

STIL ODER MODUS? ZUM VERHÄLTNIS VON WANDMALEREI UND ALTARDEKORATION IN SAN ZACCARIA

Andrea del Castagno und die Vivarini¹

Rebecca Müller

Das Innere eines Kirchenbaus läßt sich charakterisieren als Ensemble von architektonisch gebundener Wandmalerei und im Raum präsen- tierter Ausstattung. Deren Zusammenspiel und mediale Interferenz kann als Strategie der liturgischen Inszenierung, der Betrachteraffizierung und der institutionellen Repräsentation auf mehreren Ebenen wirksam werden. Primär auf die Ebene der künstlerischen Gestaltung und ihrer möglichen Perzeption zielen die folgenden Überlegungen zur Cappella di San Tarasio in San Zaccaria. Immer wieder wurde die stilistische Inhomogenität dieser bemerkenswert gut erhaltenen Kirchen- ausstattung konstatiert, welche Altarwerke und Wanddekorationen venezianischer Maler und Schnitzer mit den Fresken eines florentinisch ge- schulten Künstlers und seines Mitarbeiters vereint (Abb. 1).² Für die Auftragsvergabe an den auswärtigen Künstler, Andrea del Castagno, fand man unterschiedliche Erklärungen, doch blieb eine tiefergehende Analyse der einzelnen Werke in ihren visuellen Strategien und ihrem Bezug zueinander, damit eines wirkungsästhetisch Ganzen, lange Zeit aus.

Dieses Desiderat hat Bernhard Aikema auf- gegriffen, der die Kapelle zwar ganz unter dem Aspekt einer dogalen Kunstpolitik bewertet, aber auch das Problem der stilistischen Divergenz zwi- schen Altären und Fresken anspricht. Seine Ver- mutung, der Künstler aus Florenz sei schlicht der günstigere gewesen, kann jedoch in mehrfa- cher Hinsicht nicht überzeugen. Für das folgende wichtiger ist seine These, ein stilistischer Hiat sei für die Auftraggeber, ja überhaupt den Betrachter des Quattrocento nicht von Bedeutung gewesen.³ Diese Überlegung wird von den wenigen zeitge- nössischen Quellen, die sich auf die formale Ein- heitlichkeit eines Werkes beziehen lassen, nicht

gestützt. Erinnert sei an die vor dem Herzog von Mailand geführte Klage einer Madonna Zachari- na gegenüber Vincenzo Foppa und seinen Mitar- beitern, an den auszuführenden Szenen der Chri- stusvita in Pavia drohten zu viele Hände beteiligt zu sein – „sii facta per tante mane“. Einer nur von ihnen solle daran arbeiten „per non fare l’opera disforma: ma uno di voy la fornisca“.⁴

Uneinheitlichkeit – im konkreten Beispiel of- fenbar das Nebeneinander divergierender Perso- nalstile – war in diesem Fall auf Auftraggebersei- te negativ konnotiert. In San Zaccaria waren von vornherein mehrere und sehr unterschiedliche ‚Hände‘ in unterschiedlichen Medien am Werk, und auch die von der gemeinsamen Werkstatt des Giovanni d’Alemagna und Antonio Vivari- ni ausgeführte Altardekoration erweist sich bei genauerem Hinsehen als in sich formal durchaus uneinheitlich – nicht im Sinne einer traditionellen ‚Händescheidung‘, sondern mit Blick auf die Tech- nik, die Materialität, die Bildkonzeption. Beides dürfte intendiert gewesen sein und, auch wenn es den Kunsthistoriker irritiert, gerade das wirkungsästhetische Potential der Ausstattung aus- machen. Die Frage nach einem Gesamtkonzept im Verhältnis zu den formalen Differenzen soll daher neu gestellt werden, um das, was Wolfgang Wolters jüngst die „wohl schockierende Fremd- heit“ der Fresken nannte, präziser zu fassen.⁵

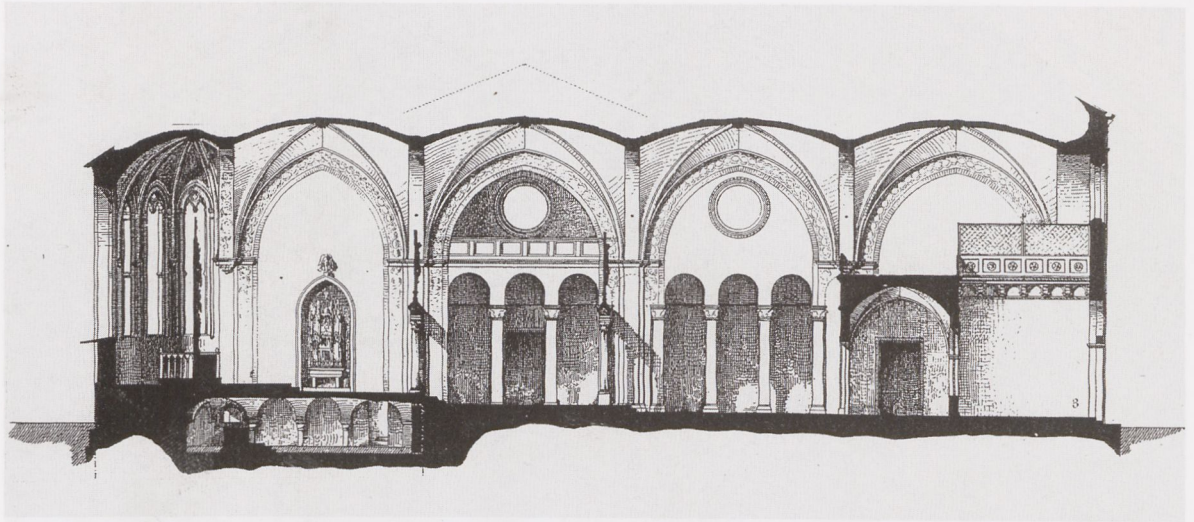
Die bisherigen Untersuchungen sind auch in ihrer Terminologie unbefriedigend, wenn ein Stilbruch konstatiert, der Stilbegriff jedoch nicht problematisiert wurde. Daher ist nach einem Be- schreibungsmodell zu suchen, welches die un- terschiedlichen Mittel der Betrachtersprache klarer bezeichnet und damit dem besonderen Charakter der Ausstattung von San Zaccaria gerecht werden kann. Gerade diese Kirche kann für eine solche



