

Frank Zöllner

# Die Malerei des Quattrocento in Italien

*Was war wirklich neu an der Malerei des 15. Jahrhunderts? Die folgenden Ausführungen gehen dieser Frage am Beispiel der Zentralperspektive und dreier Gattungen nach, die im besonderen Maße die neuen Tendenzen in der italienischen Malerei des Quattrocento charakterisieren: das Altarbild, das autonome Porträt und das mythologische Gemälde. Hierbei werden die Bindung des Altarbildes an Neuerungen der Renaissancearchitektur, die Abhängigkeit des Porträts von Geschlechterrollen und die außerordentliche Innovationskraft der mythologischen Gemälde deutlich.*

Die wichtigsten Neuerungen in der Malerei des Quattrocento, vor allem auf dem Gebiet des Tafelbildes, sind schnell genannt: die mit dem zweiten Viertel des Jahrhunderts zunächst in Florenz und wenig später auch andernorts einsetzende konsequente Anwendung der Zentralperspektive, die etwa zeitgleiche Herausbildung des autonomen Porträts, die Entwicklung des rechteckig gerahmten Altarbildes mit einheitlichem Bildfeld und – nach der Mitte des Jahrhunderts – die Einführung monumentaler mythologischer Gemälde. Weitere Neuerungen, die allerdings nicht mehr Gegenstand der folgenden Ausführungen sind, waren perfektionierte Entwurfstechniken mittels der Verwendung vorbereitender Skizzen und maßstäblicher Kartons sowie gegen Ende des Jahrhunderts der Übergang von der Tempera- zur Ölmalerei.

## Die Zentralperspektive

Die auch für den heutigen Betrachter am deutlichsten sichtbare Innovation der Malerei des Quattrocento besteht zweifellos im konsequenten Gebrauch der Zentralperspektive, deren Inkunabel bekanntlich das von Masaccio (eigentlich Tommaso Cassai, 1401–1428) zwischen 1425 und 1428 in der Florentiner Kirche Santa Maria Novella gemalte Fresko mit der *Trinität* ist (Abb. 1, siehe auch 5.4.2, Abb. 3; KAB 5/02). Unter Zentralperspektive versteht man bekanntlich eine geometrische Konstruktion, bei der alle Orthogonalen (die in den rückwärtigen Raum verlaufenden Linien) auf einen einzigen zentralen Fluchtpunkt zulaufen, im Gegensatz zur vorher geläufigen Fischgrätenperspektive, bei der die Orthogonalen auf eine imaginierte Fluchtlinie treffen. Als Darstellungskonvention verbreitete sich diese Konstruktion ausgehend von einem Experiment des Architekten Filippo Brunelleschi (1377–1446), der zu Beginn der 20er Jahre des 15. Jahrhunderts das Baptisterium und den Kommunalpalast (Palazzo della Signoria) seiner

## Zum Autor

1983 bis 1985 Aby-Warburg-Stipendium am Londoner Warburg Institute, 1987 Promotion an der Universität Hamburg mit einer Arbeit über ›Vitruvs Proportionsfigur‹, 1988 bis 1992 wissenschaftlicher Assistent in der Bibliotheca Hertziana, Rom, 1995 Habilitation in Marburg (›Ausdruck und Bewegung bei Leonardo da Vinci‹), seit 1996 Professor für Mittlere und Neuere Kunstgeschichte an der Universität Leipzig.

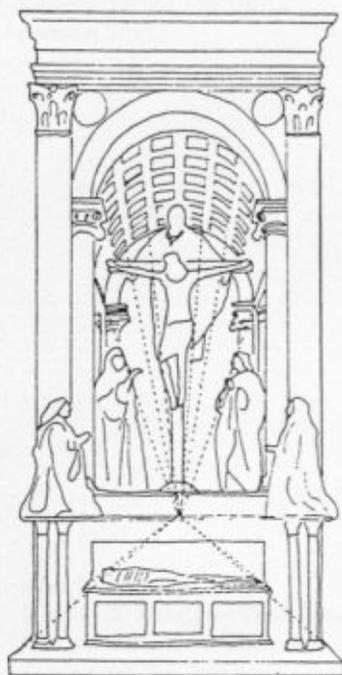


Abb. 1  
Masaccio: *Trinität*, ca. 1425–1428, Florenz, Santa Maria Novella, Schema der zentralperspektivischen Konstruktion.  
Bild: Rolf Toman (Hrsg.), *Die Kunst der italienischen Renaissance*, Köln 1994.

Heimatstadt auf zwei Tafeln perspektivisch genau abbildete. Das Auftreten der Zentralperspektive hing mit mehreren Entwicklungen zusammen. Hierzu gehörten die seit dem Spätmittelalter vor allem in Kreisen franziskanischer Kleriker betriebenen wissenschaftlichen Studien zur Optik sowie in der Malerei die Herausbildung komplexer Bildräume in monumentalen Freskenzyklen, die in den Kircheninnenräumen Mittelitaliens seit dem ausgehenden 13. Jahrhundert zum Motor künstlerischer Innovation avancierten. Mit dem Erstarken der Bettelorden und besonders der Franziskaner hatte die Bilderzählung an Bedeutung gewonnen, neue Geschichten wie die Legenden des Franziskus waren zu illustrieren, alte Bildformeln reichten hierzu nicht mehr aus. Die enormen Größenverhältnisse in den Freskenzyklen in San Francesco zu Assisi und andernorts ließen Bildräume entstehen, wie sie im Tafelbild unüblich waren. Diese Bildräume konnten nicht mit teuren Goldgründen aufgefüllt werden, zudem musste der Bildraum im Bezug zum Betrachter genauer definiert werden als in den Altartafeln, was zu Vorformen perspektivischer Raumschließung führte. Auf Grund dieser Entwicklung war es nur konsequent, dass Masaccios rationale Gestaltung eines Bildraumes durch die Zentralperspektive in einem Fresko und nicht auf einem Tafelbild erfolgte.

