charakterisiert die Inschrift eines Triumphbogens am rechten Rand von Ghirlandaios Fresko »Opfer des Zacharias« (Abb. 1) den glücklichen Zustand, in dem sich Florenz zum Zeitpunkt der Vollendung des Gemäldes befunden habe. In Wörtern wird hier ein Wunschbild beschworen, welches gleichzeitig auch der Maler mit seiner Kunst in den Fresken den Betrachtern vor Augen stellte. Das in der Aufschrift propagierte Ideal der in der Stadt führenden Gesellschaftsschicht spiegelt sich in den Werken ihres Malers.<sup>1</sup>

Betrachten wir das Florentiner Fresko genauer. Es ist Teil der von dem Bankier Giovanni Tornabuoni gestifteten Chorausmalung in der Dominikanerkirche Santa Maria Novella (Abb. 2).<sup>2</sup> Mit dem Gemälde beginnt an der rechten Kapellenwand ein Freskenzyklus zum Leben Johannes des Täufer. Die Bilderfolge verläuft jeweils von rechts nach links über drei Bildregister hin. Die Inschrift steht so am Anfang des gesamten Zyklus und leitet in ein zweites Thema der Kapellenausmalung ein, welches die Heiligengeschichte in den unteren, am besten sichtbaren Bildfeldern begleitet und durchsetzt: Dieses Thema ist der Ruhm der Stadt Florenz, der sie tragenden Gesellschaftsschicht und der in dieser eine prominente Rolle beanspruchenden Kaufmanns- und Bankiersfamilie Tornabuoni. Johannes der Täufer war einerseits der Schutzpatron der Stadt Florenz und andererseits auch der Namenspatron des Auftraggebers Giovanni Tornabuoni. Für einen zeitgenössischen Betrachter konnten daher Stifter, Stadt und Heiliger zu einer zusammenhängenden Identität verschmelzen.



1. Domenico Ghirlandaio, *Opfer des Zacharias*, Florenz, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni

Als Schauplatz der Historienszene dient in dem Zacharias-Gemälde ein triumphbogenartiger, in kostbaren Steinmaterialien prunkender antiker Tempelbau, der mit Schlacht- und Soldatenreliefs geschmückt ist – ein Bildzeichen für Reichtum, Siege, Kunst und Architektur, von denen die Inschrift spricht. Vor dem Gebäude haben sich wie auf einem öffentlichen Platz die Mitglieder des Familienclans der Tornabuoni und ihre Freunde versammelt, würdevolle Gestalten, Geschäftsleute und auch eine Gruppe berühmter Humanisten.

Nach links setzt sich diese Raumbühne in das anschließende Fresko der »Heimsuchung« (Abb. 3) kontinuierlich fort. Durch ein Tor wird dort die Stadt verlassen, vor den Mauern wandeln Frauen – biblische Gestalten und Florentinerinnen – auf hoch gelegenen Wiesen und Wegen. Eine sowohl heilige wie profane *visitatio* ist dargestellt. Am Stadttor begrüßen die Florentiner Frauen ehrenvollen Heiligenbesuch. Der Blick fällt im Hintergrund auf die Stadt, deren Anblick sich einige ferne Rückenfiguren hingeben. Neben ihnen ragt der Florentiner Rathausturm hinter der Brüstung empor.<sup>3</sup> Der städtische Aussichtspunkt steht auf der Bildfläche mit dem Motiv der Begegnung Elisabeths und Mariens in axialer Beziehung: Wo die Frauen einander ansehen, dort betrachten im Hintergrund die Rückenfiguren die Erscheinung der Stadt. Die Freude Elisabeths über den Anblick der Gottesmutter wird so von dem Florentiner »Belvedere« metaphorisch begleitet. Doch die Stadt ist für den Bildbetrachter an dieser Stelle durch Hügel und Brüstung verdeckt. Wir werden auf die Schönheit von etwas Unsichtbarem verwiesen, womit auf einen zentralen Inhalt der vorderen

Heiligenepisode angespielt ist: Wie sich die Landschaftsschauer in die für den Bildbetrachter verborgene Stadtansicht vertiefen, so erkennen und ehren die Frauen ihre für den Betrachter noch verborgenen, ungeborenen Kinder. Auch die Frauen erleben ein »Belvedere«. Die unsichtbare Schönheit der Stadt bereichert den Ausdrucksgehalt der Heilsgeschichte.

Auf den von Ghirlandaio dargestellten Stadtmauern wachsen Bäume, die Tore bedürfen keiner Türflügel. Friedvolle Ruhe herrscht in dieser florentinisch durchsetzten Ideallandschaft, deren Idylle auch nicht durch die Anwesenheit von Bettlern, Kranken, Soldaten oder Wächtern gestört wird.<sup>4</sup> Wohlgekleidete, gesunde, gemessen-würdevoll agierende Gestalten füllen hier – wie auch in der benachbarten Zacharias-Szene – den Vordergrund, in ihnen spiegelte und feierte sich die Florentiner Oberschicht.

Nur fern erinnert vor dem Stadttor eine Schalenträgerin an körperliche Arbeit. In wehendes antikisches Gewand gekleidet, setzt sie sich deutlich von den Florentinerinnen des Vordergrunds ab, deren Existenz sie dienend bereichert. Im folgenden Bildregister jedoch hat die aus der Bildtiefe, aus dem Tor nach vorn schreitende Tragefigur gleichsam den Vordergrund erreicht: In der Szene der »Geburt Johannes des Täufers« (Abb. 4) betritt sie rechts – jetzt durch die Zimmertür – im Gefolge vornehmer Florentinerinnen die Geburts-Camera. Gemäß Florentiner Brauch empfing die Mutter nach der Geburt von den Besuchern auf Platten herbeigebrachte Geschenke. Doch Ghirlandaios Fruchtbringerin (Abb. 5) ist kein Abbild einer alltäglichen Dienerin, sondern eine antikisch gekleidete und bewegte



2. Domenico Ghirlandaio, *Leben Johannes des Täufers*, Florenz, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni, rechte Wand