1 Venedig, San Zaccaria, Cappella di San Tarasio

Problemstellung fruchtbar gemacht werden, da hier das zeitlich und räumlich unmittelbare Aufeinandertreffen venezianisch geschulter und Florentiner Künstler nicht nur sehr gut dokumentiert ist, sondern sich auch die Werke erhalten haben. Dies ist besonders hervorzuheben mit Blick auf die für eine Analyse ungleich ungünstigeren Voraussetzungen bei der in etwa zeitgleichen Mosaikausstattung von San Marco, die sich ebenfalls

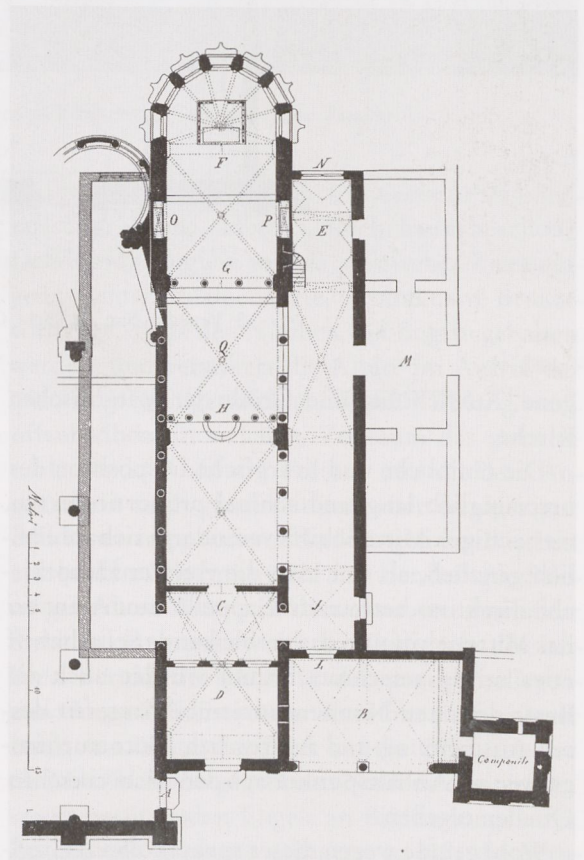
durch ein Nebeneinander von florentinischen und einheimischen Künstlern auszeichnet: In der Markuskirche hat sich kein Mosaikbild erhalten, das sicher dem hier dokumentierten Paolo Uccello zugewiesen werden kann, während die Zuschreibung und Datierung der überlieferten Mosaiken in der Cappella dei Mascoli, als deren Urheber neben anderen Andrea del Castagno diskutiert wurde, umstritten bleibt.⁶



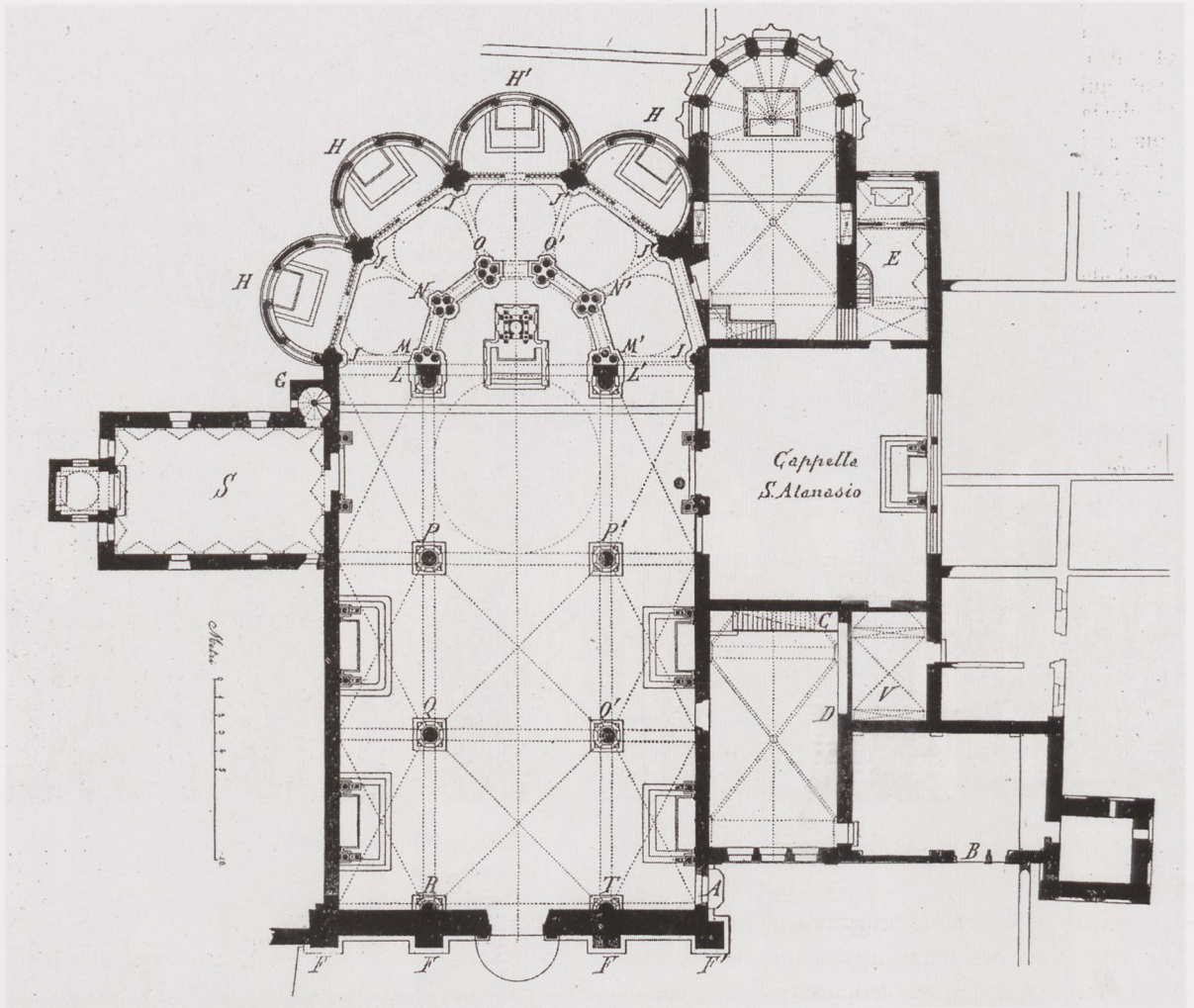
2a Schnitt durch die „chiesa vecchia“ in der Rekonstruktion von Pietro Paoletti