#### Raum und Rahmen – Ungleichzeitigkeiten

Das stark restaurierte Fresko Masaccios fingiert den Blick in einen kleinen Kapellenraum, der auf einen etwa sechs Meter entfernten idealen Betrachterstandpunkt ausgerichtet ist. Gemalte kannelierte Pilaster einer korinthischen Ordnung rahmen den imaginären Raum, ionische Säulen bilden die architektonische Binnenordnung. Die kleinere ionische Ordnung ist der vornehmeren korinthischen eingegliedert, das Dekor der Struktur folgt somit den architektonischen Gepflogenheiten der Antike. Der zentralperspektivisch konstruierte und ›all'antica‹ gerahmte Innenraum birgt Gott-Vater, der den gekreuzigten Christus und dessen Kreuz mit beiden Armen stützt, und die zwischen Vater und Sohn schwebende Taube des hl. Geistes. Zur Rechten Christi gewahren wir Maria mit einem Gestus der Fürbitte und auf der anderen Seite Johannes im Gebet. Außerhalb des Raumes knien jeweils rechts und links die beiden Stifterfiguren, darunter ist in Gestalt eines menschlichen Skeletts ein ›memento mori‹ sichtbar, das mit seiner Inschrift an die Vergänglichkeit irdischen Lebens erinnert: »Ich war schon das, was ihr seid, und das, was ich bin, werdet ihr noch sein«. Inschrift und Skelett verweisen vermutlich auf die einst unweit des Freskos gelegene Grabstätte des Stifterehepaars, das sich hier in der Hoffnung auf dereinstige Erlösung darstellen ließ.

Masaccios *Trinität* darf man wohl als ein freskiertes Altarbild verstehen, und als solches setzte es einige formale Standards für die folgenden Jahrzehnte. Von seiner Funktion her war das Altarbild schon seit Alters her ein liturgisch gesehen nicht unbedingt notwendiges Ausstattungsstück, denn der christliche Ritus erforderte keinen Bildschmuck auf der Altarmensa, sondern lediglich ein Kreuz. Die rasante Entwicklung des Altarbildes im 14. und 15. Jahrhundert, die vieltausendfache Produktion dieses Bildmediums in christlichen Europa, verdankte sich also vor allem dem Bedürfnis der Gläubigen nach einem Kultbild – hier besonders nach dem oft zentra-



Abb. 2  
Gentile da Fabriano: Anbetung der Könige, 1423, Tempera auf Holz, 301,8×283 cm (mit Rahmen), Florenz, Uffizien. Bild: Luciano Berti, Anna Maria Petrioli Tofani, Caterina Caneva (Hrsg.), Gli Uffizi, London 1993.

len Marienbild – und dem Bedürfnis von Stiftern, die mit der Stiftung von Altären ihre Hoffnung auf Wiederauferstehung zum Ausdruck brachten. Bedeutend für die formale Entwicklung des Altarbildes im 15. Jahrhundert war zum einen die Herausbildung der so genannten Renaissance-»pala«, des rechteckig gerahmten Retabels mit einheitlichem Bildfeld also, das im Gegensatz zu seinen Vorläufern keine aufwändigen gotischen Zierformen und architektonischen Unterteilungen aufwies, zum anderen differenzierte sich in Florenz, besonders aber in Oberitalien die hochrechteckige, oft mit einem runden oberen Abschluss versehene Altartafel heraus. Protagonisten der Genese der rechteckig gerahmten »pala« und des einheitlichen Bildfeldes waren in der ersten Jahrhunderthälfte die Florentiner Maler Fra Angelico (um 1395–1455) und Filippo Lippi (um 1406–1469) und für das hoch-



Abb. 3  
Gentile da Fabriano: Predellenbild mit der Darbringung im Tempel aus der Anbetung der Könige, 1423 (Detail aus Abb. 2). Bild: Keith Christiansen, Gentile da Fabriano, London 1982.

rechteckige Retabel Andrea del Castagno (um 1417/19–1457) sowie Piero della Francesca (1416/17–1492), Andrea Mantegna (1431–1506) und Giovanni Bellini (um 1435–1516). Als wichtigste Impulse für die ›Erfindung‹ der Renaissance-›pala‹ sind vor allem drei Faktoren namhaft zu machen: die durch Filippo Brunelleschi und nachfolgende Renaissancearchitekten ausgelösten radikalen Neuerungen in der Florentiner Baukunst seit dem zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts, der von Masaccios *Trinität* ausgehende Siegeszug der Zentralperspektive als Darstellungskonvention und die gestiegene Bedeutung narrativer Elemente in der Malerei. Die Bedeutung der beiden zuletzt genannten Faktoren erschließt sich schon am Beispiel der 1423 vollendeten *Anbetung der Könige* (Abb. 2) Gentile da Fabrianos (um 1370–1427). Die für spätgotische Retabel typische Rahmenform mit wimpergartigen Giebeln und seitlichen Pfeilern, deren Gestalt deutlich an die Fialtürme spätmittelalterlicher Sakralarchitektur erinnert, gerät bereits in Widerspruch zur Bilderzählung. Während einzelne Ereignisse aus der Reise der Könige in den drei Arkadenbögen noch problemlos platziert werden können, scheinen die zahlreichen Figuren der Bilderzählung den Rahmen zu sprengen. Zudem sind die auf gotischen Polyptychen zur Einteilung der Bildfelder üblichen Säulen bereits verschwunden, nur noch die ohne Stütze herunterhängenden Kapitelle erinnern an diese Strukturelemente des mittelalterlichen Retabels.

Der Anachronismus in der Rahmung gotischer Altarbilder wird besonders in den Predellenbildchen zu Gentile da Fabrianos *Anbetung der Könige* deutlich (Abb. 3), da sich hier der Wandel zum einheitlichen Bildfeld und zu einer moderneren Raumauffassung bereits ankündigt. So wirkt die Predellentafel mit der Darstellung der *Darbringung im Tempel* geradezu wie ein Verweis auf jenes Experiment, mit dem Brunelleschi seinen Florentiner Mitbürgern etwa zur gleichen Zeit die Zentralperspektive erläutert hatte: mit der Darstellung des auf einem achteckigen Grundriss errichteten Baptisteriums. Tatsächlich bemüht sich Gentile in seiner Predellentafel ebenfalls um die korrekte Wiedergabe eines auf oktagonalem Grundriss errichteten Gebäudes; zudem zitiert Gentile, gleichsam in einer erneuten Hommage an Brunelleschi, im Hintergrund der Predella dessen 1419 begonnenen Bau des Florentiner Findelhauses (Ospedale degli Innocenti).