3. Domenico Ghirlandaio, *Heimsuchung*, Florenz, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni

Idealfigur, deren Erfindung letztlich in römischen Reliefs gründete. In Florenz war dieser Figurentyp im 15. Jahrhundert etwa auch bei Filippo Lippi und Botticelli beliebt.<sup>5</sup> In die Quattrocentokunst eingeführt hatte ihn Donatello mit einer berühmten öffentlichen Statue, der »Dovizia« (Abb. 6).<sup>6</sup> Die Personifikation des Reichtums und Überflusses war 1430 auf einer Säule auf dem Mercato Vecchio aufgestellt worden. Hier diente sie dem Marktplatz als passendes Wahrzeichen, mit dem jedoch zugleich auch auf den Wohlstand der ganzen Stadt Florenz verwiesen wurde. In dieser kommunalen Bedeutung spielte die Statue auf den Namen der Stadt an: Der römische Stadtname »Florentia« ließ sich als Anspielung auf den »blühenden« Charakter des Ortes verstehen. Die Personifikation von Reichtum und Fruchtbarkeit konnte so als Erfüllung der im Stadtnamen beschworenen Wohlstandshoffnung gedeutet werden. Ghirlandaio stilisierte seine Fruchtträgerin nach Donatellos Vorbild. Im Fresko zieht die Florentiner Symbolfigur in das Geburtsgemach des Täufers. Mit der Geburt eines Kindes kehrt auch in der Familie »Dovizia« ein.<sup>7</sup> Doch zugleich bleibt die städtische Dimension der Gestalt auf eine besondere Weise präsent. An ihrer Bildposition ganz rechts steht die Figur axial genau über der Florentiner Ruhmesinschrift der »Verkündigung an Zacharias« im unteren Bildregister (Abb. 1, 2). Sieht man oberes und unteres Gemälde zusammen, so wirkt die Bogenaufschrift wie ein Figurensockel der Fruchtbarkeits-Verkörperung.

Wieder durchdringen sich also Stadtlob und Heilsgeschichte. Die Idealfigur verkörpert nicht nur die mit der Geburt des Stadtpatrons erwiesene Fruchtbarkeit im Haus der Elisabeth, sondern zugleich auch die der ganzen Stadt Florenz. Was zu Beginn des Zyklus in



4. Domenico Ghirlandaio, *Geburt Johannes des Täufers*, Florenz, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni

Worten beschrieben war, was dann in der Topographie der Historienorte ausgemalt wurde, dies verdichtet sich in Ghirlandaios weiblicher Kunstfigur: Schönheit, Wohlstand und Reichtum der Stadt Florenz.

### *Florentiner Identitäten*

In Bildern und Figuren hat Ghirlandaio in Santa Maria Novella einen Mythos der Stadt und ihrer Ideale entworfen, die Vorstellung von Florenz und seiner Bewohner verklärt. Die Fresken der Dominikanerkirche sind dafür ein besonders deutliches Beispiel, aber keineswegs ein singuläres. Vielmehr dienten fast alle wichtigen Werke Ghirlandaios dazu, soziale Idealbilder der Florentiner Oberschicht, ihrer einzelnen Gruppen und Individuen zu entwerfen.<sup>8</sup> Gesellschaftliche Rollen, Normen und Ziele spiegelten sich in den Bildern, mit denen die Orte öffentlichen wie privaten Lebens ausgestattet waren. Kein anderer Maler hat eine solche Vielzahl von Lebensbereichen seiner Zeitgenossen ausgestaltet, die verschiedenen Bühnen der Gesellschaft ausstaffiert. Keiner hat so erfolgreich wie Ghirlandaio in diesen Räumen, Sälen und Kapellen den Zeitgenossen durch Porträts oder Identifikationsfiguren zu ihrem Bildauftritt verholfen, damit sie ihre gesellschaftlichen Ideale und Strukturen veranschaulichen, soziale Rollen definieren und repräsentieren konnten. *In* den Bildern wurde für die Zeitgenossen eine Idealwelt evoziert, nach der sie ihr tägliches Leben *vor* den Bildern gestalten und stilisieren konnten. Die Bildwelt besetzte die verschiedenen Orte des Lebens mit Lebensfiktionen von ästhetischem Reiz und geradezu beschwö-



5. Domenico Ghirlandaio, *Fruchtbriegerin*, Detail aus dem Fresko *Geburt des Täufers*, Florenz, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni

renden Unmittelbarkeit. Malerei ließ so durch künstlerische Schönheit einen Wertekanon anziehend erscheinen, teilte den in den Bildern Dargestellten und den die Bilder Betrachtenden Rollen zu, um Lebensrealität zu repräsentieren, zu überhöhen, zu ersetzen oder zu verdecken.

In den verschiedenen Aufsätzen des vorliegenden Bandes werden Formen, Bedingungen und Motive dieses Bildgebrauchs am Beispiel der Ausmalung des Rathauses, einiger Refektorien von Ordensgemeinschaften, des Versammlungsraums einer Bruderschaft, einer Familienkapelle und eines Hochzeitszimmers genauer analysiert. Mein Text skizziert dazu einleitend einen Überblick über Ghirlandaio's Bildrepräsentation der verschiedenen Florentiner Identitäten. Er beginnt bei Bildern der Bürgerschaft: der Repräsentation der Stadtregierung im Rathaus und dem Bildauftritt der Florentiner in Rom in der päpstlichen Kapelle. Dann folgen Beispiele dafür, wie Ghirlandaio Florentiner Korporationen zur Darstellung brachte: die Ordensgemeinschaften mit ihren Altarbildern und Refektorien, die Bruderschaft in ihrem Versammlungssaal, das

Hospital in seiner Kirche. Die wichtigsten Gemeinschaften waren aber die Familien, deren Selbstdarstellung in ihren Kapellen und Palasträumen kulminierte: der Großverband eines aus verschiedenen Zweigen bestehenden Clans, der einzelne Familienzweig, die engere Kernfamilie, jeweils eingebettet in die Consorteria, verbunden mit Nachbarn, Freunden, Geschäftspartnern, Patronen oder Klienten. In Bildnistafeln stilisierte Ghirlandaio Rollenideale von Mann und Frau, Vater und Sohn, Großvater und Enkel. Schließlich fanden auch Humanisten und Gelehrte ihren Platz in der Bildwelt des Künstlers.

In fast all diesen Gemälden wurde der Bildinhalt – eine biblische Episode, eine Heiligengeschichte, eine antike Szene oder einfach nur die Person eines christlichen Heiligen oder antiken Helden – unmittelbar auf konkrete Lebenssituationen und Ansprüche der Florentiner Auftraggeber bezogen. Die Tat oder das Ereignis der Vergangenheit diente als Vorbild für das erhoffte Geschehen der Gegenwart. Um diese Bezüge zwischen Gegenwart und Bildhistorie zu verdeutlichen, fügte Ghirlandaio den Szenen häufig auch zeitgenössische Porträts bei. Die Realitäten von Einst und Jetzt verschmolzen.