1. figliole de nostri zentilomeni – Die Nonnen und ihre Stiftungen

Für den 15. August des Jahres 1444 hält das Rechnungsbuch von San Zaccaria fest, daß die „chapel grande“ neu errichtet und ausgestattet worden war.⁷ Sie ist noch heute einschließlich eines Großteils der Ausstattung als Cappella di San Tarasio erhalten. Grundriß und architektonische Struktur des gesamten damaligen Kirchengebäudes sind dagegen nur noch annähernd zu rekonstruieren (Abb. 2 und 3): Bereits 1458 wurde unmittelbar neben der Kirche und sie teilweise überlagernd ein wesentlich größerer, überaus aufwendiger Neubau mit imposanter Marmorfassade begonnen, die heutige Kirche San Zaccaria, mit der sich die Namen der Architekten Antonio Gambello und Mauro Codussi verbinden.⁸ Bis in das Jahr 1462 hinein zogen sich parallel dazu die Bautätigkeiten an der jetzt als „piccola“ oder „vecchia“ bezeichneten Kirche, die – folgend auf das Chorpolygon und das Presbyterium – ein neues Dach und die Erneuerung von Fassade und Portal sowie die Einrichtung eines Kornspeichers umfaßten. Im Zuge der Baumaßnahmen verlor diese ältere Kirche ihr linkes Schiff, da der ausgreifende Chorumgang des Neubaus direkt am Mittelschiff angesetzt wurde. Ihr erst kurz zuvor vollendeter 7/12-Chor blieb erhalten und markiert bis heute, neben dem breitgelagerten Umgangschor auskra-



2b Grundriß der „chiesa vecchia“ in der Rekonstruktion von Pietro Paoletti



3 Venedig, San Zaccaria, Grundriß nach Pietro Paoletti

gend, Ausrichtung und Größe der spätgotischen Kirche.

Die räumliche und liturgische Disposition des ursprünglich lang und schmal proportionierten, vierjochigen Mittelschiffs veränderte sich schließlich gänzlich, als um 1595 die von der Hauptkirche direkt zu betretende Cappella Sant'Atanasio das Mittelschiff und das verbleibende Seitenschiff etwa mittig zerschnitt. Damit wurden auch die Reste des alten Nonnenchores überbaut, für dessen Ausdehnung und Aufriß sich heute nur einige wenige Anhaltspunkte aus den archivalischen Quellen ergeben.

Wohl gerade wegen dieses spektakulären Großbaus, der schrittweise die Funktionen von San Zaccaria als Fixpunkt im venezianischen Staats-

zeremoniell und als bedeutendes Pilgerziel übernehmen sollte, blieb das alte Presbyterium – Sansovino nennt es in seiner Beschreibung aus dem Jahr 1581 „quel poco, dove le donne al presente si riducono a celebrar gli offici divini“ – in seiner Ausstattung von späteren Erneuerungen weitgehend verschont, während die Einrichtung des restlichen Kirchenbaus in großen Teilen verloren ging.⁹

Im Jahr 1437 setzte mit der Stiftung einer Orgel durch die frisch gewählte Äbtissin Elena Foscarini nach Jahrzehnten nur marginaler Arbeiten in San Zaccaria eine intensive Bau- und Ausstattungstätigkeit ein.¹⁰ Den ältesten erhaltenen Bestandteil der Dekoration bilden die Fresken in der Kalotte und am Unterzug des Apsisbogens, die der jun-



4 Andrea del Castagno und Francesco da Faenza, Fresken der Cappella di San Tarasio

ge Andrea del Castagno und der ansonsten durch kein weiteres Werk bekannte Francesco da Faenza signierten (Abb. 4). Beide arbeiteten wohl zwei bis drei Monate an ihnen, bis sie sie abschließend mit dem Datum des August 1442 versahen.¹¹ Gut ein Jahr nachdem die beiden San Zaccaria verlassen hatten, wurden hier als Stiftungen von vier Nonnen drei Altarretabel errichtet, die allein aufgrund ihrer aufwendigen Technik und Größe – jenes des Hochaltars ist mit rund 6,30 Metern Höhe das wohl größte venezianische Polyptychon – mindestens seit mehreren Monaten in Arbeit waren (Abb. 1 und 5).¹² Die beiden seitlichen Altaraufsätze sind inschriftlich auf das Jahr 1443 datiert und tragen die Namen der Maler „Iohanes et Antonius de Muriano“. Beide schufen auch das Hochaltarretabel, auf dessen Rahmen ihren Signaturen vorangehend der Bildschnitzer Ludovico da Forlì genannt ist.¹³

Sicher vor der Aufstellung der Seitenaltäre wurden die sie hinterfangenden Wandmalereien ausgeführt, die ebenfalls der Werkstatt der Viva-

rini zuzuweisen sind (Abb. 6). Diese nur fragmentarisch erhaltene, aber zu Unrecht kaum beachtete Dekoration fingiert mittels plastischer Zierauflagen prächtig ornamentierte, farbintensive Brokatvorhänge, die in den Nischen von Engeln gehalten werden, und verankert die Altäre im Aufriß der ansonsten weißgetünchten Wand.¹⁴ Bislang muß offenbleiben, in welchem Zeitraum das gemalte umlaufende Profil mit Festons und die dem Augenschein nach gleichzeitigen, aber weniger gut erhaltenen imposanten Bekrönungen der Nischen entstanden: Die linke über dem der heiligen Sabina geweihten Altar zeichnet ein rosettengefaßter Strahlenkranz aus, wohl das Trigramm des heiligen Bernhardin (Abb. 1); den gegenüberliegenden Corpus-Christi-Altar überhöht ein fingierter Baldachin. Wenn der Blick auf die Oberseite des als Metallscheibe gegebenen Nimbus des rechten rosettenstützenden Engels an Bildfindungen des Andrea del Castagno erinnert, so läßt die bernhardinische Ikonographie, die vor der Jahrhundertmitte in Venedig merkwürdig singular und



5 Giovanni d'Alemagna, Antonio Vivarini und Ludovico da Forlì, Corpus-Christi-Retabel

ohne historischen Bezugspunkt in der Lokalgeschichte stünde, eher an ein späteres Entstehungsdatum denken.¹⁵