### Das Altarbild

Wie die Zentralperspektive und Elemente der modernen, an der Antike orientierte Renaissancearchitektur die Gestaltung des Altarbildes zu beeinflussen begannen und das Ende des gotischen Retabels einleiteten, zeigen paradigmatisch die Altarbilder Fra Angelicos und Filippo Lippis. Ein gutes Beispiel für eine zunächst noch traditionelle Gestaltung, aber auch für erste innovative Details ist das zu Beginn der 30er Jahre von Fra Angelico für die Kirche San Domenico zu Cortona begonnene Triptychon (Abb. 4). So weist das Altarbild in seiner Gesamtdisposition noch die gotische Rahmenform auf, doch die flankierenden Pfeiler des Rahmens sind – etwa im Vergleich zu der ca. zehn Jahre zuvor entstandenen *Anbetung* da Fabrianos – bereits Konzessionen an einen modernen architektonischen Geschmack. Dasselbe gilt auch für den Thron der Madonna, dessen ›all'antica‹ gestaltete Form in eklatantem Kontrast zum Spitzbogen der gotischen Rahmung steht.



Abb. 4

Fra Angelico: Polyptychon für die Kirche San Domenico in Cortona (Madonna und Kind zwischen den Heiligen Johannes d. Ev., Johannes d. T., Markus und Magdalena), um 1430–33 (?), Tempera auf Holz, 140 × 206 cm, Cortona, Museo Diocesano.  
Bild: W. Hood, *Fra Angelico at San Marco*, New Haven/London 1993.

Den Widerspruch zwischen neuen und alten Gestaltungselementen löste Fra Angelico wenig später, wohl in der Zeit um 1433/1434, mit dem so genannten *Annalena-Altarbild* auf (Abb. 5). Das Gemälde verdankt diese Be-



Abb. 5

Fra Angelico: Annalena-Altarbild (Madonna und Kind zwischen den hll. Petrus Martyr, Cosmas, Damian, Johannes d. Ev., Lorenz, Franziskus, um 1433/34, Tempera auf Holz, 180 × 202 cm, Florenz, Museo di San Marco.  
Bild: W. Hood, *Fra Angelico at San Marco*, a.a.O.

zeichnung seiner langjährigen Aufstellung in der Kirche San Vincenzo d'Annalena, doch ursprünglich war es für eine Kapelle des Neubaus von San Lorenzo in Florenz bestimmt und damit für jene Kirche, die Filippo Brunelleschi von 1419 an im Stil ›all'antica‹ zu errichten begann. Die Anordnung der Figuren in Fra Angelicos Tafel (Madonna mit dem Kind zwischen den hll. Petrus Martyr, Cosmas, Damian, Johannes d. Ev., Lorenz und Franziskus) entspricht dem Typ der ›sacra conversazione‹ – so die seit dem 19. Jahrhundert übliche Bezeichnung dieser Versammlung der Heiligen im Bildraum eines Altarretabels. Kennzeichnend für Fra Angelicos Form des Altarbildes sind das einheitliche Bildfeld, die rechteckige Rahmung und vollständig moderne Gestaltung der einzelnen Schmuckelemente. Dementsprechend dürfte auch der nicht mehr erhaltene Rahmen ausgesehen haben, dessen Gestalt aus anderen Altartafeln Fra Angelicos wie beispielsweise der *Verkündigung* (Cortona, Museo Diocesano) derselben Zeit rekonstruiert werden kann (Abb. 6): Kannelierte Pilaster mit Postamenten und korinthischen Kapitellen und ein klassischer Architrav rahmen das einheitliche Bildfeld.



Abb. 6  
Fra Angelico: Verkündigung an Maria (für die Kirche San Domenico in Cortona), um 1433/34 (?), Tempera auf Holz, 160 × 180 cm, Cortona, Museo Diocesano.  
Bild: W. Hood, Fra Angelico at San Marco, a.a.O.

#### Vom Retabel zur ›pala‹

Die Ablösung des gotischen Altarretabels durch Fra Angelicos Renaissance-›pala‹ ist auch durch Quellen gut dokumentiert, die zudem einen Eindruck von den ästhetischen Ansprüchen jener Zeit vermitteln. So veranschaulichen einige Dokumente zur Baugeschichte von San Lorenzo, dass man im Zuge des Neubaus der Kirche konkrete Wünsche hinsichtlich der

formalen Gestaltung der einzelnen Kapellen und Altarbilder entwickelte. Dem modernen architektonischen Vokabular des Neubaus entsprechend, bestimmten die Kanoniker von San Lorenzo, dass die Gesamtausstattung einem einheitlichen Stil zu folgen habe, dass die noch zu gestaltenden Kapellen außer einem quadratisch oder rechteckig gerahmten Altarbild keinen weiteren Schmuck aufweisen sollten und dass bei der Gestaltung dieser Altarbilder keine Fialen und Stützpfeiler verwendet werden dürften. Die Bestimmungen richteten sich also explizit gegen gotische Rahmenformen und zielten auf eine stilistische Vereinheitlichung des gesamten Kirchenbaus und seiner Ausstattung. Dieser Bestimmung folgten die für San Lorenzo bestimmten Altarbilder wie beispielsweise das genannte Retabel Fra Angelicos oder die noch heute in San Lorenzo befindliche *Verkündigung* Filippo Lippis für die Martelli-Kapelle.

Die in den 30er Jahren des 15. Jahrhunderts entwickelte moderne Form des Altarbildes, die engstens mit der Renaissancearchitektur in San Lorenzo und mit dem Siegeszug der Zentralperspektive zusammenhing, hatte sich bezeichnenderweise zunächst im Typus des Nebenaltarbildes entwickelt.



Abb. 7  
 Fra Angelico: Hochaltarbild für San Marco (Madonna und Kind mit den hl. Cosmas, Damian, Lorenz, Johannes d. Ev., Markus, Dominikus, Franziskus und Petrus Martyr), ca. 1438–1440, Tempera auf Holz, 220 × 227 cm, Florenz, Museo di S. Marco  
 Bild: W. Hood, Fra Angelico at San Marco, a.a.O.