6. Vedute des Mercato Vecchio, spätes 16. Jahrhundert, Privatbesitz

## 2. Die Stadtgemeinschaft

### *Der Regierungssitz: Exempla über und unter Fenstern*

1482 erhielt Ghirlandaio den Auftrag, eine Wand des Audienzsaales der Florentiner Regierung im Palazzo della Signoria zu freskieren: In einer Architekturkulisse sind antik-römische Tugendhelden als Rollenvorbilder der Regierenden nebeneinander aufgereiht (siehe HELAS, Abb. 1–4).<sup>9</sup> Zwischen ihnen thront in einem gesonderten Baldachinraum wie als Stadtherrscher der gütig segnende heilige Bischof Zenobius, begleitet von zwei Diakonen. Wie die antiken Helden furchtlos Rom verteidigt hatten, so hatte Zenobius einst Florenz beschützt, so sollte sich auch die Florentiner Signoria der Gegenwart für ihre Vaterstadt einsetzen. Der visuelle Bezug zwischen den Tugendexemplen und der Stadt Florenz wird im Gemälde auf mehrfache Weise betont: Zwei gemalte Löwen halten Florentiner Banner, die Tiere verkörpern das Florentiner Wahrzeichen des Marzocco. Neben dem Heiligenthron wird in einem fingierten Ausblick zudem der Florentiner Dom mit Baptisterium und Campanile sichtbar.

Die römischen Helden stehen über den Fensteröffnungen des Saals auf Inschriftensockeln erhoben. Jede Gestalt ist isoliert, die Heroen posieren würdevoll mit klaren rhetorischen Gesten nebeneinander, ihre Konturen zeichnen sich frei vor dem Hintergrund des Himmels ab. Wie eherne oder marmorne Ehrenstatuen erscheinen sie dem Betrachter, über dessen Sphäre entrückt. Die Bilder teilen so nicht nur für städtische Amtsträger vorbildliche Haltungen und Taten dem Betrachter mit, sondern verdeutlichen auch eine Form des Lohnes, die eine Stadt durch Ehrendenkmäler ihren Helden abstatten konnte.

Doch Ghirlandaio zeigt keine Standbilder, sondern wie festgefrorene Menschen. Sie sind einerseits der Betrachterrealität ins Dauerhafte, Übermenschliche enthoben, ande-

rerseits jedoch ihr zugleich auch verhaftet, präsent als erreichbare Vorbilder und doch wieder ins Unerreichbare, Verehrungswürde, Überirdisch-Zeitlose entrückt. Philine Helas erkennt in diesen Merkmalen der Figuren einen Reflex ephemerer, meist in herrscherlichem Ambiente entstandener Festdekorationen mit ihren »lebenden Bildern«: Ghirlandaios römische Tugendheroen sind gemäß italienischer Festkonventionen wie lebende Statuen in ein großes, machtvolles Architekturgerüst gestellt. Vielleicht konnte Ghirlandaio bei seiner Erfindung auf Erfahrungen zurückgreifen, die er – so Helas – 1475 bei der Herstellung von Festdekorationen zur Hochzeit Roberto Malatestas mit Isabetta da Montefeltro in Rimini gesammelt haben könnte. Als Ghirlandaio später in Malatesta-Auftrag ein Altarbild für Rimini entwarf, ordnete er dort Heilige ebenfalls wie »lebende Bilder« in ein triumphales Architekturgerüst.<sup>10</sup> In der Florentiner Sala dei Gigli wurde dem Formtypus des Fest- und Triumphschmucks aus besonderem Grund Dauer verliehen: Helas zeigt, wie die Dekoration des Saales inhaltlich und formal in mediceische Herrschaftspanegyrik eingebunden war. Architektur wie Personenauswahl spielten auf Lorenzo de' Medici an, der in der Florentiner Domsakristei den Mordanschlag der Pazzi überlebte und die Stadt im anschließenden Krieg erfolgreich verteidigen konnte.

Diese Bezüge waren zur Entstehungszeit der Fresken beim Blick aus den damals offenen Fenstern der Bilderwand evident. Von dort konnte der Besucher nämlich das unmittelbar angrenzende Gebäude der Dogana betrachten. An dessen Fassade hatte noch 1478 Sandro Botticelli in städtischem Auftrag Schandbilder der exekutierten Verschwörer des Pazzi-Anschlags gemalt. Man hatte die Körper der Hingerichteten an den Fassadenfenstern der Florentiner Regierungsgebäude zur Abschreckung herabgehängt und dieser ephemeren Schändung durch Botticellis Fresken an der Dogana Dauer verliehen.<sup>11</sup> Diese Bildbestrafung war in der Sala dei Gigli beim Blick durch die Fenster auf die Dogana indirekt präsent.<sup>12</sup> Über den Fenstern des Raums, d.h. oberhalb der abschreckenden Beispiele Florentiner Verrats, erhoben sich in dem Saal die positiven altrömisch-republikanischen Exempla tugendhaften Heldentums. Botticellis und Ghirlandaios Werke waren komplementäre Pendants. Die Ehrenbilder innerhalb des Saals antworteten den Schandbildern außerhalb. Gehrt wurde durch Erhöhung über den Fenstern, bestraft durch Heraushängen von Fenstern hinab. Gerühmt wurden ferne Idealhelden der Vergangenheit, geschändet die Gegner und Verräter der Gegenwart.

Vielleicht läßt sich auch die Darstellung des Florentiner Bischofs Zenobius, der im 5. Jahrhundert Florenz gegen die Goten beschützt hatte, auf diesen Zusammenhang beziehen. Unter den Schandbildern befand sich nämlich auch ein Bildnis der Erzbischofs von Pisa, welches 1480 bei dem Friedensschluß zwischen Florenz und Sixtus IV. auf Drängen des Papstes



7. Domenico Ghirlandaio, *Berufung der Apostel*, Rom, Vatikanpalast, Sixtinische Kapelle

entfernt werden mußte. Das gelöschte Bildnis des Verschwörers erhielt in Ghirlandaios Freskierung ein positives Gegenbild als Ersatz. War die mahnende Schanddarstellung des schlechten Bischofs auch beseitigt worden, so hielt doch Ghirlandaios Zenobius als Beispiel eines guten Kirchenfürsten indirekt auch die Erinnerung an den Übeltäter wach.

