

Marga Bijvoet

Zwischen Himmel und Erde

Kunst in Karten

Inhalt

Vorwort

I. Alesso Baldovinettis Tal des Arno

- *Florenz um 1460*
- *Tal des Arno*
- *Blick nach außen*
- *Leon Battista Alberti*
- *Unterwegs mit Papst Pius II.*

II. Vittorio Carpaccios Canal Grande

- *Venedigs wundersame Reliquien, um 1495*
- *Carpaccios Gemäldezyklen*
- *Rialto*
- *Prozessionen und Pilger*
- *Reportagen und Reiseberichte*
- *Topographie der Stadt*
- *Kartographische Entwicklungen*
- *Jacopo de'Barbari – Veduta di Venezia*

III. Alessandro Farneses Weltbild

- *Sala del Mappamondo 1575*
- *Die Wandkarten*
- *Der Sternenhimmel*
- *Der Fries der Tierkreiszeichen*
- *Kardinal Alessandro Farnese*
- *Vignola in Caprarola*
- *Sala d'Ercole – Sala de'Fasti Farnesiani – Sala del Mappamondo: ein Zeitstrahl*
- *Die Wandkarten als ›Wandatlas‹*
- *Der ›Wandatlas‹ geographisch*

- *Abraham Ortelius' neuer Atlas*
- *Die Karte von Flora und Fauna*
- *Farneses Weltbild in Caprarola*

IV. Giovanni Battista Tiepolos Kosmos

- *Venezianische Inszenierungen, um 1750*
- *Ortsveränderung: Würzburg*
- *Tiepolo in Würzburg*
- *Die Erdgöttinnen: Amerika, Afrika, Asien und Europa*
- *Das himmlische Firmament - die Götterwelt*
- *Erdteile als Allegorien*
- *Reiseberichte als Inspirationsquelle*
- *Zenobia*
- *Als Entdeckungsreisender und ›Wissenschaftler‹ auf Reisen - der neue Archäologe*
- *Eine andere Expedition - die Vermessung des Erdballs*
- *Tiepolos Repertoire als Entdeckungsreise*

Vorwort

Die vier Kunstwerke, welche im Mittelpunkt dieser Schrift stehen, umspannen einen Zeitraum von rund zweihundertfünfzig Jahre: vom Ende des 15. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Auf den ersten Blick scheint es, als hätten sie nichts miteinander gemeinsam, dennoch betrifft es vier Werke, die an einem Scheidepunkt der Kunstgeschichte angesiedelt sind, gewissermaßen in einer Übergangsperiode. Alle machen sie Teil eines größeren Ganzen aus und befinden - oder befanden - sich in einem öffentlichen oder halböffentlichen Raum. Drei der vier sind Fresken, nur beim *Wunder der Reliquie vom Heiligen Kreuz am Rialto (Miracolo della Croce a Rialto)* handelt es sich um ein Gemälde auf Leinwand. Alle markieren sie auf eigene und zeitgenössische Weise einen Raum, eine ›Karte‹, die von den Zuschauern verlangt, daß sie ihren Blick auf die Umgebung - sei es buchstäblich oder im übertragenen Sinn - richtet.

Ausgehend von dem Gedanken, daß die Kunst nicht losgelöst von anderen Ereignissen der Zeit existiert, bildete sich die Vorstellung, den Blick zu weiten, indem man ihn auf das richtet, was allgemein zur selben Zeit an erneuernden Aktivitäten oder Ideen stattfand. Fast selbstredend gelangte ich zu den großen Veränderungen, die seit der Entdeckungen der außereuropäischen Kontinente und der ›Neuen Welt‹ über die Erde verbreitet haben. Die Entdeckung der neuen Erdteile war mit einem neuen Blick nach außen verbunden, einem starken Interesse für das Fremde, das sich in der Folge insbesondere in den wissenschaftlichen Entwicklungen in Geographie und Kartographie, als auch in den medizinischen Wissenschaften und der Naturkunde, insbesondere der Botanik

wiederspiegelte. Die großen Welt- und Entdeckungsreisen ab dem Ende des 15. Jahrhunderts mit den darauf folgenden Verschiebungen der Machtzentren, der ökonomischen und politischen Kräfte, die hiermit in engem Zusammenhang standen, wurden daher auch die Leitlinie bei der Kartierung dieser Umgebung. Jedes Kapitel besteht daher aus zwei mehr oder weniger parallel zueinander verlaufenden Geschichten, die freilich in keinem kausalen Zusammenhang miteinander stehen, sondern gewissermaßen auf einer verlängernden Linie liegen.