Ein erster Innovationsschub erfolgte also nicht in der hierarchisch höher stehenden Gattung des Hochaltarbildes, das dann wenige Jahre später in Gestalt von Fra Angelicos Retabel für San Marco (Abb. 7) in Florenz die Form der modernen Renaissance-*«pala»* übernahm. Ausgehend von diesem Bild folgten weitere Hochaltarbilder in der modernen Form bis hin zu Leonardo da Vincis (1452–1519) *Anbetung der Könige* von 1481/1482, mit der

schließlich auch eine Bilderzählung – hier die Anbetung der Könige und die Ankunft ihres Gefolges in Bethlehem – auf einem Hochaltar ihren Platz einnahm (vgl. 5.4.6, Abb. 2; KAb 2/2000).

### Das Porträt

Etwa zeitgleich mit der Herausbildung der Zentralperspektive und der Renaissance-*pala* verlief die Entwicklung des autonomen Porträts, das in der italienischen Kunstgeschichte (im Unterschied zur altniederländischen Malerei) für einige Jahre vor allem durch das männliche Profilbildnis gekennzeichnet war. Von dieser Gattung sind aus der Frühzeit allerdings nur noch sehr wenige, wohl in den Jahren kurz vor und kurz nach 1430 entstandene Beispiele erhalten. Es handelt sich um die in Datierung und Zuschreibung umstrittenen Männerporträts von der Hand Masaccios, Paolo Uccellos und Domenico Venezianos, die sich heute in den Museen von Boston, Washington, Norfolk und Chambéry befinden. Dieser Typus des Porträts erlebte nur eine kurze Blüte, um dann in der zweiten Jahrhunderthälfte fast vollständig durch die Dreiviertelansicht abgelöst zu werden.

Als das prominenteste männliche Profilporträt, von dem sich die anderen Beispiele von der Anlage her kaum unterscheiden, gilt das Masaccio zugeschriebene *Bildnis eines jungen Mannes* im Bostoner Isabel Stewart Gardner Museum (Abb. 8). Vor einem dunklen Hintergrund abgehoben, definiert sich das Porträt durch eine scharfe Kontur, die die eindimensionale Wirkung der Darstellung unterstreicht; die plastisch gestaltete Kopfbedeckung mutet hier lebhafter an als die Physiognomie des dargestellten jungen Mannes, dessen weitgehende Reduktion auf die Kontur wenig individuell wirkt. Auf Grund der kompromisslosen Konturierung des Gesichts hat man davon gesprochen, dass die kleinformatigen Profilporträts einen dokumentarischen Charakter besitzen, was möglicherweise auch der Art ihrer Verwahrung entspricht. Tatsächlich wurden diese kleinen Bilder oft gar nicht aufgehängt, sie verblieben vielmehr in einem Futteral, wurden also wie Dokumente verwahrt, die man bei Bedarf hervorziehen konnte.

Der Typus des autonomen männlichen Profilporträts hat seine Vorbilder in anderen mit strenger Profilansicht operierenden Gattungen, so vor allem im Stifterporträt (dessen reduzierten Darstellungsmodus wir bereits in Masaccios *Trinität* kennen gelernt hatten), im gemalten Reiterdenkmal und im Medaillenporträt. Die Dominanz des Profils gilt schließlich auch für den Bildtypus der so genannten *»sagra«*, dem vierten und vielleicht wichtigsten Vorläufer des autonomen Porträts. Bei der *»sagra«* handelte es sich um eine Kirchweihe, und eine solche Kirchweihe ist gelegentlich im Bild fest gehalten worden, etwa auf Wänden inner- oder außerhalb des entsprechenden Sakralbaus selbst. Hierbei wurden, um eine optimale Sichtbarkeit und Erkennbarkeit der dargestellten Personen zu gewährleisten, die bei der Kirchweihe Anwesenden meistens in der Profilansicht wiedergegeben.

Als Inkunabel der *»massenhaften«* Porträtierung in der Darstellung einer *»sagra«* gilt Masaccios heute verlorenes Fresko mit der 1422 erfolgten Kirchweihe von Santa Maria del Carmine in Florenz, wo zahlreiche Bürger in mehreren Reihen hintereinander gestaffelt und im Profil dargestellt waren. Wie aus diesem Darstellungstypus das männliche Profilbildnis in Florenz entstand, beschreibt der Künstlerbiograf Giorgio Vasari ausführlich in

der Vita Masaccios. In der »sagra« von Santa Maria del Carmine habe – so Vasari – Masaccio in einem Fresko oberhalb des Eingangsportals zum Kreuzgang des angrenzenden Klosterkomplexes zahllose Bürger nach dem Leben gemalt. Hier sehe man unter anderem die bekanntesten Künstler und viele verdiente Bürger der Stadt porträtiert. Um schließlich die Lebensechtheit der Darstellung erneut zu unterstreichen, berichtet Vasari, dass die Personenreihen naturalistisch gezeichnet waren und dass selbst der Pförtner des Konvents mit dem Schlüssel in der Hand an der Tür stehend zu erkennen gewesen sei. Vasari nennt also vor allem die Darstellung prominenter Bürger, unter ihnen die wichtigsten Künstler, und betont wiederholt die Lebenswirklichkeit der Male-reien, die sich bis hin zu kurzweiligen Details (Schlüssel des Türstehers) erstreckte. Hieraus und aus der ansonsten bekannten realistischen Darstellungsweise Masaccios können wir schließen, dass es eine ganze Reihe echter Porträts in der »sagra del Carmine« von 1422 gegeben haben muss. Darauf weist auch eine weitere Information hin, die der Biograf am Ende seiner Beschreibung beisteuert. Dort erwähnt er, dass der ebenfalls in der »sagra« dargestellte Simone Corsi bei sich zu Hause noch einmal die Porträts derselben Personen aufbewahre, die sich in der »sagra« der Carmine-Kirche befanden und zwar ebenfalls von Masaccio gemalt. Der Künstler hatte das Einzelbildnis also aus dem Fresko ausgekoppelt.



Abb. 8  
Masaccio (?): Männerporträt,  
um 1430 (?), Tempera auf  
Holz, 41 × 30 cm, Boston,  
Isabella Stewart Gardner  
Museum.  
Bild: J. Pope-Hennessy, *The  
Portrait in the Renaissance*,  
Princeton 1966.