### *Politik in Außendarstellung*

Florentiner Politik im Gefolge des Pazzi-Krieges bildete auch den Hintergrund für die Repräsentation von Florenz in den Fresken der Sixtinischen Kapelle. Es war ein Fresko Ghirlandaios, in dem – nach einer These Steinmanns – 1481/82 die Florentiner Kolonie in Rom als Porträtreihe dargestellt wurde. Das Gemälde zeigt die Berufung der ersten Apostel (Abb. 7).<sup>13</sup> Der Titulus, der über dem Fresko geschrieben steht, faßt das Thema allgemeiner: CONGREGATIO POPULI LEGEM EVANGELICAM ACCEPTURI. Das Volk kommt zusammen, um das Gesetz des Evangeliums zu empfangen. In der rechten Bildhälfte findet sich eine Gruppe Porträtfiguren. In ihrer Mitte läßt sich Giovanni Tornabuoni, Leiter der römischen Medici-Filiale, sicher identifizieren. Vor ihm steht sein junger Sohn Lorenzo. Die Porträts ordnen sich unmittelbar hinter die beiden im Vordergrund demütig vor Christus knienden Apostel Petrus und Andreas. Dies zusammen mit dem Inhalt des Titulus vermittelt eine klare Botschaft: Nach ihrem gegen den Papst geführten Krieg

scharen sich die Florentiner gehorsam unter die Oberhoheit Christi bzw. seines irdischen Stellvertreters, des Papstes, um von ihm seine Heilsgesetze zu empfangen.<sup>14</sup> Die See ist beruhigt, die Wogen sind geglättet, während auf dem in der Kapelle gegenüberliegenden Pendantbild »Untergang des Pharao und Dankfeier der Israeliten« (CONGREGATIO POPULI LEGEM SCRIPTAM ACCEPTURI) die Feinde und Verfolger des Gottesvolkes und seines Anführers im aufgewühlten Meer versinken.

Ghirlandaios rechte Porträtgruppe fällt aus den Scharen der in den übrigen Fresken auftauchenden Bildnisgruppen heraus. Nirgends sonst sind die Dargestellten in einem solchen Gleichmaß auf eine Linie gebracht, zu einer so dichten, kompakten und strengen Gruppe zusammengepreßt. Einordnung und Gehorsam der Florentiner unter päpstlicher Autorität sind nicht nur im Inhalt von Bildgeschichte und -aufschrift verdeutlicht, sondern auch durch den hier von Ghirlandaio gewählten spezifischen Kompositionsmodus der Bildnisreihung.

### 3. Die Ordensgemeinschaften

#### *Ordensprofil im Altarretabel*

Ghirlandaio brachte das Selbstverständnis religiöser Orden<sup>15</sup> vor allem in zwei verschiedenen Bildtypen zum Ausdruck: in Altarretabeln für die Hauptaltäre von Klosterkirchen und in Gemälden des »Abendmahls« für die klösterlichen Speisesäle. Das Hochaltarretabel der Dominikanerkirche Santa Maria Novella hatte wie die Fresken der Chorkapelle Giovanni Tornabuoni gestiftet.<sup>16</sup> In triumphbogenartiger Rahmenarchitektur befand sich als Mittelbild der Vorderseite zwischen knienden und stehenden Heiligen eine im Sonnenkranz schwebende Madonna (Abb. 8), auf der Rückseite eine »Auferstehung Christi« (Abb. 9). Schmale Seitenbilder flankierten jeweils die zentralen Kompositionen und ergänzten das Programm um Dominikanerheilige und heilige Diakone.

Die Auswahl der Heiligen sowie die Ikonographie der Haupttafeln spiegeln nicht nur Interessen des Bestellers (der hl. Johannes der Täufer als Namenspatron Giovanni Tornabuonis; die »Auferstehung« als Erlösungsverheißung für die in der Kapelle begrabene Stifterfamilie<sup>17</sup>) sondern vor allem solche des Ordens wider. Die *mulier amicta sole* der Vorderseite war dabei in das Programm der Glasbilder und Fresken der Fensterwand (Abb. 10) eingebunden, welche einerseits die Reinheit der Immacolata, andererseits die Hoheit der Assunta betonen.<sup>18</sup> Maria in Glorie und Makellosigkeit ist dabei ein Sinnbild der Kircheninstitution (Maria als Mutter der Gläubigen und zugleich Braut Christi), in deren Dienst sich die Bestimmung des Dominikanerordens erfüllte. Dies machte das



8. Domenico Ghirlandaio, Hochaltar von Santa Maria Novella, Rekonstruktion der Vorderseite



9. Domenico Ghirlandaio, Hochaltar von Santa Maria Novella, Rekonstruktion der Rückseite

triumphbogenartige Retabel auch inhaltlich zu einem Ruhmesmonument der Kircheninstitution. Die seitlichen Ordensheiligen des Retabels und ihre Aufschriften verdeutlichten dabei die kirchlichen Ideale und Tätigkeitsfelder des Ordens: Disziplin, Weisheit, Lehre, Leidensbereitschaft, Keuschheit, Glaubensverkündung. Mit ihnen suchte der Orden zum Sieg der Kirche beizutragen.



10. Florenz, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni

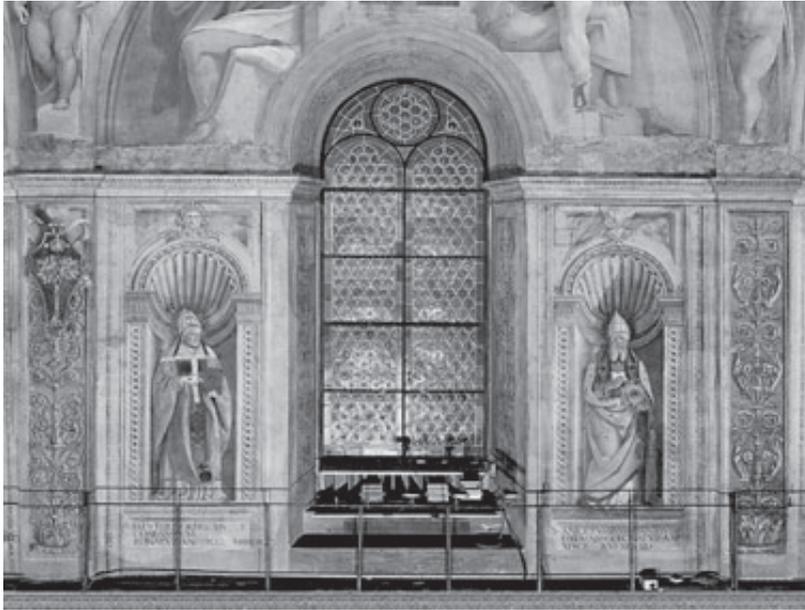
Diese triumphale Selbstdarstellung von Orden und Kirche war Mittelpunkt der liturgischen Feiern des Konvents. Die Ordensbrüder versammelten sich in ihrem Chorbereich vor dem Gemälde, um bei Messe und Andacht die Nähe Gottes zu erfahren. In liturgischer Feier schien der künftige himmlische Triumph der Kirche für einen Moment auf Erden bereits vorweggenommen. Dieser Erfahrung gab Ghirlandaios Altargemälde Anschaulichkeit und Dauer. Es markierte einen Kernort des religiösen Lebens der Ordensgemeinschaft.