Im Mittelpunkt des ersten Essays steht das Fresko, das Alesso Baldovinetti im *Chiostrino dei Voti* der Santissima Annunziata in Florenz gemalt hat: Die Geburt Christi und die Anbetung der Hirten (1460-1462). Es ist nicht so sehr ein *chiostro* (Kreuzgang) im traditionellen Sinn, sondern ein Atrium, welches vor den Haupteingang gesetzt wurde und den der Kirchgänger durchqueren mußte, ehe er die Basilika betrat, zu dem Zweck, Raum für die vielen Votivgaben der Pilger, die zu der Zeit in großer Zahl die SS. Annunziata besuchten, zu schaffen. Diese Kirche hatte sich nämlich dank eines wunderbaren Freskos der Verkündigung (Annunziation) der Heiligen Jungfrau Maria, das sich hier befand, zu einer wahren Pilger- und Andachtsstätte entwickelt. Baldovinettis ›Geburt Christi‹ war das erste einer Reihe berühmter Fresken mit Szenen aus dem Leben von Maria und aus dem Leben des Heiligen Filippo Benizi, des Schutzheiligen des Ordens der Serviten (*Ordo Servorum Mariae*), dem die Kirche zugehörte. Baldovinetti wird allerdings nicht zu den berühmtesten Künstlern der Frührenaissance gerechnet; dennoch galt ihm bald besondere Aufmerksamkeit wegen seiner ›realistischen‹ Landschaft des Arnotal. Diese Landschaft, die von einer neuen Herangehensweise an die natürliche Umgebung zeugt, bildet den Ausgangspunkt für parallel laufende Betrachtungen, wie wir sie in den Reisebeschreibungen von

Papst Pius II., den *Commentarii*, lesen können. Auch aus *Della Famiglia* von Leon Battista Alberti, dem bekanntesten Architektur- und Kunsttheoretiker seiner Zeit aus Florenz, spricht ein neuer, sich nach außen wendender Blick.

Der zweite Aufsatz behandelt den Auftrag, den Vittore Carpaccio von der Scuola Grande di Giovanni Evangelista in Venedig erhielt, um das *Wunder der Reliquie vom Heiligen Kreuz am Rialto* (*Miracolo della Croce a Rialto*) zu malen. Es war das erste eines Zyklus von neun Leinwänden, die für das Oratorium des Heiligen Kreuzes bestimmt waren, in dem auch die Reliquien aufbewahrt wurden. Diesen Raum kann man ebenfalls als einen halböffentlichen Raum betrachten, in dem die Angehörigen der Bruderschaft und andere Geladene zum Gebet zusammenkamen. Ebenso wie Baldovinetti zählte Carpaccio nicht zu den fortgeschrittenen Renaissancekünstlern, was aber seiner Beliebtheit als Maler im Venedig des ausgehenden 15. Jahrhunderts keinen Abbruch tat. Der größte Teil seines Werks besteht aus religiösen Themen.

Carpaccios *Wunder der Reliquie vom Heiligen Kreuz am Rialto* sticht hervor, weil es den Canal Grande und die Umgebung der Rialtobrücke abgebildet hat, wie sie zu der Zeit ›tatsächlich‹ aussahen. Darüberhinaus hat uns der Künstler auch einen Eindruck vom alltäglichen Leben und den Aktivitäten in diesem Teil der Stadt gegeben. Damit handelt es sich um eines der frühesten Gemälde, die als *veduta*, als wirklichkeitsgetreue Stadtansicht bestimmt werden können. Venedig ist hierin nicht nur die Stadt, in der noch Wunder geschehen, sondern vor allem eine blühende internationale Handelsstadt. Viele Pilger zogen von hier ins Heilige Land aus. Die Stadt war außerdem ein Zentrum der Buchdruckkunst und der kartographischen Innovationen. Jacopo de' Barbaris Karte der *Veduta di Venezia* (1500) ist davon nur ein Vorbild, wenngleich eines der bekanntesten.

Die Entdeckungen der ersten großen Seefahrer und Weltreisenden erlangten durch Reiseberichte stets größere

Bekanntheit. Die sich dadurch ändernden geographischen Beziehungen schlugen sich in neuen wirtschaftlichen Entwicklungen nieder, wobei die Folgen für die Serenissima nicht lange auf sich warten ließen: Langsam verschob sich die Wirtschaftsmacht zum Westen und Norden Europas hin.