### Geschlechtsspezifische Individualisierung im Porträt

Die für das autonome Profilporträt Vorbildhafte »sagra« zeigte die Dargestellten als Teilnehmer oder Zeugen eines offiziellen Rituals, das u. a. das öffentliche Auftreten der Männer dokumentierte und damit von ihrem Wirken zeugte. Ähnliches gilt auch für das gemalte Reiterdenkmal (Abb. 9, vgl. auch 5.4.2; KAb 5/02), das sich in Florenz in zwei Beispielen im nördlichen Seitenschiff des Domes befindet, einem Ort also, der bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts auch für politische Versammlungen zur Verfügung stand. Zudem verstand man Reiterdenkmäler als Zeugnisse bestimmter männlicher Tugenden – beispielsweise von Kampfesmut und politischer Loyalität. Die Orte des öffentlich angebrachten Profilporträts waren also eng mit der Repräsentation männlicher Rollen und Tugenden sowie mit dem rituellen und politischen Wirken der Männer verknüpft, Orte öffentlichen Repräsentationsgebarens, von denen Frauen weitgehend ausgeschlossen wurden. Daher tauchen Frauen in den genannten Darstellungstypen auch gar nicht oder nur sehr vereinzelt auf, und daher beschränkte sich das Profilbildnis in den ersten Jahren seiner Entwicklungsgeschichte auch auf das Abbilden



Abb. 9  
Paolo Uccello: Reiterbildnis des  
John Hawkwood, 1436, Fresko  
auf Leinwand übertragen,  
820 × 514 cm, Florenz, Dom  
Bild: Belser Stilgeschichte,  
Band 5, M. Wundram/E. Hu-  
bala, Renaissance und  
Manierismus, Barock und  
Rokoko, Stuttgart/Zürich 1993.

menico Ghirlandaio (Porträt der Giovanna degli Albizzi, 1488, Madrid) und Sandro Botticelli (sog. *Simonetta Vespucci*, um 1500, Frankfurt) als Typus benutzt wurde. Die Ursprünge des weiblichen Profilporträts liegen weitgehend im Dunkeln, doch kann man davon ausgehen, dass die wohl ab Mitte der 30er Jahre einsetzende, in Florenz durch Künstler wie Filippo Lippi, Antonio del Pollaiuolo, Alessio Baldovinetti und Sandro Botticelli gestaltete Gattung sich formal vom Vorbild der Männerbildnisse ableitete. Hierbei lassen sich die weiblichen Profilporträts vor allem nach zwei Typen unterscheiden: dem einfachen Bildnis, das die Dargestellte vor einem schlichten Hintergrund und ohne weiteren Zierrat zeigt, und dem Braut- oder Mitgiftporträt, auf dem die Braut aufwändig gestaltete Kleidung und teuren Schmuck trägt. Hierbei bildete man oft den Schmuck ab, den die Braut zur Hochzeit trug, oder das dargestellte Brautkleid zeigte das Wappen der Familie des Bräutigams (Abb. 11). Der Typus des Brautporträts präsentierte die junge Frau also als Objekt der öffentlichen Zurschaustellung von Reichtum und Rang – eine denkbar passive Rolle, für die das vergleichsweise undynamische Profilporträt der angemessene künstlerische Ausdruck war.

von Männern: Die Bildformel des Profilporträts war zumindest in einem stadtbürgerlichen Ambiente wie Florenz mit der Repräsentation männlicher Rollen besetzt. Die Gründe dafür, dass das strenge männliche Profilbildnis als Gattung vergleichsweise schnell verschwand, liegen in den dynamischeren männlichen Darstellungsinteressen und in ihrem Verlangen nach repräsentativem Ausdruck, denn den geschlechtsspezifischen Rollenvorstellungen des 15. Jahrhunderts folgend, verlangte die Gattung des männlichen Porträts alsbald nach der größeren Dynamik der Dreiviertelansicht. Beispiele hierfür sind Andrea del Castagnos *Bildnis eines Mannes* in Washington (Abb. 10), Andrea Mantegnas *Kardinal Ludovico Mezzarota* von 1459 (Berlin) und Piero del Pollaiuolos *Galeazzo Maria Sforza* von 1471 (Florenz). Nur wenig später folgten schließlich auch Männerporträts mit fast frontaler Ansicht des Dargestellten wie beispielsweise Sandro Botticellis *Mann mit der Cosimomedaille* von ca. 1475 (Florenz). Eine vergleichsweise lange Resistenz gegen die Wendung in die Dreiviertelansicht zeigte hingegen das zeitlich etwas später entstehende weibliche Profilbildnis, das eine lang anhaltende kontinuierliche Blüte erlebte und noch bis zum Ende des 15. Jahrhunderts von so prominenten Malern wie Do-

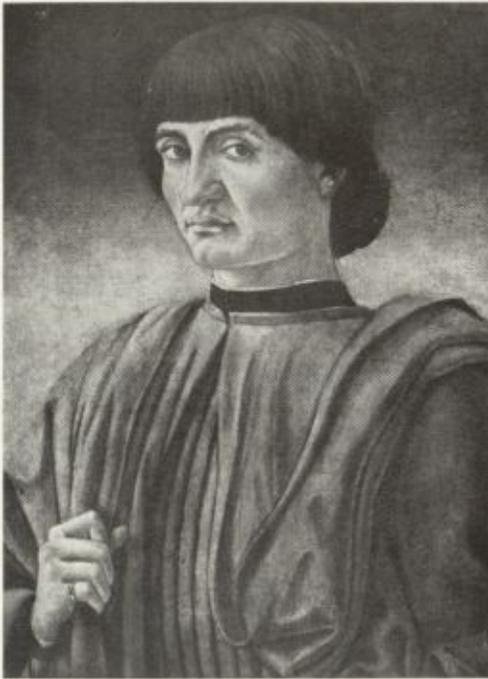


Abb. 10 (links)  
 Andrea del Castagno: Bildnis  
 eines Mannes, um 1450 (?),  
 Tempera auf Holz, 52 × 39 cm,  
 Washington, Fondation  
 Mellon.  
 Bild: L. Campbell, *Renaissance  
 Portraits*, New Haven/ London  
 1990.