Das Rechnungsbuch erwähnt 1444 als Ausstattung der drei Retabel ein dazugehöriges Heiligbluttarnakel sowie zwei kerzenträgende Engel, die dieses Reliquiar und den Ort der Hostienaufbewahrung in den beiden Seitenaltären beleuchteten.¹⁶ Im folgenden Jahr errichtete man, nun auf Kosten des Klosters, auf einem Balken wohl zwischen Presbyterium und Langhaus einen monumentalen Kruzifixus; bis 1451 folgten die zwei

annähernd lebensgroßen Holzstatuen der Heiligen Benedikt und Zacharias, die sich jetzt, in moderner Aufstellung und ihrer reichen Farbfassung und Vergoldung beraubt, seitlich des Hochaltars befinden. Ursprünglich flankierten sie einen im selben Jahr entstandenen, weiteren großformatigen Kruzifixus.¹⁷ Der kostspieligste Einzelposten war das 1455 bei den Brüdern Marco und Francesco Cozzi aus Vicenza in Auftrag gegebene intarsierte, in Teilen gefaste und vergoldete Chorgestühl, dessen ursprünglich 49 Sitze einen Teil des Mittelschiffs einnahmen, ohne daß ihre ge-



6 Cappella di San Tarasio, Wandmalerei mit vorhangtragendem Engel in der Nische des Santa-Sabina-Altars

naue Position sicher zu rekonstruieren wäre.¹⁸

Dieses räumlich und zeitlich kohärente, bemerkenswert aufwendige Ausstattungsemble wirft Fragen nach dem finanziellen Potential der Nonnen sowie ihren Einflußmöglichkeiten als Auftraggeberinnen auf. Der Tradition zufolge im frühen 9. Jahrhundert als ältestes venezianisches Frauenkloster durch den Dogen Giustiniano Partecipazio gegründet, erfreute sich San Zaccaria stets engster Beziehungen zum höchsten Repräsentanten der Serenissima.¹⁹ Wohl acht Dogen ließen sich hier bis zum 12. Jahrhundert begraben, und auf die Schenkung des „cornu dogale“ durch eine der frühmittelalterlichen Äbtissinnen führte man zurück, daß San Zaccaria Ziel und Höhepunkt der österlichen „andata“ des Dogen und der Signoria war und damit einen eminenten Fixpunkt im venezianischen Staatszeremoniell bildete.²⁰ Ebenfalls auf die Frühzeit des Klosters ging sein Reliquienschatz zurück, der auch in dem an heiligen Überresten reichen Venedig nur von jenem der Markuskirche übertroffen wurde. Nach Schenkungen durch die byzantinischen Kaiser wie die Päpste konnte sich das Kloster neben anderem des Besitzes von neun „ganzen“, „unversehrten“ Heiligenkörpern und einer Heiligblutreliquie rühmen – ein Umstand, den die Nonnen in Bittbriefen nicht zu erwähnen vergaßen und dem

die Regierung gleichfalls gebührend Rechnung trug, bestätigte er doch die Serenissima als von Gott auserwähltes Staatswesen. Welcher Stellenwert diesen Reliquien für die Gemeinschaft und ihr Selbstverständnis zukam, läßt sich auch an dem ungewöhnlichen Wortlaut einer der noch zu besprechenden Inschriften des Hochaltarretabels ablesen: „Möge es allen bekannt gemacht werden, daß *wir* [...] (etwas) von dem Blut unseres Herrn Jesus Christus in einer kleinen Flasche aufbewahren [...] *wir* haben den Körper eines der Unschuldigen Kinder“.²¹

Es wundert daher nicht, daß die Nonnen diese Reliquien auch nach Fertigstellung der neuen Kirche in ihren Altären in der alten Kirche mit dem Nonnenchor behalten wollten, was ihnen immerhin bis zum Jahr 1595 gelang.

San Zaccaria war aufgrund seines Reliquienreichtums schon früh Ziel der auf ihre Einschiffung nach Jerusalem harrenden Pilger, wie sich Pilgerführern und zahlreichen Reiseberichten entnehmen läßt.²² Die Reliquien, aber auch der von dem Chronisten Sanudo explizit als eine von zwölf Hauptattraktionen der Stadt gerühmte Gesang der Nonnen sicherten dem Kloster nicht nur einen festen Platz in der Wallfahrtstopographie Venedigs – Kate Lowe spricht in diesem Zusammenhang bereits von einem „sight for tourists“ –, sondern ließen die angesehene Institution auch

zum Reiseziel ausländischer Potentaten werden.²³ Kaiser Friedrich III. etwa hielt sich 1469 mehrfach in San Zaccaria auf.

Mit der herausgehobenen Stellung unter den Nonnenklöstern ging die hohe Abkunft eines Großteils seiner Bewohnerinnen einher. Die überlieferten Namen der Nonnen, Priorinnen und Äbtissinnen lesen sich wie ein „Who’s who“ des venezianischen Patriziats. Diesen hohen Status reflektiert das Schreiben, mit dem die Signoria 1461 einen großzügigen Zuschuß für den Kirchenneubau gewährte und dies nicht nur damit begründete, die Nonnen hätten ihrerseits der Republik in den oberitalienischen Auseinandersetzungen mit einer großen Summe beigestanden, sondern auch auf deren Herkunft verwies: Als „figliole de nostri zentilomeni“ seien sie „de le carne e sangue nostro“.²⁴ Entsprechend groß war der aus Schenkungen, Erbschaften und altem Immobilienbesitz gespeiste Reichtum des Klosters. In nicht wenigen Fällen ist privates Vermögen der Nonnen belegt, ein bemerkenswerter Umstand, der für die Bewertung der Kirchengestaltung zu berücksichtigen sein wird.²⁵ Dies gilt auch für die fehlende Observanz und eine laxer Handhabung der Klausur: Ähnlich den Bewohnerinnen einiger anderer traditionsreicher und mit Privilegien versehener Frauenklöster wie Santa Maria delle Vergini in Venedig und Sant’Appollonia in Florenz konnten sich die Nonnen von San Zaccaria, wie wohl dem Patriarchen unterstellt, für lange Zeit entsprechenden Reformbemühungen entziehen, was vor allem aufgrund ihrer Zugehörigkeit zum Patriziat gelang.²⁶ Zudem wurde, wie Elizabeth Makowski betonte, Bonifaz’ VIII. Bulle ‚Pericoloso‘ von 1298, in der der Papst die strikte Einhaltung der Klausur einforderte, in Venedig nicht durchgesetzt. Die Frauen konnten Teil ihres familiären Netzwerks bleiben und sich einen gewissen Bewegungsradius erhalten, der die Kenntnis von Ausstattungen anderer Kirchen durchaus mit einschloß. Einiges von dem, was das Potential künstlerischer Auftraggeberschaft von Nonnen oftmals empfindlich beschnitt – mangelnde finanzielle Mittel, fehlende Kommunikationsmöglichkeiten – kann zumindest im Quattrocento für die Bewohnerinnen von San Zaccaria ausgeschlossen werden.²⁷