Der dritte Teil handelt weniger vom Werk eines Künstlers sondern von dem einer Gruppe, die zwischen 1573 und 1575 die Dekoration eines ganzen Raums im Palazzo Farnese in Caprarola - der einstigen Außenresidenz des Kardinals Alessandro Farnese - übernommen hat: der *Sala del Mappamondo*. Die Malereien des Saals wurden als Darstellung des Universums entworfen. Wandkarten von vier Kontinenten: Europa, Afrika, Asien und Amerika, von Italien und Palästina, sowie eine Weltkarte zieren die vier Wände. Die Decke überzieht ein Sternenhimmel mit mythologischen Figuren nach der Astrologie des Ptolemaeus, wobei ein Fries mit Szenen der zwölf Tierkreiszeichen den Übergang bzw. die Verbindung zwischen den irdischen und den himmlischen Sphären bildet. Insbesondere die *Mappamondo* ist es indes, die dem Saal seinen Namen und seine Bekanntheit verlieh.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts waren die geographischen Umriss der Weltteile - mit Ausnahme der Polgebiete und Australiens, das noch nicht entdeckt war - größtenteils bekannt. Andererseits hatten die Entdeckungsreisenden das Interesse an den neuen Kontinenten angefacht, in dessen Kielwasser auch die Produktion von Karten in allerlei Formaten stark zunahm. Der Bedarf an genauen Karten, sowohl nautischen als auch geographischen, führte zu wissenschaftlichen und technischen Entwicklungen in der Kartographie von unter anderem Abraham Ortelius und Gerhard Mercator, die wir noch stets bewundern. Zu gleicher Zeit fanden parallel hierzu große Veränderungen in der wissenschaftlichen Methode, insbesondere in Medizin und Biologie statt, wie sie

im Werk von Naturwissenschaftlern Ulisse Aldrovandi erkennbar sind. Forscher begannen zu messen und zu berechnen. Es sind die ersten Schritte einer empirischen Erforschung der Erscheinungen der Natur. Botaniker wie Aldrovandi, Clusius oder Rauwolf begaben sich auf Expedition, um das draußen wahrgenommene sorgfältig zu beschreiben oder zu sammeln. In der Malerei strebten Künstler nach einer stets naturgetreueren Darstellung der Landschaft. Die große Zahl ›Landschaften‹ im Palazzo Farnese zeugt davon. Dennoch bleiben es ideale Landschaften, die als Hintergrund in eine mythologische oder allegorische Erzählung integriert werden.

Der moderne zeitgenössische Palazzo Farnese bleibt so dem alten Weltbild verhaftet.

Gehören die vier Allegorien der Kontinente, welche die *Sala del Mappamondo* schmücken, zu den frühesten, so zählen die vier Erdgöttinnen von Giovanni Battista Tiepolo, welche die Hauptrolle im vierten Aufsatz spielen, zu den letzten Darstellungen dieser Art. Gut anderthalb Jahrhunderte später malte Tiepolo für das Treppenhaus der bischöflichen Residenz in Würzburg sein großes Deckengemälde der Allegorie der Planeten und Kontinente (1751-53). Jeder Besucher und Gast des Fürstbischofs betrat den Palast über den monumentalen Aufgang und wurde auf diese Weise mit einer Darstellung von ›Glanz und Glorie‹ konfrontiert, die der Auftraggeber, Carl Philipp von Greiffenclau, ausstrahlen wollte. Die Fürstbischöfe des Heiligen Römischen Reichs, wozu auch Würzburg gehörte, versuchten insbesondere in Süddeutschland noch lange an ihrer Macht und Stellung festzuhalten, verloren aber zunehmend an Legitimität. (1806 wurde diese Konstruktion der Deutschen Reichskirche schließlich und faktisch aufgelöst.) Die säkulare Welt hatte nämlich mit der Philosophie der Aufklärung schon eine andere Richtung eingeschlagen. Für den europäischen

Entdeckungsreisenden bestand noch immer ein großer Teil der Erde, der untersucht und beschrieben werden mußte. Das Ziel und die Qualität veränderten jedoch erneut. Der wissenschaftliche Reisende wurde immer mehr zu einem spezialisierten Forscher. In den wissenschaftlichen Expeditionen setzte sich die Empirie, das heißt, die Tatsachenwahrnehmung und Dokumentation durch. Der »neue« Archäologe machte sich mit Meßstock auf den Weg und katalogisierte seine Funde sorgfältig. Naturforscher und Topographen wie Charles Marie de la Condamine oder Mathematiker wie Pierre-Louis de Maupertius waren im Grunde Vorläufer von Alexander von Humboldt. Und das solchermaßen gesammelte Wissen wurde in Enzyklopädien einem allgemeinen interessierten Publikum zugänglich gemacht.