Abb. 11 (rechts)  
 Alessio Baldovinetti:  
 Profilbildnis einer jungen Frau,  
 um 1450 (?), Tempera auf  
 Holz, 63 × 40,5 cm, London,  
 National Gallery.  
 Bild: P. Tinagli, *Women in  
 Italian Renaissance Art*,  
 Manchester etc. 1997.

Die länger anhaltende Aktualität des weiblichen Profilporträts hängt vermutlich mit seiner Bindung an eine genauer definierte und tiefer verwurzelte Funktion (namentlich des Braut- und Mitgiftbildnisses) sowie mit einem restriktiver formulierten weiblichen Rollenverhalten zusammen. Für die Männerporträts lässt sich hingegen eine so genaue Parallele zu einem strengen, lange Zeit gültigen Rollenklischee nicht ziehen. Auch hier galten bestimmte Verhaltensnormen, doch wurde dem Mann von vornherein eine flexiblere Rolle in der Gesellschaft zugewiesen. Das schon von seiner Anlage her undynamische strenge Männerprofilbildnis verschwand also, weil es einer individuellen Charakterisierung und auch einer für Männer erstrebten Heroisierung entgegenstand, während das weibliche Profilporträt gerade auf Grund seiner Typisierung der restriktiveren gesellschaftlichen Definition weiblicher Rollen entsprach.

Gegen Ende der 70er Jahren des 15. Jahrhunderts nahm schließlich auch die Zahl der weiblichen Dreiviertelporträts zu. Diese Entwicklung ist vor allem mit Leonardo da Vincis *Porträt der Ginevra de' Benci*, entstanden 1478 bis 1480 in Florenz (vgl. 5.4.1, Abb. 8; KAb 10/2000), und der 1490 in Mailand vollendeten *Cecilia Gallerani* verbunden (Abb. 12). Beide Bildnisse brechen radikal mit der Tradition der Darstellung im Profil. Hierfür waren nicht allein formale Gründe ausschlaggebend. Zum einen dürfte der Auftraggeber des Porträts der Ginevra de' Benci, der Literat und Dichter Bernardo Bembo, der einige Jahre als Venezianischer Botschafter in Burgund verbracht hatte, von dort die Wertschätzung der Dreiviertelansicht im Frauenporträt mitgebracht haben, und zum anderen lag für die Dargestellte selbst jene dynamische Darstellungskonvention nahe, die in Florenz bis dahin den Männerbildnissen vorbehalten war. Tatsächlich galt Ginevra de' Benci als geschätztes Mitglied der literarischen Elite von Florenz, als geachtete Poetin also, die auf einer Ebene mit Bembo, dem Auftraggeber des Gemäldes stand. Nicht zuletzt aus diesem Grund lag für Ginevra auch ein bis dahin dem Männerporträt vorbehaltener Darstellungsmodus nahe. Eine



Abb. 12  
Leonardo da Vinci: Porträt der  
Cecilia Gallerani (Dame mit  
dem Hermelin), 1489–1490,  
Öl auf Nussbaumholz,  
55 × 40,5 cm, Krakau,  
Czartorycki Muzeum.  
Bild: Frank Zöllner, Leonardo  
da Vinci, Köln 1999.

liche galt – so beispielsweise für Raffaels Bildnis des Baldassare Castiglione von ca. 1515 (vgl. 5.4.6, Abb. 8; KAb 2/2000). In der Geschichte der Porträtmalerei hatte sich damit die künstlerische Form von ihrer geschlechtsspezifisch bestimmten Festlegung emanzipiert.

### Mythologische Darstellungen

Während Porträt und Altarbild als Gattungen der Malerei zumindest in Mittelitalien eine vergleichsweise gradlinige Entwicklungsgeschichte aufweisen, bietet sich der Analyse des mythologischen Bildes eine weitaus komplexere Situation. Tatsächlich nehmen unter den neuen oder neu gestalteten Gattungen des Quattrocento die mythologischen Gemälde in mehrfacher Hinsicht eine Sonderstellung ein. Zum einen betrat vor allem das großformatige mythologische Tafelbild recht spät die Bühne der Kunstgeschichte, nämlich erst in den 60er Jahren, und zum anderen divergierten die Darstellungsinteressen von Beginn an erheblich. Das belegen bereits die frühesten Beispiele dieser Gattung, die erhalten sind oder von denen wir zuverlässige Überlieferungen besitzen (s. u.). Die divergierenden Ausdrucksformen hingen vor allem mit dem Umstand zusammen, dass mythologische Bilder im Gegensatz etwa zu den formalen Neuerungen im Altarretabel auch in inhaltlicher Hinsicht innovativ waren. Die Künstler betraten mit mythologischen Gemälden Neuland, da für die Darstellung der Geschichten aus der antiken Götterwelt kaum eingebürgerte Bildformeln bereitstanden. Deshalb bedienten sie sich entweder bereits vorhandener formaler Muster aus der sakralen Ikonografie oder aber eines Formenvokabu-

ähnliche Erklärung lässt sich auch für die Cecilia Gallerani entwickeln, denn die junge Frau stand als Liebblingmätresse des Mailänder Herrschers Ludovico Sforza und als gebildete Person über den geschlechtsspezifisch eingegrenzten Rollenzuweisungen ihrer Zeit und musste daher nicht mehr in dem auch in Mailand vorherrschenden Typus des weiblichen Profilporträts abgebildet werden. Neben den belebten Darstellungsmodus trat zudem die Psychologisierung des Bildes mit Hilfe einer nuancenreich vorgetragenen Hell-Dunkel-Malerei, deren subtile Schattengebung die dynamische Wirkung der Dreiviertelansicht noch steigert. Mit der *Ginevra de' Benci* und der *Cecilia Gallerani* inaugurierte Leonardo einen neuen Typus des Frauenporträts, den er in der *Mona Lisa* (vgl. 5.4.6, Abb. 3; KAb 2/2000) wieder aufnehmen und monumentalieren sollte. An die Monumentalisierung und Psychologisierung der Dreiviertelansicht in der *Mona Lisa* knüpfte schließlich Raffael mit seinen Porträts an, wobei die einmal gefundene und nun auch für das weibliche Porträt monumentalisierte Bildformel kurz danach ebenfalls für das männliche

lars, das durch genuin antike Werke überliefert war. Bezeichnend für die erste Möglichkeit sind beispielsweise Sandro Botticellis *Primavera*, dessen Figurendisposition Parallelen zum Altarbildtypus der ›sacra conversazione‹ aufweist und die *Geburt der Venus*, die das traditionelle Kompositionsschema der ›Taufe Christi‹ nutzt. Ein Beleg für den zweiten Fall ist Botticellis Gemälde mit *Venus und Mars*, das sich formal an den Liegefiguren eines antiken Ariadne- und Bacchus-Sarkophages orientiert.