Über dem ehemaligen Aufstellungsort des Altarretabels befinden sich an der Fensterwand der Chorkapelle auch zwei Wandfresken dominikanischen Inhalts. Sie dienen dazu, auch die an den Seitenwänden der Kapelle dargestellten Bilderzyklen des Marien- und

Johanneslebens durch visuelle Parallelen auf die Ordensidentität zu beziehen. Marien- und Johannesfolge greifen jeweils mit einer Historienszene auf die Altarwand über, genau unterhalb der beiden Dominikanerfresken. Ordensszene und Marien- bzw. Johannesfresko treten dabei in deutliche formale wie inhaltliche Korrespondenz: Links neben den Fenstern finden sich zwei Zimmerinterieurs, rechts zwei einsame Landschaften. Auf der linken Seite wird im unteren Bild Maria in ihrer Reinheit bei der Verkündigung von Gottes Botschaft erfüllt, in der Hand hält sie ein Buch. Im Bildregister darüber erweist ein von Dominikus verfaßtes Buch Gotterfülltheit und Glaubensreinheit bei einer Feuerprobe, während die Schriften der Häretiker verbrennen. Rechts neben den Fenstern geht im unteren Gemälde der kleine Johannes in die Wüste, im Bildregister darüber wird im Wald Petrus Martyr – missionierender Prediger wie der Täufer – erschlagen. Der Dominikaner stirbt wie schließlich auch der Täufer den Märtyrertod. Der Orden betont damit seine besondere Identität: Er rage an gotterfüllter Weisheit und Bildung hervor, besiege so die Häretiker und verbreite bis zur Selbstopferung predigend die kirchliche Lehre.

Gleichzeitig korrespondieren beide Dominikanerfresken mit den zwei heiligen Diakonen, welche die Seitenfelder der Retabelfront einnahmen (Abb. 8). Diese Beziehungen wurden durch die Beischriften der Tafeln deutlich gemacht: Links verkündete dort die Aufschrift des Laurentius: PRESSVRAM FLAMME NON / TIMVI ET IN MEDIO IGNIS / NON SVM ESTVATVS. Laurentius fürchtet also die Flammen nicht, sie können ihn nicht auslöschen. Ebenso braucht im linken Fresko die Schrift des Dominikus die Feuerprobe nicht zu fürchten, die Flammen können ihr nichts anhaben. Rechts hieß es am Altarretabel über Stephanus: TORRENTIS LAPIDES STEPHANO MARTIRI INVICTISSIMO DVLCISSIME EXTITERVNT. Der Heilige stirbt in der Steinigung unbesiegt. »Stephanus Martyr« steht so in Parallele zu dem Petrus Martyr des rechten Freskos, der noch im Todesmoment mit seinem Blut schreibend seinen Glauben bekennt.

Die Einbindung des Altarretabels in die Kapellenausstattung geht aber noch weiter. Jeweils auf die ganze Marien- bzw. Johanneswand verweisen die Heiligentafeln, die zu Seiten des Retabels an dessen schmalen Flanken angebracht waren: links der hl. Petrus Martyr, rechts die hl. Katharina von Siena. Man konnte von der rechten Kapellenseite Katharina zugleich mit den Marienfresken der hinter ihr aufragenden linken Kapellenwand betrachten. Passend verwies die Aufschrift der Heiligen auf die auch im Marienzyklus zentralen Motive von Jungfräulichkeit und himmlischer Auffahrt (INVICTA ANIMI VIRTVS ET / VIRGINITATIS DECVS ME / IN ETHERA SVBSTVLERVNT). Bei Petrus Martyr, der an der gegenüberliegenden Seite entsprechend zugleich mit den Johannesfresken zu sehen war, nannte die Aufschrift passend das für die Glaubensverkündung erlittene Martyrium (PROPAGANDA FIDEI DESIDERIO VVLNERA ISTA GERO).



11. Rom, Vatikanpalast, Sixtinische Kapelle, Detail der Fensterzone

Das Altarretabel der Dominikanerkirche ordnete sich also eng in das übrige Bildsystem der Chorkapelle ein, bündelte dies in ordenspropagandistischer Absicht. Zugleich verwiesen Form und Inhalt der Altargemälde jedoch auch auf ein fernes römisches Monument, auf die Ausmalung der päpstlichen Palastkapelle. Das dortige Altargemälde stellte einen ikonographischen Sondertypus der Assunta dar: Maria schwebte von Engeln begleitet in einer Lichtmandorla am Himmel, unten standen und knieten – ohne den sonst üblichen Sarkophag Mariens – die Apostel und der Auftraggeberpapst Sixtus IV.<sup>19</sup> Dieser »Maria in der Glorie« antwortete an der gegenüberliegenden Eingangswand ein Fresko Ghirlandaios. Wie später auf der Rückseite der Florentiner »Maria in der Glorie« hatte Domenico hier ebenfalls die »Auferstehung Christi« gemalt.<sup>20</sup> Vielleicht griff Ghirlandaios Florentiner »Auferstehung« auch in ihrer Komposition auf das verlorene römische Werk zurück.

Sicher ist ein solcher Formbezug bei den seitlichen Heiligentafeln des Dominikanerretabels (Abb. 8, 9). Die Nischenform, in der dort die Heiligen stehen, ist unmittelbar aus der Sixtinischen Kapelle übernommen. Dort rahmen jeweils zwei solcher Nischen jedes Kapellenfenster (Abb. 11), so wie auf Vor- und Rückseite des Florentiner Altars die Nischen eine Mitteltafel flankieren. In Rom sind Figuren heiliger Päpste in den Nischen gemalt, einige hatte Ghirlandaio selbst ausgeführt.<sup>21</sup> Wie in der päpstlichen Kapelle heilige Päpste zur Legitimation und als Vorbild aufgereicht wurden, so in der Ordenskirche heilige Dominikaner. Wie in Rom so klärten auch in Florenz Schrifttafeln über die Identität der Dargestellten auf.