Giovanni Battista Tiepolos Allegorien gehören konzeptuell einem christlich-mythologischen Weltbild an, in dem der Auftraggeber die Hauptrolle spielte, wobei er in der Ausführung der Details jedoch seine eigenen Erfahrungen mit der venezianischen Welt des 18. Jahrhunderts sehen ließ. Tiepolos Allegorie der Planeten und Kontinente bildet hinsichtlich des Themas daher auch in gewissem Sinn den Abschluß eines Zeitalters, während die künstlerische Arbeitsweise und die strukturelle Anlage uns andererseits wiederum als überaus modern vorkommen.



I

Alesso Baldovinettis Tal des Arno

Florenz um 1460

Ein Fresko des florentinischen Malers des 15. Jahrhunderts Alesso (Alessio) Baldovinetti spielt eine interessante Rolle im Roman von E.M. Forster, *A Room With a View* (1908). Darin geht es um die *Natività* oder *Adorazione dei pastori*, das der Maler zwischen 1460 und 1462 für die SS. Annunziata machte. Das ist insbesondere deshalb überraschend, weil Baldovinetti nicht wirklich zu den Großen der Renaissancekünstler gehört. Nichtsdestoweniger muß seine *Natività* von Anbeginn mit großer Verwunderung und Erstaunen betrachtet worden sein, weil er hier eine Landschaft aus der Vogelperspektive einführte, die rund ein Drittel des Bildes beansprucht. Noch erstaunlicher war, daß der Maler das Auge des Betrachters lenkt und über das Tal zu den Hügel im Hintergrund führt. Auch für Forster war diese Landschaft der Ausgangspunkt für seine Hauptfiguren, um einen Ausflug außerhalb der Stadt zu machen und den Ort zu suchen, den Baldovinetti für sein Panorama auf das Arnotal wohl ausgesucht hatte. »Schließlich gab Mr. Eager dem Kutscher ein Zeichen zu halten und winkte die Gesellschaft zu sich, mit ihm die Hänge zu durchstreifen. Eine Mulde – einem mit knorrigen Olivenbäumen bestehenden Amphitheater mit terrassenförmigen Hängen gleich – dehnte sich jetzt zwischen ihnen und den Höhen von Fiesole, und die Straße, die immer noch ihrer Rundung folgte, stand im Begriff, auf einen Felsvorsprung zuzulaufen, der sich in die Ebene vorreckte. Eben dieser Felsvorsprung – brachliegend, naß, mit Sträuchern und gelegentlich mit einem Baum bewachsen – war es gewesen, der vor nahezu

fünfhundert Jahren das Gefallen des Baldovinetti erregt hatte. Er war hinaufgestiegen, dieser fleißige, wenngleich ziemlich obskure Meister, wenngleich um des Motivs willen, vielleicht aber auch aus reiner Freude am Hinaufklettern. Hier hatte er das Tal des Arnoflusses und das ferne Florenz erblickt, was beides er später, nicht sonderlich wirkungsvoll, in seine Bilder eingearbeitet hatte. Doch an welcher Stelle genau hatte er gestanden? Das war die Frage, auf die Mr. Eager jetzt eine Antwort zu finden hoffte. Aber es ist nicht leicht, die Bilder von Alesso Baldovinetti im Kopf zu haben, selbst wenn man daran gedacht hat, sie sich vorher nochmals anzusehen.«¹ Daß dies nicht die von Baldovinetti gewählte Perspektive sein konnte, wußte der Autor sicher und spielt für die Geschichte gewiß keine Rolle, wohl, daß dessen Panoramablick schon früh mit dem Arnotal identifiziert wurde. Die ausgedehnte Landschaft seiner *Natività* im Atrium der SS. Annunziata wird in kunsthistorischen Kreisen noch immer als eine der frühesten Landschaftspanoramen in der Malerei angesehen. 1463 muß Baldovinettis Arnotal sicher große Bewunderung und Erstaunen bei Pilgern und Kirchenbesuchern erweckt haben.²

Alesso (auch Alessio) Baldovinetti stammte aus einer keineswegs mittellosen florentinischen Kaufmannsfamilie. Geboren wurde er wahrscheinlich am 14. Oktober 1425 in Florenz als Sohn von Baldovinetto und Agnola Ubaldini da Gagliano, und starb ebendort am 29. August 1499. Ab 1448 ist er bei der Gilde des St. Lukas (Compagnia di San Luca) als Maler eingetragen. Seine Lehrzeit verbrachte er möglicherweise in der Werkstatt von Domenico Veneziano. Von Baldovinetti ist kein großes Werk überliefert, welches ihm zweifelsfrei zugeschrieben werden könnte. 1938 veröffentlichte Ruth Wedgwood Kennedy eine Monographie, die einzige bisher, in der sie das Werk dieses Künstlers zu rekonstruieren versucht.³ Seither wurden einige