Diese bekannte Ausgangssituation war hier zunächst zu skizzieren, um die besondere Rolle des Klosters im Rahmen der innerstädtischen Elite und seinen Stellenwert in der venezianischen Sakraltopographie für die Repräsentation der Serenissima zu unterstreichen.²⁸ Wohl nur das direkt dem Papst unterstellte Kloster Le Vergini war im Status seiner Bewohnerinnen, dem Selbstverständnis als traditionsreiche Institution und dogmatische Gründung, seinem Reichtum und in der Bedeutung im öffentlichen Leben vergleichbar.²⁹ Als Begräbnisstätte mehrerer Dogen und durch den bedeutenden Reliquienbesitz konnte San Zaccaria die Augustinerkanonissen von Le Vergini jedoch in dem komplexen kompetitiven Machtgefüge Venedigs noch übertrumpfen. Die Neuausstattung der Kirche, zumal eine neue Präsentation der Reliquien im Rahmen eines der kostspieligsten Projekte des venezianischen Quattrocento, mußte in der Stadt eine breite Aufmerksamkeit auf sich ziehen und für die ausführenden Künstler einen überaus prestigeträchtigen Auftrag darstellen. Sie erfüllten ihn offenbar zur Zufriedenheit der Auftraggeberinnen, die die „alte“ Kirche nicht zugunsten eines Neubaus an derselben Stelle aufgaben, sondern einen langwierigen und kostspieligen Umbau in Kauf nahmen.

2. *Andrea del Castagno amatore delle difficoltà dell'arte: Ein Florentiner in Venedig*

Die chronologische Nähe der Werke und ihre, wie zu zeigen sein wird, aufeinander abgestimmte Ikonographie sowie insbesondere das skizzierte Anspruchsniveau sprechen dafür, daß der Ausstattung des Presbyteriums eine Gesamtkonzeption zugrunde lag, die von Beginn an die räumliche Koexistenz und damit die ästhetische Interferenz der Fresken von Andrea del Castagno und Francesco da Faenza mit den Altarwerken aus der Vivariniwerkstatt einkalkulierte. Daß die Wahl auf letztere fiel, verwundert kaum. Die wohl um 1440 geschlossene Werkstattgemeinschaft von Antonio Vivarini und Giovanni d’Alemagna hatte kurz zuvor mit zwei aufwendigen, in patrizischem Auftrag entstandenen Retabeln in Venedig ihre Kapazitäten bewiesen, und schon im folgen-



7 Andrea del Castagno und Francesco da Faenza, Fresken der Cappella di San Tarasio, Gottvater und Evangelist Johannes

den Jahr konnten die beiden Maler ihre Namen auf das nächste Altarbild setzen.³⁰ Vermutlich waren sie auch bereits in der Wandmalerei erfahren, denn nur fünf Jahre später wurden Giovanni und Antonio mit der Ausmalung der Paduaner Ovetari-Kapelle betraut, einem Auftrag, bei dem man ihnen einen bedeutenderen Anteil der Ausmalung als ihren Paduaner Malerkollegen Mantegna und Nicolò Pizzolo zumaß.³¹ Auch Ludovico aus Forlì, der am Hauptaltar namentlich genannte und vermutlich auch für die reichen Skulpturen und Rahmen der Seitenaltäre verantwortliche Schnitzer, war seit langem in Venedig eingeführt.³²

Die Wahl des wohl gerade 23-jährigen Andrea del Castagno, in dem man den primär Verantwortlichen für die Fresken sehen darf, muß hingegen überraschen.³³ Mit der Signatur in San Zaccaria wird der Maler überhaupt erstmals sicher in einem überlieferten Werk faßbar. In Florenz waren, soweit sich das Œuvre in Daten rekonstruieren läßt, im Jahr 1440 die Schandbilder der nach der Anghiarischlacht gehängten Rebellen am Palazzo del Podestà vorangegangen – ein aufgrund der wohl ebenso drastisch wie kunstvoll wiedergegebenen Stellungen des menschlichen Körpers publikumswirksamer Auftrag, aber prima vista



8 Andrea del Castagno und Francesco da Faenza, Fresken der Cappella di San Tarasio, Evangelisten Matthäus und Markus

nichts, was den Künstler für die Ausmalung einer Kirchenapsis eines venezianischen Benediktinerinnenklosters prädestiniert hätte.³⁴

Werfen wir einen genaueren Blick auf die Ausstattung, die die Nonnen für ihre beträchtlichen Investitionen erhalten haben. Das Augenmerk soll dabei auf der Frage nach einer einheitlichen Konzeption des Presbyteriums und auf den Bildstrategien liegen, die die Fresken und die Altartafel an ihrem jeweiligen Anbringungsort und in ihrem spezifischen Medium charakterisieren und Anhaltspunkte für die Rezeptionsmöglichkeiten bieten.

Der Zustand der Malschicht in der auf rund fünfzig Quadratmetern freskierten Apsis läßt nur noch eine eingeschränkte Beurteilung ihrer Qualität zu. Die widrigen klimatischen Verhältnisse in der Kapelle, die mehrfach eine Abnahme der