Die vielschichtigen inhaltlichen Dimensionen des antiken Mythos zeigen sich bereits in den ersten monumentalen Werken mit dieser Thematik. So zielten die heute nicht mehr erhaltenen Bilder mit den Taten des Herkules, die Antonio und Piero del Pollaiuolo um 1460 für den großen Saal des Palazzo Medici in Florenz schuf, darauf ab, dem Auftraggeber und den Betrachtern die Taten des antiken Helden Herkules als beispielhafte Tugendmuster vorzuhalten. Ähnliches gilt auch für die kleinen mythologischen Nebenszenen in der 1464–74 geschaffenen ›Camera picta‹ Andrea Mantegnas im Castello San Giorgio zu Mantua, allerdings mit dem Unterschied, dass die Bilderfolge sich hier an ein höfisches Publikum wandte und zugleich auch eine gewisse musische Tendenz aufwies. In eine andere Richtung gehen die 1466–1470 geschaffenen Darstellungen im Palazzo Schifanoia zu Ferrara, in denen die ewige Herrschaft der olympischen Götter dem idealen und glücklichen Regiment Borso d'Estes gegenübergestellt wurde. Eine nochmalige Wendung nahmen die Darstellungen aus der antiken Götterwelt schließlich mit den mythologischen Einzelbildern Sandro Botticellis, die sich in ihrer Liebesdidaktik vorwiegend an die Heranwachsenden des Hauses Medici und ihrer Klientel wandten.

### Botticellis Bildquellen

Kommen wir zunächst zu Botticellis *Primavera* (Abb. 13), das mit den Maßen 203 × 314 cm als das größte Tafelbild mythologischen Inhalts aus dem 15. Jahrhundert gilt. Es zeigt eine blumenbestandene Wiese, dahinter einen schattigen Hain mit Orangen- und Lorbeerbäumen und beherbergt neun Personen. Am rechten Bildrand schwebt zwischen Lorbeerbäumen Zephyr heran, der wärmende Frühlingswind, charakterisiert durch seine aufgeblästen Backen. Seine Hände umfassen die leicht bekleidete Nymphe Chloris, die vor ihm zu fliehen versucht und Rosen aus ihrem Munde haucht. Durch den Körperkontakt mit Zephyr wird die zunächst fliehende junge Frau in Flora, die Personifizierung des Frühlings, verwandelt. In ihrer Eigenschaft als Botin des Frühlings streut sie Rosen aus einer Falte ihres blumengeschmückten Kleides. Die Mitte der Komposition bildet eine dem Betrachter zugewandte bekleidete Venus. Über ihr schwebt Amor, eben im Begriff, seinen brennenden Liebespfeil abzuschließen. Die linke Bildhälfte wird beherrscht durch die drei in einem Reigen angeordneten Grazien. Am äußeren Bildrand erscheint Merkur, erkennbar an seinem flügelbewehrten Schuhwerk und dem ›caduceus‹-Stab in seiner erhobenen rechten Hand. Das Gemälde stellt somit Zephyr, Chloris, Flora, Venus und Amor, die drei Grazien und Merkur auf blütenreicher Flur vor einem Orangenhain dar. Die gesicherte Identifizierung des Bildpersonals geht auf vier antike Quellen zurück: Vergils ›Aeneis‹ (4.242 ff), Senecas ›De beneficiis‹ (1.3.2 ff), die ›Oden‹ des Horaz (1.30) sowie Ovids ›Fasti‹ (5.193 ff). Thema des Gemäl-



Abb. 13  
Sandro Botticelli: *Primavera*,  
um 1482, Tempera auf  
Pappelholz, 203 × 314 cm,  
Florenz, Uffizien.  
Bild: Hein-Th. Schulze  
Altappenberg, Sandro  
Botticelli. Der Bilderzyklus zu  
Dantes Göttlicher Komödie,  
Ostfildern-Ruit 2000.

des ist im weitesten Sinne der Frühling, konkreter der während dieser Jahreszeit erfolgte Raub (rapina) der Nymphe Chloris durch Zephyr, wodurch die besagte Nymphe in einer Metamorphose zur Flora – der Göttin des Frühlings – und zugleich zur Gattin ihres Verfolgers Zephyr wird. So jedenfalls beschreibt es Ovids Text, der Botticellis wichtigste Quelle für die Gestaltung des Bildes war. Auf Grund dieser Aussage der Hauptquelle kann man davon ausgehen, dass wir in Botticellis *Primavera* ein Hochzeitsbild vor uns haben, das um 1482 anlässlich der Verheiratung von Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici und Semiramide Appiani entstand, wobei das reale Ehepaar mit Zephyr und Flora zu identifizieren ist.

Die *Primavera* schmückte zusammen mit dem Gemälde *Minerva und der Kentaur* (Abb. 14) das Ruhegemach der Braut im Medicepalast. Auf Grund zeitgenössischer Inventare sind wir über den Anbringungsort der beiden genannten Gemälde gut informiert. Während die *Primavera* in die Bekrönung eines repräsentativen Ruhebetts eingebaut war, befand sich *Minerva und der Kentaur* unmittelbar links davon. Das hochformatige Gemälde fungierte hierbei als Gegenbild der *Primavera*. Dargestellt ist die Bändigung des Kentauern durch eine als Minerva identifizierte junge Frau, deren Kleid zahlreiche heraldische Symbole der Medici (Lorbeer und Diamanterringe) aufweist und damit an die Tradition von Brautporträts (s. o.) erinnert. Der Kentaur galt als Verkörperung unbändiger und lasterhafter männlicher Begierden, und deren Bändigung durch die junge Frau macht das Gemälde zu einem didaktischen Gegenstück zur *Primavera*: Während im Bild des Frühlings die gewaltsame Verfolgung und Eroberung der Braut dargestellt wird, thematisiert das kleinere Gemälde die Dominanz der Frau über den Mann – gut sichtbar an der Leichtigkeit, mit der sie das körper-