Zuschreibungen wieder von der Liste gestrichen, andere hinzugefügt, stets mit geringerer oder größerer Wahrscheinlichkeit. Wohl ist von Baldovinetti selbst ein *Libro di Ricordi* überliefert, sodaß wir durchaus etwas mehr über seine Verwendung der Farben wissen. Es ist bekannt, daß der Künstler gern und viel mit Farben und Pigmenten experimentierte, die bedauernswerterweise nicht alle die Zeit überdauert haben, wie auch im Fall der *Natività*. Was seine Maltechnik betrifft, trat Baldovinetti mehr oder weniger in die Fußspuren seiner Vorgänger und war mithin kein echter Neuerer. Dennoch gelang es ihm, Tradition mit seinem Beitrag zu verbinden und Giorgio Vasari zufolge aufgrund seines großen Interesses für die Umgebung und die Natur fortschrittlich zu sein.⁴ Diese fanden ihren Niederschlag in einzelnen kleineren Gemälden mit einer relativ naturalistischen Darstellung der Landschaft im Hintergrund. Auch jetzt gehört die *Natività* vielleicht nicht zu den bekanntesten oder »größten« Werken der Frührenaissance, trotzdem ist sie ungeachtet des Umstands, daß das Fresko während der Überschwemmungen des Arno 1966 schwer beschädigt wurde und auch nach der Restaurierung einige Phantasie fordert, um sich die ursprüngliche Ausstrahlung und Kraft eines der interessantesten öffentlichen Werke vorzustellen, ein solches geblieben.

Ruth Kennedys Monographie enthält eine detaillierte Beschreibung der *Natività*: »... Irgendeine Art von Unterschlupf, knieender Ochse und Esel, ein flüchtiger Eindruck von Hügeln und von Ehrfurcht ergriffenen Hirten, Maria, Josef und das Kind waren seit je unverzichtbar ... aber der großartige kraftvolle Obstbaum, mit seinen Blättern, die sich einzeln gegen den Himmel abzeichnen, bestimmend für das Maß der ganzen Szene, das wuchernde Efeu, die irgendwie anachronistischen, obschon gewiß symbolischen Granatäpfel, die schwebenden Engel, bildeten Baldovinettis

Beiträge zur Ikonographie der Geburt Christi. Sie schienen so offensichtlich dazuzugehören, so tief dem Geist der Geschichte zu entspringen, daß sie in Geburten Christi des späteren Quattrocento wieder auftauchen.«⁵ Jede Einzelheit, die der natürlichen Umgebung entlehnt ist, wurde, so Kennedy, »in ein Objekt von Baldovinettis geistiger Welt verwandelt und in seine eigene Bildsprache übersetzt. ... Die kleine felsige Fläche, auf der die Jungfrau kniet, wird, obschon zweifelsohne komponiert aus dem mehrschichtigen Fels, der einem aus der toskanischen Landschaft vertraut ist, fast wie in Halbtonschritten behandelt, wodurch jede kleine Unterbrechung des Profils ihre eigene Bedeutung hat. ... Die Gräser und winzigen unscheinbaren Pflanzen eines italienischen Winters, die den Fels überziehen, wiederholen die gefächerten Muster des Cafaggiolo-Gartens, der Straßen, die sich, Kurven reiner Einbildung folgend, über die Ebene winden und sogar das Efeu, von Vasari so für seine Naturtreue bewundert, häuft sich zu rhythmischen Gruppen aus Blättern, als solche einheitlicher, als sogar die Natur sie machte. Größtes Vergnügen hat Baldovinetti an den inzwischen vertrauten Schlaufen der Bänder der Engel und an ihren bauschigen Röcken. Sogar die Fetzen und Lumpen der Schafhirten gaben ihm ein Motiv, welches er auf dekorative Weise zu entwickeln vermochte, indem er aus den Zacken eine rhythmische Abfolge machte.«⁶

Das Fresko nimmt eine ganze Wand-Lunette ein und befindet sich mehr oder weniger auf Augenhöhe des Betrachters. Schauen wir auf das Fresko, fällt der Blick als Erstes auf das neugeborene Kind, das im Vordergrund auf Gras gebettet ist. Der kleine Kopf ist auf die in Anbetung knieende Mutter gerichtet. Maria hat den blauen Mantel um, der sie als Mutter Gottes kennzeichnet. Unser Blick hebt sich dann zum großen Baum, der gewissermaßen aus ihrem Kopf zu wachsen scheint und der mit seiner breiten Krone das ganze Geschehen überwölbt, während Engel die Ankunft des