Die Nischenform und Nischenpaarung des Dominikanerretabels, ebenso die in seinen Mitteltafeln gestaltete thematische triumphale Macht- und Siegfeyer der Kirche entstanden also in engem Formanschluß an päpstliche Bildpropaganda. Dieser Rückbezug hatte für den Orden programmatische Bedeutung, in der künstlerischen Form wird spezifische Ordensidentität erfahrbar. Der Konvent von Santa Maria Novella hatte im 15. Jahrhundert häufig und auch über lange Jahre hinweg als Papstresidenz gedient, die Ordenskirche nahm dabei die gleiche zeremoniell-liturgische Funktion als Ort der *Capella papalis* ein, der in Rom die Sixtinische Kapelle diente. Noch 1515 bewohnte Leo X. bei einem Besuch in seiner Heimatstadt das Kloster.<sup>22</sup> Die künstlerische Anlehnung des Dominikanerretabels an die Dekoration der Sixtinischen Kapelle gab dieser prestigereichen Funktion sichtbaren Ausdruck. Die Papsttreue der Dominikaner von Santa Maria Novella stand im Florenz des späten 15. Jahrhunderts dabei in deutlicher Konkurrenz zur Haltung der Dominikaner von San Marco, wo unter Savonarola eine strengere, asketischere Ordenslinie verfolgt wurde, die dort schließlich in scharfen, tödlichen Gegensatz zum Papsttum führte.<sup>23</sup>

#### *Cenacoli: Gemeinschaft und Meditation der Ordensbrüder*

Von den vier Darstellungen des Abendmahls, die Ghirlandaio schuf, haben sich drei erhalten. In den Refektorien von Passignano, Ognissanti und San Marco fanden sich Ordensbrüder und Gäste zum Essen vor dem Abbild der vorbildlichen apostolischen Brüdergemeinschaft Christi zusammen (siehe MARCHAND, Abb. 1–3).<sup>24</sup> An der Stirnwand eines Raumes, der einer bestimmten Funktion diente, öffnete sich jeweils ein zweiter gemalter Raum gleicher Funktion: Betrachtterraum und Bildraum befanden sich in einer funktionalen Parallele zueinander. In und vor dem Bild liefen die Bank- und Tischpodeste an den Wänden entlang, Bildpersonal und Betrachter saßen jeweils mit dem Rücken zur Wand, der Raum vor dem Tisch blieb frei.

Die Grund für die Anbringung der Cenacoli-Gemälde in Cenacoli-Räumen liegt bekanntlich in der Verwandtschaft der Gesellschaft im Bild mit derjenigen vor ihm. Die religiöse Betrachtergruppe war nach dem Vorbild des Bildpersonals gegründet, die brüderlich vereinten Apostel dienten als biblisches Spiegelbild einer von Christus selbst bestätigten gemeinschaftlichen Lebensform. In der gemalten Apostelvereinigung legitimieren die Brüder so die Existenz ihrer eigenen Institution. Die Gemeinschaft der Apostelnachfolger konstituierte sich nicht nur im gemeinsamen Gebet in der Kirche, sondern vor allem auch im gemeinsamen Essen. Im brüderlichen und schwesterlichen Teilen des Mahles, im Zusammen-Essen wurden Gemeinschafts- und Zusammengehörigkeitsgefühl erfahrbar.

Ziel der Ordensmitglieder war eine künftige himmlische Tischgemeinschaft mit Christus, in diesem Sinn konnte man die »Abendmähler« nicht nur als legitimierende Spiegelbilder des Ordens, sondern auch als fromme Wunschbilder erkennen, wieder mit Gott selbst vereint an einem Tisch zu sitzen.

Zugleich zeichneten die Fresken die Stirnwand des Refektoriums und damit die an ihr sitzenden Oberen des Klosters besonders aus. Diese hervorgehobene Gruppe war am direktesten mit der Apostelgemeinschaft parallelisiert und sollte den übrigen Brüdern ja ebenfalls als ein leitendes Vorbild dienen. Insofern sind die Abendmähler auch ein Mittel zur Hierarchisierung der Klostersgemeinschaft. Der Prior saß in der Mitte direkt axial unter dem Christus innig zugeneigten Lieblingsjünger Johannes. Mit ihm kontrastiert als negatives Warnbild Judas, der Ausgeschlossene, der vor dem Tisch sitzt (keiner der Ordensbrüder hatte seinen Platz an der Innenseite des Tischkranzes). Diese plakative Gegenüberstellung von Gut (völlige Hingabe an Christus) und Schlecht (Verrat Christi und der Gemeinschaft als schwerstes Vergehen eines Mitglieds), von idealem und verwerflichem Ordensbruder ist das zentrale Hauptmotiv der Cenacoli, welches bei Ghirlandaio auch die hier pfeilartig herunterzeigenden Pendentifs mit ihren Konsolen betonen. Neben Herkunft und Ziel der Gemeinschaft, verraten die Cenacoli also auch etwas über deren Struktur und Charakter.

Aber Ghirlandaios »Abendmähler« leisten noch mehr. Eckart Marchand zeigt in seinem Beitrag, wie die Bilder von dem Motiv der leiblichen Speisung ablenkten und die Betrachter zur Kontemplation, zu einer Form geistiger »Speisung« anzuleiten versuchen. Man befindet sich in einem Refektorium, einem Eßraum, sieht an der Wand einen weiteren Eßraum und gedeckten Tisch gemalt, – aber kein einziger im Gemälde ißt oder trinkt! Damit ist ein Kernbereich des Phänomens erfaßt. Zwar dienten die Refektorien der Befriedigung leiblicher Genüsse und Bedürfnisse, doch wurde alles getan, um diese körperliche, niedere Notwendigkeit auf eine höhere Ebene zu heben, sie einzufassen, zu reglementieren und zu bändigen. Ghirlandaios »Abendmähler« sind von so würdevoller Bedeutungsschwere belastet, daß daneben jedes nichtige Geschwätz, Flüstern oder gar Lachen ersterben mußte. Die Bilder stifteten Feierlichkeit und Erhabenheit, eine Aura von spannungsvollem Ernst.