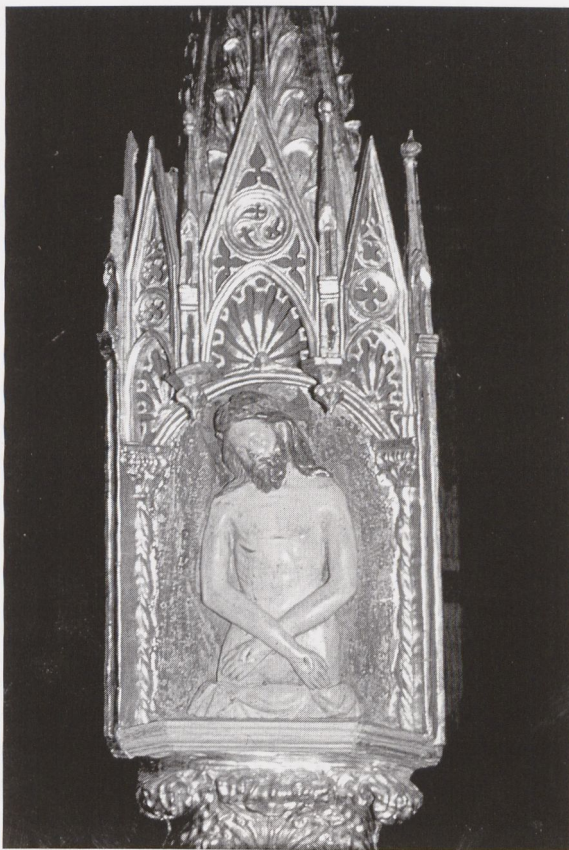
Fresken diskutieren ließen, führten in einzelnen Partien zu substantiellen Verlusten.³⁵ Daher ist auf ältere Schwarzweiß-Reproduktionen zurückzugreifen, zumal auf die nach einer grundlegenden Reinigung 1958 entstandene Dokumentation, als entstellende Übermalungen entfernt worden waren.

Das traditionelle Bildprogramm der vier Evangelisten weist in San Zaccaria Besonderheiten auf, die einerseits auf die Anbringung in der hochgewölbten Kalotte, andererseits auf den lokalen Kontext und den inhaltlichen Zusammenhang mit dem Hochaltarretabel zurückgeführt werden können (Abb. 4). Die kräftig artikulierten Rippen sind in Ocker und Schwarz über fingierten Ziegelsteinen abgesetzt und von summarisch schwarz konturierten Festons überzogen.³⁶ Sie legen eine klare Einteilung des Polygons in sieben schmale Bildfelder sowie zwei weitere, nur teil-

weise einsehbar Flächen vor dem rosenförmigen Schlußstein fest. Davor wölbt sich der breite, etwa auf die halbe Höhe der Lanzettfenster herabgeführte Unterzug. In der Apsis thront mittig zwischen den Evangelisten Gottvater als segnender Weltenherrscher in einer von Cherubim gesäumten Mandorla (Abb. 7 und 8). Je seitlich wird die Gruppe um Johannes den Täufer und seinen Vater Zacharias, den Kirchenpatron, erweitert.³⁷

Diese Zusammenstellung, die in der Figur des Thronenden die Verletzung der Größenmaßstäblichkeit in Kauf nimmt, ist nicht nur mit Blick auf ihre Position im Kirchenraum ganz ungewöhnlich. Sie wird überhaupt nur in ihrer theologischen Aussage verständlich, wenn man sie christologisch und damit über das Freskenprogramm hinausgreifend deutet. Unterhalb des Freskos ist an der Spitze des Retabelgesprennes der Sohn als Schmerzensmann in gefaßtem Hochrelief gezeigt (Abb. 9). Nicht nur die Zeugenschaft der vier Evangelisten wird damit anschaulich gemacht. Die Geste des ganz links positionierten Täufers erhält, wie bereits Frederick Hartt bemerkte, zusätzlich zu der geläufigen attributiven Bedeutung ein Ziel in der Gestalt des geopferten Christus.³⁸ Steht man mittig vor dem Hochaltar, erscheint der bis zu den Oberschenkeln sichtbare, in hellrosa Inkarnat leuchtende bloße Leib unterhalb der breit geöffneten Beine Gottvaters (Abb. 4). Diese Anordnung und die spezifische Ikonographie des in der goldstrahlenden und von goldenen Strahlen getroffenen Mandorla thronenden Vaters – PA(te)R ist auf der Unterseite des Nimbus zu lesen – in Verbindung mit der *imago pietatis* unterstreichen als Elemente des Gnadenstuhls das Opfer Christi als Gehorsam gegenüber dem Vater. Der Schmerzensmann dürfte damit die Darstellung Gottvaters zwischen den Evangelisten überhaupt erst begründet haben. Gleichzeitig ist seine Position im Retabel auf die Fresken abgestimmt: Üblicherweise im oberen Register, nicht aber im Gesprenge plaziert, macht er an dieser Stelle die einheitliche Konzeption des Apsidenprogramms besonders deutlich.

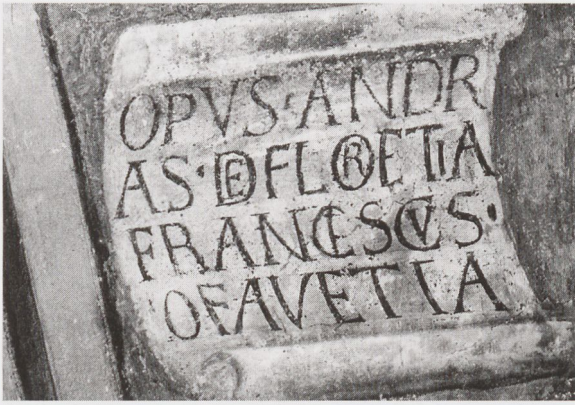
Mit Blick auf diese Ikonographie gewinnt die prägnante Lichtführung in den Fresken besondere Aussagekraft. Der Maler griff mit ihr weder die natürliche Beleuchtung durch die Fenster auf,



9 Cappella di San Tarasio, Hochaltarretabel, Schmerzensmann im Gesprenge

noch ließ er das Licht von Gottvater ausgehen. Stattdessen setzte er eine imaginäre Lichtquelle auf Höhe des Schlußsteins, von dem auch die gemalten goldenen Strahlen ihren Ausgang nehmen. Beides zusammen, das gegenständlich gemalte Leuchten und das in den Figuren wirksam werdende Leuchten, macht das himmlische Licht als Erscheinungsform des Göttlichen anschaulich erlebbar.³⁹

In seiner formalen Anlage ist das Freskenprogramm als Dekoration eines gotischen Polygons ebenso ungewöhnlich wie in seiner Ikonographie, und dies unabhängig davon, ob man Vergleiche aus Venedig oder aus Florenz heranzieht. Auf kleinteilige Ornamentik ist in der Kalotte verzichtet. Die einzelnen Figuren zeichnen sich durch einen geschlossenen Umriß und großförmigen Aufbau aus. Die schroffe Faltengebung der leuchtend changierenden Gewänder wird durch eine ganz auf Plastizität abzielende, in den Farb-



10 Andrea del Castagno und Francesco da Faenza, Rotulus mit Signaturen

wie den Helligkeitswerten kontrastreiche Modellierung erzielt. Die Augen sind überproportional groß gegeben. Den Heiligen eignet so eine monumentale Wucht, die ganz im Gegensatz zu dem traditionellen Motiv der sie tragenden Wolkenbänke steht. Die Rezeption der aktuellen Florentiner Skulptur, zumal der jüngsten Campanilefiguren Donatellos, ist evident.⁴⁰ Resultate der in der Auseinandersetzung mit diesen Vorbildern erzielten *gravitas* sind die monumentale Wirkung und die Fernansichtigkeit im Kirchenraum.