Heilands mit dem im Lukas-Evangelium beschriebenen *Gloria in excelsis deo*, besingen. Eine Ruine mit spitz zulaufendem Dach dient als Bleibe für Maria und Josef, gemeinsam mit Ochs und Esel. Baldovinetti bildet Josef als schlafenden alten Mann ab. Er folgt damit der gebräuchlichen ikonographischen Tradition. Der Esel und der Ochse wärmen nach der Weihnachtsgeschichte mit ihrem Atem das Kind. Erst jetzt bemerken wir, daß in der rechten unteren Ecke zwei aufgeregt gestikulierende Hirten ›ins Bild laufen‹. Es sind dieselben Hirten, die ganz links im Vordergrund - auch ungefähr auf Augenhöhe des Betrachters - auf der Weide ihre Herde bewachen und erstaunt zum Himmel aufsehend auf eine Erscheinung am Himmel deuten. Von den zwei Hirten im Vordergrund schwebt unser Blick fast wie von selbst über das flache Tal zum Horizont mit einer plötzlich steil aufragenden Hügelreihe, wo diese Erscheinung, ein Engel, die große Nachricht an die Hirten auf dem Feld verkündet. Indem der Künstler den Betrachter mit Hilfe der zwei Hirten in einer vogelperspektivischen Darstellung der Landschaft zur Verkündung der Geburt, leitet, lädt er uns sozusagen zur unmittelbaren Teilnahme ein. Bestimmt ein Drittel des Freskos wird von diesem weiten Tal eingenommen, durch das ein Fluß mit einer kleinen Brücke mäandert, in dem Bebauung mit Gebüsch und Bäumen abwechselt, in dem Kirchtürme in der Ferne einzelne Dörfer vertreten. Es ist diese klare, gleichsam ›aufgeklärte‹ Landschaft, die immer aufs Neue Aufmerksamkeit erweckt hat und von der schon früh angenommen wurde, daß hier möglicherweise das Arnotal dargestellt wird.

Alesso Baldovinettis Geburt Christi, auch ›Anbetung der Hirten‹ genannt, befindet sich im *Chiostro dei Voti*, einem Atrium der SS. Annunziata. Es war das erste einer Reihe Werke für dieses Atrium mit Szenen aus dem Leben Marias. Den Archiven zufolge erhielt der Maler diesen Auftrag schon um 1459. Man geht davon aus, daß er von 1460 bis 1462/63

daran gearbeitet hat, weil die Zahlungen im September 1462 aufhörten.⁷ Als Auftraggeber wird ein gewisser Arrigo Arregucci angegeben. Der Bau des Atriums, des zukünftigen *Chiostro dei Voti*, verdankt seinem Namen den vielen Votivgaben, die darin zurückgelassen und ausgestellt wurden.⁸ Der Chiostrino bildet den gegenwärtigen Eingang der Santissima Annunziata und machte einen Teil einer Reihe architektonischer Erneuerungen in der Zeit aus. Dieser Umbau der SS. Annunziata begann mit dem Anbau eines runden Zentralbaus am Ostende, der aus acht Kapellen mit gleichen Abmessungen bestand. Die ›Wiederentdeckung‹ des antiken Zentralbaus ist für die Kirchenarchitektur des 15. Jahrhunderts neu. Sie verlief mehr oder weniger parallel zum wachsenden Interesse an der eigenen romanischen Antike, die durch erste Grabungen und Funde eingeleitet wurde. Jedoch ist der wichtigste Gesichtspunkt hiervon, daß der Betrachter das ganze Gebäude nur von einem zentralen Punkt aus zu erfassen vermag, sodaß der Mensch, um mit Nicolaus Pevsner zu sprechen, »zum Maß aller Dinge« wird.⁹ Als Baumeister und Architekten dieses großen Projekts hatte man Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi gewonnen. Michelozzo (Florenz 1396-1472), der Sohn eines Schneiders, begann seine Künstlerlaufbahn als Lehrling von Lorenzo Ghiberti, bei dem er als Bildhauer in die Lehre ging. Danach arbeitete unter anderem mit Donatello gemeinsam an der Kanzel von St. Stefano in Prato. Wie in jener Zeit üblich blieb es nicht bei dieser Spezialisierung, vielmehr übte er mehrere Berufe aus. Gute Verbindungen zu den Medici waren nicht zu seinem Schaden, weshalb er zu einem der bedeutendsten Architekten der florentinischen Renaissance wurde. Sein Entwurf des Palazzo Medici-Riccardi trägt ebenso seine Handschrift wie der Sommersitz von Cosimo in Careggi und die Villa Medicea di Caffagiolo in Mugello. Für letztere hat

auch Alesso ein Altarstück für die Privatkapelle gemalt, die sog. *Pala Cafaggiolo* (ca. 1454, Galleria degli Uffizi).