Bei den Ordensgemeinschaften wurde aus dem Essen eine Art von Gottesdienst, eine höhere religiöse Übung, ein frommes Ritual. Dem dienten verschiedene Elemente: das auch symbolische Waschen vor dem Mahl, das Bußgebet, der zeremonielle Einzug, das Schweigen beim Essen, vor allem auch die frommen Lesungen. Die Aufnahme leiblicher Nahrung verwandelte sich in diejenige geistiger. Diese Transformation mußten auch die Fresken fördern: Speisebilder, die eben nicht das Essen zeigten, sondern zu einer anderen,

höheren Tischtätigkeit anleiten sollten. Man feierte nicht den leiblichen Gaumengenuß aufgetischter Köstlichkeiten, sondern lernte die Aufmerksamkeit und Konzentration auf Gottes Wort und die daraus folgende Selbsterforschung.

Die wahre lebensspendende Speise war für die frommen Bildbetrachter Christi Opfertod, die große erlösende Tat, die das himmlische Leben schenkt, während die Essensnahrung nur das kümmerliche Erdendasein des nichtigen leiblichen Körpers erhielt und verlängerte. In frühen Refektoriumsausmalungen dominierten daher große Passionsszenen. Abendmahlsbilder (die den Charakter der Betrachtergesellschaft widerspiegeln) zeigten dabei die Reaktion auf Christi Worte und Handlungen, welche die Passion ankündigten. Dem Betrachter wurde so ein vermittelnder Reflexionsbereich, ein »Denkraum« eröffnet, in den man sich identifizierend hineinversetzen konnte und sollte, um seinerseits das Passionsgeschehen, die übrigen gemalten Szenen und die Worte der heiligen Lesungen meditierend zu durchdenken.

Marchand belegt in detaillierter Analyse, wie sich in Ghirlandaios »Abendmählern« Einzelfiguren isolieren und getrennt voneinander bedenken lassen. Die Darstellung von Haltungen, Gesten und Blickwendungen verdeutlicht Charakterzüge und Individualitäten der Apostel und führt zugleich auch einen dem jeweiligen Ordensprofil angepaßten Verhaltenskodex vor. Viele der Unterschiede zwischen Ghirlandaios einzelnen Cenacoli kann Marchand dabei aus divergierenden Interessen und Ansprüchen der Bestellerorden sowie aus den Bedingungen der jeweiligen architektonischen Refektoriumsräume erklären. Vereinzelung von Gestalten, der Verzicht auf Handlungselemente oder innerbildlichen Dialog müssen nicht künstlerische Rückständigkeit bedeuten, sondern können Hinweis auf eine besonders strenge Ordensrichtung sein.

#### 4. Karitative Institutionen

##### *Die Laienbruderschaft der Buonomini: ein freskierter Aufgabenkatalog*

Neben den Orden waren in Florenz Bruderschaften die zweite Form religiöser Gemeinschaften. Sie konnten sich entweder primär rein religiösen Aufgaben widmen oder auch karitative Funktionen übernehmen.<sup>25</sup> Eine der wichtigsten karitativen Bruderschaften ließ ihre Kapelle von der Ghirlandaio-Werkstatt ausmalen (siehe SCHARF, Abb. 2–11). Friedhelm Scharf stellt diesen Zyklus vor, bettet ihn in die Tradition von Bilderzyklen wohltätiger Organisationen, das Aufgabenspektrum der Gemeinschaft und ihr soziales Umfeld ein.<sup>26</sup> Die Buonomini di San Martino sollten sich laut ihrer Satzung der Unterstützung sogenannter »poveri vergognosi« widmen, d.h. der verarmten Oberschicht, und nicht den

Straßenbettlern der »povertà pubblica«. Daneben wurde jedoch zunächst vor allem armen Handwerkern, Kleinhändlern oder einfachen Textilarbeitern geholfen. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts nahmen die Leistungen für Bedürftige aus bürgerlichem Stand immer mehr zu. Dies spiegelt sich auch in den Fresken des Bruderschaftslokals. Die Wohltaten der Buonomini werden nach dem Kanon der Werke der Barmherzigkeit bildlich aufgliedert. In Kleidung und Haltung präsentieren sich in den Fresken würdevolle Bedürftige des Florentiner Bürgertums.

Finanziert wurden die Buonomini durch Stiftungen. Vor allem die Medici leiteten der Bruderschaft große Mittel zu und nutzten die Institution zu Sozialkontrolle und -fürsorge, um die Ordnung von Gesellschaft und Stadt zu sichern. Die Fresken konnten – so Scharf – gegenüber potentiellen Wohltätern als ein gemalter Rechenschaftsbericht der Buonomini wirken: Die Bruderschaft präsentierte ihre Aufgaben und Leistungen.

Im Stil und Motivrepertoire der Ausmalung kann Scharf zahlreiche Berührungspunkte zu Ghirlandaios Freskenzyklen für die großen Florentiner Familien nachweisen. Der Maler der Oberschicht rücke so die Bedeutung und das Wirken der Bruderschaft dem Florentiner Bürgertum in dessen eigenen Sehgewohnheiten vor Augen. Dabei verzichteten die Gemälde auf jeden Prunk (wie es auch die Satzung der Buonomini von der Bruderschaft selbst verlangte): Die Fresken sind in einem einfachen, »bescheidenen« Modus gehalten, der klar und übersichtlich schildert, Lebensnähe und Gegenwärtigkeit vermittelt. Dieser Malstil trägt dem spezifischen Decorum des Bruderschaftsraums Rechnung. Die scheinbar nüchternen Bilder suggerieren Schlichtheit und Bedürftigkeit.

An der Eingangswand sind zwei Szenen hervorgehoben (SCHARF, Abb. 6, 7): Lebensmittel- und Kleidungsverteilung. Beides wurde im Bruderschaftslokals selbst durchgeführt – eben dort, wo sich die Gemälde befinden. Die beiden Fresken rücken ihre Darstellungen daher dem Betrachter besonders nahe: Reale und gemalte Architektur scheinen hier ineinander überzugehen.

Die gegenüberliegende Altarwand wird von zwei Szenen aus der Vita des Bruderschaftspatrons, des hl. Martin, eingenommen: »Der hl. Martin teilt mit einem Bettler seinen Mantel« und »Christus erscheint als Lohn dem Heiligen im Traum« (SCHARF, Abb. 2, 3). Im Bettler hatte der Heilige Christus selbst geholfen, Christus weist in der Traumszene die Engel darauf hin. Das Freskenpaar verdeutlicht und rechtfertigt die religiöse Grundlage für das Handeln der Buonomini. Karitatives Wirken hilft nicht nur den Bedürftigen (»Mantelspende«), sondern sichert auch den Spendern ihr Seelenheil (»Erscheinung Christi«). Nächstenliebe ist heilsnotwendiges christliches Handeln.