Dem so verfolgten Konzept der Monumentalität standen die schmalen, hohen Gewölbepartien des gotischen Kirchenbaus sichtlich entgegen. Für einen jungen Florentiner Maler müssen sie eine ganz ungewohnte Einschränkung dargestellt haben – in anderen Fällen nahm man auf die Ausmalung Rücksicht und schuf durch bauliche Maßnahmen geeignetere Flächen.⁴¹ In San Zaccaria ermöglichten nur stehende Figuren eine lebensgroße Darstellung. Per se war dies keine Neuerung, wie ein Blick in die kurz vor 1400 ausgemalte Cappella Migliorati der Franziskanerkirche in Prato oder die von Jacopo da Firenze geschaffenen Evangelisten der Cappella della Croce di Giorno in San Francesco zu Volterra zeigen.⁴² Wie bei vergleichbaren Programmen sind die Heiligen im Verhältnis zu der verfügbaren Bildfläche hier kleiner angelegt. In San Zaccaria scheinen die Figuren hingegen ihre Bildfelder zu sprengen, wenn der Stier des Lukas und die für die Bildaussage nicht unerhebliche Weltenkugel Gottvaters angeschnitten sind. Dessen breit thronende Gestalt



11 Andrea del Castagno und Francesco da Faenza, Rotulus mit Datum

wird auch in den Rändern der ihn hinterfangenden Mandorla von den Gewölberippen überdeckt. Es entsteht damit der Eindruck eines Bildverlaufs hinter den Rippen, jenseits einer plastisch greifbaren Begrenzung des Kirchenraums.

Die Suggestion einer jenseitigen Bildrealität, der der transzendierende blaue Hintergrund entspricht, konterkarieren die Fresken selbst in der Darstellungsweise der beiden rotulusförmigen *cartellini*.⁴³ Der linke mit den Signaturen der Malerequipe wird als nachlässig angeleimter oder herabschwebender Blattbogen verständlich (Abb. 10), der rechte mit dem Datum ist einem geöffneten Rotulus gleich gestaltet, den man nach Abschluß der Arbeit quasi als Beleg an einen Nagel aufgehängt zurückgelassen hat (Abb. 11). Diese Art des zum trompe-l'œil gesteigerten Illusionismus in Verbindung mit der Einschreibung des Namens in das Bild wäre als häufig anzutreffendes Phänomen kaum erwähnenswert, wenn es sich hier nicht um ein sehr frühes Beispiel handeln würde. Ein *cartellino*, also kein traditionelles Schriftband,

ist in Italien offenbar erstmals in Filippo Lippis ‚Tarquinia-Madonna‘ von 1437 belegt, wo er als an die Thronplatte angeheftet in die Bildwirklichkeit integriert ist. Er trägt dort lediglich das Datum.⁴⁴ Die Inszenierung der Signatur als selbstreflexives Moment im Werk kann in San Zaccaria als gezielt in das Medium der Wandmalerei übernommen gelten. Dies um so mehr, als die *cartellini* unterhalb der großflächigen Flügel zweier Cherubim erst in den Blick geraten, wenn man den für das theologische Verständnis maßgeblichen mittigen Betrachterstandpunkt verlassen hat und zu Seiten des Hochaltars steht. Die Flügelgestalten selbst gehören ganz der Himmelsvision an, ihre durch große schwarze Pupillen charakterisierten Augen sind markant seitlich auf Gottvater gerichtet. Der Bruch in der Bildwahrnehmung, die gleichzeitige Negation und Affirmation der Bildfläche, erfolgt damit genau in diesem Feld – hier macht sich die Malerei selbst zum Thema, deklariert sich die Kunst als Kunst.⁴⁵ Dieser Anspruch scheint auch in der Signatur auf: Die ‚OPUS ANDREAS DE FLORENTIA‘-Inscription, wiewohl grammatikalisch falsch, ist in der direkten Nachfolge Ghibertis und Donatellos zu sehen, die beide, läßt man die isolierte Verwendung durch Pisanello außer Acht, seit dem zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts im Rekurs auf die Antike erstmals und – dies gilt für Donatello – regelmäßig in diesem Wortlaut firmierten. Unter den Malern war es offenbar Gentile da Fabriano, der sich seines als erster bediente. Tobias Burg ist darin zuzustimmen, daß mit dieser Formulierung der Entstehungsprozeß eines Werkes in den Hintergrund gerückt wird, um stattdessen die geistige Autorschaft zu unterstreichen: Die Signatur vermittelt damit die ‚Vorstellung vom Künstler als Intellektuellen‘.⁴⁶

Unklar bleibt unter diesem Aspekt die zeitliche Priorität im Verhältnis zu Jacopo Bellini, der – da Andrea del Castagno hier meist übersehen wird – als erster Maler gilt, der *cartellini* als Träger der Künstlersignatur einsetzte. Bellinis Veroneser ‚Kreuzigung‘, sein ältestes erhaltenes so ausgezeichnetes Werk, kann innerhalb der frühen 1440er Jahre nicht präzise datiert werden.⁴⁷ Auch wenn beide Künstler ihre Signatur als ‚Opus‘-Inscription formulieren, unterscheiden sich die jeweiligen ‚Zettelchen‘ in ihrer Form und ihrem Verhält-



12 Andrea del Castagno und Francesco da Faenza, Stier des Lukas

nis zum Bildraum, so daß nicht notwendigerweise von einer Abhängigkeit auszugehen ist.