Versetzen wir uns in Gedanken ins Jahr 1460 in Florenz. Die Stadt muß eine große Baustelle gewesen sein in Anbetracht der großen Zahl an Gebäuden, welche in dieser Periode in Auftrag gegeben wurden. Die erste Hälfte des 15. Jahrhundert war zwar vorbei, aber die größten Veränderungen und Aktivitäten auf dem Feld der Architektur und der Bildenden Künste mußten noch stattfinden. Die blühende mittelalterliche Stadt veränderte sich binnen kürzester Zeit in die uns jetzt vertraute Renaissancestadt. Pracht und Prunk raubt dem zeitgenössischen Besucher noch immer den Atem. Es scheint, als hätte er das wirtschaftliche Wachstum eine Atmosphäre geschaffen, die diese kulturelle Blüte ermöglichte – eine Periode, die übrigens nur etwa fünfundsiebzig Jahre dauern sollte. Auf jeden Fall war Florenz eine der wohlhabendsten Städte Europas in jener Zeit, obschon das Leid in Form der Pest und anderer Epidemien auch hier jederzeit lauerte.

Zu den großen kirchlichen Bauvorhaben gehörte auch der erwähnte Ausbau der SS. Annunziata. Die Basilika war die Mutterkirche der Serviten Marias, eines 1250 durch sieben vornehme Florentiner in Cafaggio errichteten, seinerzeit noch außerhalb der Tore Florenz gelegenen Ordens. Diese lebten zuerst zusammen in Florenz, hatten sich aber etwa 1234 als Eremiten auf den Monte Senario zurückgezogen – *»per ritirarsi a vita comune di penitenza, povertà a preghiera«*¹⁰ Notarielle Akten vom 17. März 1250 bestätigen, daß die Gruppe ihre erste noch kleine Kirche in der Nähe der Mauern zusammen mit einem Kloster bauen konnte, Santa Maria dei Servi di Cafaggio genannt. Nach diesen Akten wurde der Grundstein am 25. März 1250 gelegt, am Tag, an dem in der römisch-katholischen Kirche die Verkündigung an Maria gefeiert wird. In dem Jahr fiel dieser Tag zufällig mit dem Karfreitag zusammen. Mit der

Zeit war die SS. Annunziata ein bedeutendes Zentrum für die Marienverehrung geworden, was vor allem mit dem sogenannten wundersamen Fresko, dem ›*affresco miraculoso*‹ zusammenhing, das sich noch heute in der Kapelle befindet. Die ersten wundersamen Ereignisse datieren schon zurück auf das Jahr 1252. Ein Maler namens Bartolomeo sollte zu Ehren Marias ein Fresko malen. Der Legende nach schlief er während der Ausführung der Verkündigung ein, und das Fresko wurde von einem Engel zu Ende geführt. Mit der Zeit wurde die Kirche von Santa Maria dei Servi im Volksmund zur Santissima Annunziata. Die Anzahl Pilger wurde stets größer und man kann sich vorstellen, daß der Orden der Serviten einen größeren, der Zeit angepaßten Bau wünschte. Die von den Pilgern zurückgelassenen Votivgaben mußten schließlich irgendwo Platz finden. Die ersten Umbauten dauerten von Ende 1447 bis Ende 1453, gefolgt von einer zweiten Phase, wiederum mit Unterbrechungen ab 1460. Gegen die Zeit war Michelozzo endlich soweit fortgeschritten, daß mit der Dekoration und dem Anbringen der genannten Reihe Fresken in den Lunetten zum Leben von Maria als auch Szenen aus dem Leben Filippo Benizis – der 1267 zum (fünften) Prior des Servitenordens (OSM) ernannt worden war – begonnen werden konnte. Er wurde einer ihrer bedeutendsten Schutzheiligen. Jetzt waren die finanziellen Mittel des Ordens offenbar mit schöner Regelmäßigkeit erschöpft, sodaß das Ausmalen der Wänden und Lunetten sich über einen Zeitraum von mehr als fünfzig Jahre erstreckte. Die ersten Fresken konnten noch größtenteils durch die Gaben der Gläubigen finanziert werden; die späteren wurden überwiegend durch kirchliche Instanzen und reiche Patrizier bestritten.