lich eigentlich überlegene Mischwesen beim Schopfe packt. Der Sinne dieses Arrangements von Bild und Gegenbild lag in den damals üblichen Heiratsarrangements: Weit entfernt vom modernen Ideal der Liebesheirat, wurde die in der Regel minderjährige Braut nach politischem und ökonomischem Kalkül ausgewählt, verlobt und verheiratet. Dieses Procedere konnte von Seiten der jungen Frau sehr wohl als Raub oder Vergewaltigung (>rapina< wie es im Text Ovids heißt) empfunden werden, einem Empfinden, dem die Didaktik der mythologischen Bilder entgegenwirken sollte. Für Botticellis Gemälde mit *Venus und Mars* (Abb. 15) lässt sich ein ähnlicher Kontext vermuten wie für die *Primavera* und *Minerva und der Kentaur*, doch fehlen hier verlässliche Informationen. Thema des Bildes ist der besänftigende Einfluss, den Venus, die Göttin der Liebe und der Hochzeit, auf den ihr gegenüber liegenden Kriegsgott Mars ausübt – offenbar mit Erfolg, denn der gefürchtete Gott schläft so tief, dass er nicht einmal die mit seinen Waffen spielenden Satyrn bemerkt. Als Inspirationsquelle für Botticellis Bildgestalt gelten ähnlich wie im Fall der *Primavera* mehrere Quellen: So schildern der antike Dichter Lukrez (>De natura rerum<, 1.131 ff.) und Marsilio Ficino (>Symposion<, 5.8), ein Zeitgenosse Botticellis, die Besänftigung des ungestümen Mars durch die Göttin der Liebe. In einer weiteren Quelle, Lukians >Herodot< (5), finden sich detailliertere Beschreibungen, die Botticelli illustrierte und die die Deutung nahe legen, dass es sich auch bei *Venus und Mars* um ein Hochzeitsbild handelt. Ein Thema ist auch hier, wie schon im Fall der Gegenüberstellung der *Primavera* mit dem Gemälde *Minerva und der Kentaur*, die Bändigung der männlichen Begierden durch eine Göttin, hier nun nicht durch Minerva, sondern durch Venus.



Abb. 14  
Sandro Botticelli: *Minerva und der Kentaur*, um 1482, Tempera und Öl auf Leinwand, 208 × 148 cm, Florenz, Uffizien  
Bild: Rolf Toman (Hrsg.), *Die Kunst der italienischen Renaissance*, a.a.O.



Abb. 15  
Sandro Botticelli, *Venus und Mars*, um 1483 (?), Tempera auf Holz, 69 × 173,5 cm, London, National Gallery.  
Bild: Frank Zöllner, *Botticelli. Toskanischer Frühling*, München 1998.



Abb. 16  
Sandro Botticelli: Geburt der Venus (Ankunft der Venus), um 1484–86 (?), Tempera auf Leinwand, 172,5 × 278,5 cm. Bild: Rolf Toman (Hrsg.), Die Kunst der italienischen Renaissance, a.a.O.

Das Verständnis der mythologischen Gemälde Botticellis ist ohne die Kenntnis antiker und zeitgenössischer Texte nicht möglich. Das gilt auch für Botticellis so genannte *Geburt der Venus* (Abb. 16), die eigentlich *Ankunft der Venus* heißen müsste. Den Beschreibungen in Hesiods ›Theogonie‹ (174 ff), in den Homerischen Hymnen (6.1 ff) und in Polizians ›Giostra‹ (1.99) folgend, stellt Botticelli in seinem Gemälde jenen Moment dar, als Venus vom Wind Zephyr getrieben die Küste Zyperns erreicht und dort von einer Hore empfangen wird. Als formales Vorbild für die Gestalt der Venus gelten die Mediceische Venus und eine heute in Berlin verwahrte antike Gemme. Die Deutung des Gemäldes ist ausgesprochen schwierig, da wir nichts über seine Entstehungsbedingungen wissen. Sicher ist nur, dass die *Geburt der Venus* weit mehr als die anderen mythologischen Bilder Botticellis als erotisches Gemälde fungierte; dafür sprechen besonders zwei Elemente: der für damalige Verhältnisse unübliche frontale und fast lebensgroße weibliche Akt und die in den Quellen als Phallussymbole ausgewiesenen Rohrkolbengewächse am unteren Bildrand. Unbestreitbar ist schließlich auch, dass die *Geburt der Venus* – ebenso wie die anderen mythologischen Gemälde Botticellis – von einem bis dahin nicht gekannten literarischen Niveau von Auftraggeber und Künstler zeugt.

Mit den großformatigen mythologischen Gemälden Sandro Botticellis gelangte die Malerei des Quattrocento zu der bis dahin tiefgreifendsten Neuerung. War die Zentralperspektive durch verwandte Konstruktionsverfahren des 14. Jahrhunderts antizipiert, die Renaissance-›pala‹ durch das gotische Retabel bereits vorstrukturiert und das autonome Bildnis im Stifterporträt vorbereitet worden, so konnte das mythologische Gemälde auf weit weniger Voraussetzungen zurückblicken. Es markiert somit in Form und Inhalt den größten Sprung in der Kunstgeschichte der Renaissance. Vielleicht aus diesem Grund sieht man im Altarbild nicht viel mehr als ein Altarbild, im Porträt nicht viel mehr als ein Porträt, doch im mythologischen Gemälde oft einen ganzen Kosmos von Anschauungen, wenn nicht sogar von Weltanschauungen – diese Vermutung jedenfalls legen die vielen philosophischen Deutungen zu Botticellis Bildern nahe.

Auswahlbibliografie:

- J. Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, Princeton 1966.  
 W. Hood, *Fra Angelico at San Marco*, New Haven/London 1993.  
 J. Ruda, *Fra Filippo Lippi. Life and Work with a Complete Catalogue*, London 1993.  
 F. Zöllner, *Botticelli. Toskanischer Frühling*, München 1998.  
 J. Woods-Marsden, *Portrait of a Lady, 1430–1520*, in: David A. Brown (Hrsg.), *Virtue and Beauty*, Ausst.-Kat., Washington 2001.  
 F. Zöllner, *Leonardo da Vinci*, Köln 2002 (im Druck).