Beide Martins-Fresken argumentieren bewußt mit künstlerischen Stilgegensätzen. In der »Mantelspende« kontrastiert die puppenhafte Gruppe von Ritter und Knappe mit dem

monumental in kunstvollem Kontrapost stehenden nackten Bettler, der wie eine antike Statue wirkt. Der Bedürftige ist damit in seiner besonderen künstlerischen Darstellungsform ausgezeichnet. Künstlerischer Wert verleiht der Bettlerfigur menschliche Würde.

Die Visionsszene wurde von einem anderen Künstler ausgeführt, der Ghirlandaio-Stil ist von einer Malweise abgelöst, die sich an den Stil Sandro Botticellis anlehnt.<sup>27</sup> Deutlich tritt der verschiedene Malmodus hervor: Fließend schönlinige Idealgestalten bevölkern einen reicher geschmückten Innenraum. Der Betrachter wird so in Form wie Inhalt des Gemäldes aus Ghirlandaios »Tatsächlichkeitsmalerei« in ästhetische Traumwelt entrückt. Die Erfahrung des Imaginären, des künftigen jenseitigen, himmlischen Lohns ist durch die Wahl eines anderen Künstlers und damit eines anderen Malstils evoziert und verdeutlicht.

### *Das Ospedale degli Innocenti und sein Altarretabel*

Das Florentiner Ospedale degli Innocenti wurde ab 1419 errichtet und 1445 eröffnet.<sup>28</sup> Es sollte eine besondere Schande und Bedrohung der Stadt beseitigen, die heimliche Tötung und Aussetzung von Kleinkindern aus wirtschaftlichen oder sozialen Gründen. Uneheliche Kinder, Kinder von Sklaven und Armen, Waisenkinder erwartete oftmals der sichere Tod. Das Spedale nahm diese Kinder auf, erzog sie, stattete die Mädchen später mit einer Mitgift aus. Als heilige Fürsprecher der Kinder erwählt man die sogenannten »unschuldigen Kinder«, die Opfer des Bethlehemitischen Kindermordes, nach denen das Hospital und auch die Gruppe der Findelkinder selbst benannt wurden.

Die Stadt hatte das Patronat der durch Stiftungen begründeten Institution der Seidenzunft übertragen. 1483 wurde Francesco di Giovanni Tesori neuer Spedalingo, der Leiter des Spedale. Ihm gelang durch städtische Privilegien eine Sicherung der wirtschaftlichen Situation des Instituts. Zugleich begann Tesori eine neue Ausstattungskampagne, in deren Verlauf 1485 bei Ghirlandaio auch ein Hochaltarretabel für die Hospitalkirche bestellt wurde (Abb. 12).<sup>29</sup> Das Gemälde ist 1488 datiert und zeigt die »Anbetung der Könige«. In zentralisierter Komposition präsentiert Maria ihr Kind den Königen und deren Gefolge zur Verehrung. Im linken und rechten Vordergrund knien zwei Heilige und führen behütend oder weisend zwei der Unschuldigen Kinder zu Christus heran, während im linken Hintergrund der Bethlehemitische Kindermord zu sehen ist. Davor befinden sich zwei Porträts: Maler und Besteller des Altarbildes, Ghirlandaio und Tesori.<sup>30</sup>

Natürlich verweist die Ikonographie des Gemäldes zunächst auf die Eucharistie: In jeder Messe wiederholt sich die Inkarnation Christi in der rituellen Verwandlung des Brotes in den Leib Christi, wird Christus in der Hostie verehrt. Dem Altarraumen war ursprüng-



12. Domenico Ghirlandaio, *Anbetung der Könige*, Florenz, Ospedale degli Innocenti

lich oben ein Sakramentstabernakel aufgesetzt, in dem Christus auch außerhalb der Liturgie dauerhaft präsent war. Seine Wirksamkeit erstreckt sich über goldene Strahlen und Flammen von oben her in Ghirlandaios Gemälde hinein. Heils- und Heiligengeschichte verweisen in diesem Gemälde jedoch auch deutlich auf die Hospitalinstitution. Maria, die das Christuskind hält und der zwei Innocenti-Kinder zugeführt werden, läßt sich als Personifikation des Hospitals selbst auffassen, das mütterlich die Kinder aufnimmt. Der linke vordere Schutzheilige ist Johannes der Täufer, Patron der Stadt Florenz, die im Hospital ihre Kinder um-

sorgte. Rechts empfiehlt Johannes der Evangelist das Kind. Der Evangelist diente der *Arte della Seta* als Patron und vertritt im Gemälde die das Hospital betreuende Florentiner Seidenzunft.<sup>31</sup> In den Königen, die Maria ihre Geschenke bringen, konnten und sollten sich die Florentiner Stifter widerspiegeln, von deren Gaben das Wohlergehen des Hospitals und seiner Kinder abhing. In der feierlichen Eröffnungszeremonie des Hospitals brachte der Gonfaloniere als Florentiner Regierungschef im Namen der Stadt eine Gabe auf den Altar der Hospitalkirche, vor der dann der Spedalingo das erste Kind einkleidete.<sup>32</sup> Ghirlandaios Gemälde für diesen Altar gibt solchem symbolischen Akt anschauliche Dauer und heilsgeschichtliche Dimension. Wieder erscheint karitative Fürsorge als christliches Handeln: Was dem Hospital gegeben werde, sei Christus geschenkt. In der Sorge um die Innocenti-Kinder werde gleichsam das Christuskind verehrt.

Die von Bartolomeo di Giovanni ausgeführte Predella des Retabels (Abb. 13) verdeutlichte den Bezug zwischen Maria und der Hospitalinstitution: Als erstes und letztes Gemälde sind »Verkündigung« und »Hl. Antoninus weiht die Kirche des Hospitals« besonders hervorgehoben (in Abb. 13 sind »Hl. Johannes der Evangelist im Ölkessel« und die »Verkündigung« in ihren Positionen zu vertauschen). Zwei Handlungen korrespondieren. Wie der Engel mit seiner Botschaft den Leib Mariens heiligt, so weiht der Bischof den