Baldovinettis *Natività – Adorazione dei pastori* befindet sich genau an der Rückseite der Kapelle, wo das wundersame Fresko der Verkündigung der Geburt Jesu an Maria durch den Engel Gabriel angebracht ist. Damit ist

Baldovinettis Fresko sozusagen die andere Seite der Münze. Es ist vielleicht schon aufgefallen, daß das Fresko mehrere Bezeichnungen hat, wobei mal der einen, mal der anderen, der Geburt Christi beziehungsweise der Anbetung der Hirten, Vorzug gegeben wird. Bisweilen werden beide auch zusammen gebraucht. Die Geburt scheint das Hauptthema. Indes macht auch die Art und Weise, in der Maria in einem blauen Mantel und mit gefalteten Händen wie im Gebet wiedergegeben wird, sie mehr oder weniger zur Hauptperson. Weil Baldovinetti die Szenenserie über das Leben von Maria einleitet, würde man Maria als Mutter Gottes im Gebet für ihr Kind in der Tat als das Hauptmotiv deuten können. Die Hirten sind dann die ersten Zeugen des göttlichen Geschehens. Wir dürfen nämlich nicht aus dem Auge verlieren, daß ihr die Basilika geweiht ist.¹¹

Nicht nur die Kombination dieser zwei Motive, sondern auch der Umstand, daß sie eine ganze Lunette des Atriums beanspruchen, scheint recht neu. Sowohl das Thema der Verkündigung an Maria wie das der Anbetung der Drei Könige hatten schon lange ihren Platz auf Altarstücken und Kirchenmauern gefunden, jedoch nicht die Darstellung der Geburt Christi gemeinsam mit den Hirten. Sicher bis zum Beginn des 15. Jahrhunderts findet man Darstellungen der Geburt Christi, der Flucht nach Ägypten, des Auftrags der Hl. Jungfrau Maria im Tempel und die Darstellung von Christus im Tempel stets auf den Predellen am Fuß der Altarstücke. Die Predella diente dazu, den Gläubigen die religiösen Ereignisse mittels einer Serie kleiner Erzählungen nahezubringen. Ungefähr seit den zwanziger Jahren des 15. Jahrhunderts wurde insbesondere die Anbetung der Drei Könige in das mittlere Feld der großen Altarstücke versetzt. Zu den bekanntesten dieser Art gehört die *Anbetung der Könige (Adorazione dei Magi)* von Gentile da Fabriano, 1423 gemalt für die Strozzi-Kapelle in der Santa Trinità (Galleria degli Uffizi). In den Jahrzehnten danach entstanden die

bekanntesten großen Fresko-Serien im Auftrag hochstehender einflußreicher florentinischer Familien.

Unter visuellen Gesichtspunkten folgte Alesso Baldovinetti großenteils der Tradition, die sich seit dem 13. Jahrhundert entwickelt hatte und im Wesentlichen auf den Evangelien gründete. Ehe wir darauf eingehen, kommen wir nicht um die verschiedenen Legenden herum, welche über die Jahrhunderte mit Bezug auf die Geburt des Christuskindes entstanden waren. Die *Legenda Aurea* von Jacopo da Voragine und die *Visionen* von Brigitta von Schweden gehörten zu den meistbekanntesten und den meistverbreitetsten.¹² Die phantasievollen Details dieser Erzählungen boten den Künstlern eine wahre Quelle der Inspiration. Über dem Bild des Christuskindes, das nackt auf dem Boden liegt, wurde daher auch dieses oder jenes geschrieben. Vielen Kunstwissenschaftlern zufolge wurde das malerische Motiv von flämischen Vorbildern übernommen, die über den aufkommenden Kunsthandel zwischen dem Norden und dem Süden in der Zeit ihren Weg nach Italien fanden. Das berühmteste florentinische Beispiel stammt von Hugo van der Goes. Seine Anbetung der Drei Könige wird nach den Auftraggebern auch Portinari-Altar genannt. Der Künstler hat ein kümmerliches Neugeborenes nackt auf den Boden gelegt, seine Hände nach Maria ausgestreckt. Die überkommene Aureole, die das Kind als künftigen Heiland ausweist, der zur Rettung der christlichen Menschheit sterben wird, darf auch bei van der Goes nicht fehlen. Dieses majestätische Werk traf indes erst 1473 in Florenz ein, wie gefundene Dokumente gezeigt haben. Baldovinettis Kindchen muß sich also auf ein älteres Vorbild beziehen. Unter den flämischen Darstellungen kommt eventuell Rogier van der Weyden in Frage. Dessen Werk war schon an verschiedenen italienischen Fürstenhöfen bekannt. Es ist auch bekannt, daß er Florenz besucht hat und daß er höchstwahrscheinlich im Jubeljahr 1449/50 eine