Ein weiteres Moment, mit dem in den Fresken des Andrea das Medium der Malerei ebenso wie der Status des Künstlers reflektiert wird, ist in dem Evangelistensymbol des Lukas zu erkennen (Abb. 12). Es ist nur aus dem Kontext der zeitgenössischen Florentiner Kunst heraus verständlich, in dem die Fresken in San Zaccaria nur selten wahrgenommen werden. Der Stier sticht zunächst aufgrund seiner Größe ins Auge, die noch durch die Weise unterstrichen wird, in der die Gewölberippe den Schädel und ein Horn gerade leicht überschneidet. Dies fällt besonders im Vergleich mit dem nur gut ein Drittel so großen Löwen des Markus auf, der ebenfalls angeschnitten ist, aber in dem charakteristischen Löwenkopf ganz wiedergegeben wird und so – wie auch durch die Positionierung leicht unterhalb der Füße des Evangelisten – den Charakter eines konventionellen Attributs beibehält. Andreas Stier verdankt seine



13 Andrea del Castagno und Francesco da Faenza, Putto am Unterzug des Apsisbogens



14 Andrea del Castagno und Francesco da Faenza, Prophet Hosea und Putto am Unterzug des Apsisbogens

Imposanz aber weniger seiner absoluten Größe als vielmehr seiner Ausführung. Mit seinem muskelbepackten Bug und dem breiten Kopf, mit Augen, in denen das Weiße sichtbar wird und die sich auf den Betrachter richten, mit den unregelmäßig gefärbten Hörnern und dem charakteristischen Kuhmaul evoziert er unmittelbar sein lebendiges Naturvorbild, und dies im Gegensatz zu den beiden anderen aus der Kalotte herabblickenden Tieren, die ihre Gattung typisiert wie aus einem Musterbuch entsprungen vertreten. Bereits Hart rühmte den Stier als „one of the most powerful animal studies of the entire Renaissance, [...] unrivaled in Quattrocento painting for its menacing directness and vigor“, ohne mögliche kunsttheoretische Implikationen zu bedenken. In der spezifischen Wiedergabe des Stiers macht sich Castagno nicht nur anschaulich den wirkungsästhetischen Topos der Lebendigkeit zu eigen, sondern brilliert demonstrativ mit der verkürzten Wiedergabe des annähernd frontal gegebenen Tieres.

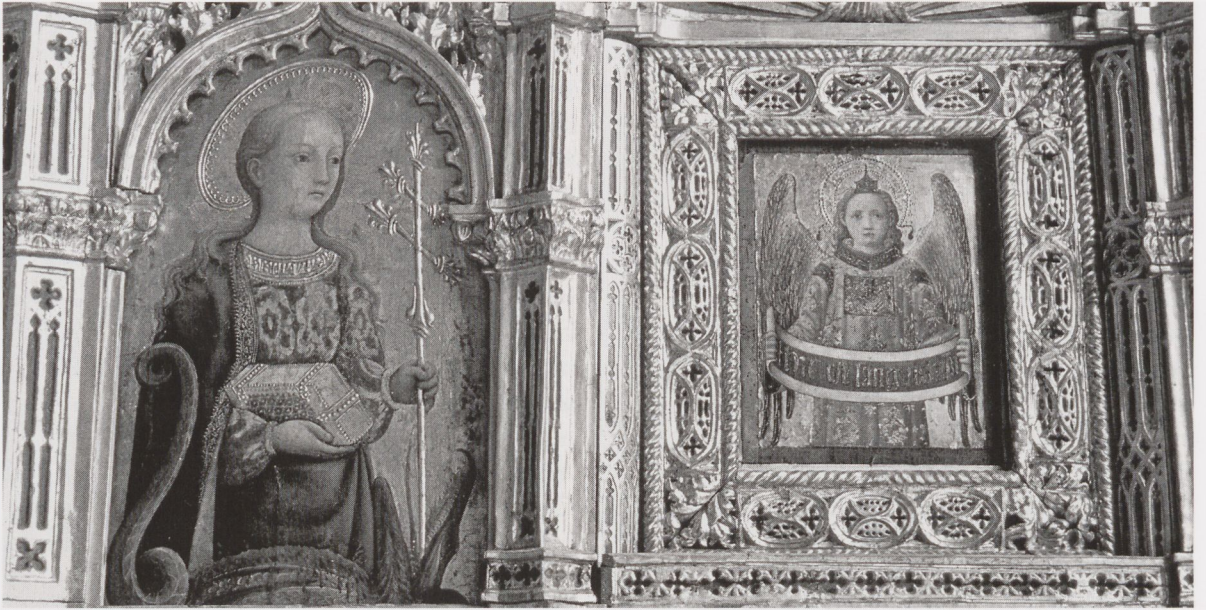
Mit diesem „bellissimo scorcio“, wie ihn Vasari wohl gepriesen hätte, wären ihm die Fresken denn bekannt geworden, steht Castagnos Hornvieh jedoch nicht allein. Es gehört vielmehr in eine Reihe prominenter Stierdarstellungen, denen eine stark verkürzte perspektivische Wiedergabe, von vorne oder von hinten gesehen, gemeinsam ist. Unter ihnen ragen als frühe Beispiele Ghibertis Stier auf der ‚Paradiesestür‘ des Florentiner Baptisteriums heraus sowie die beiden Ochsen, die Benozzo Gozzoli in der Kapelle des Palazzo Medici respektive im Pisaner Camposanto malte. Bereits Peter Meller hat *en passant* den Lukasstier in San Zaccaria in diesen Zusammenhang gestellt und mit Blick auf die Verehrung des Lukas als Patron der Maler die Bemühungen der Künstler um eine

virtuose Wiedergabe gerade seines Attributs als möglichen Verweis auf „l'arte figurativa in generale“ gelesen.⁴⁸

Den eigentlichen Deutungshorizont für eine veritable Herde demonstrativ verkürzt gegebener Rinder, die „merkwürdig über sich hinauszudeuten scheinen“, öffnete erst Georg Satzinger.⁴⁹ Er konnte plausibel machen, daß die Künstler mit diesen Meisterstücken ihrer mimetischen Fähigkeit den Paragone mit der antiken Malerei aufnahmen, genauer mit dem im vierten vorchristlichen Jahrhundert tätigen griechischen Maler Pausias, der ein Stieropfer darstellte. Plinius hebt daran hervor, daß der Maler, der die Länge des Stieres habe wiedergeben wollen, diesen gerade nicht von der Seite, sondern von vorn gemalt habe, und gleichwohl das Tier dem Betrachter in seiner ganzen Größe vor Augen stehe.⁵⁰ Ghiberti erwähnt die Stierdarstellung des Pausias explizit in seinen ‚Commentarii‘.⁵¹ Sein auf der Baptisteriumstür seitlich der Arche Noahs gezeigter Stier, der sich mit der stark verkürzten Rückenansicht von den anderen, sämtlich von der Seite gegebenen Tieren unterscheidet und kaum zufällig durch den Zeigegestus des Schöpfergottes zusätzlich hervorgehoben ist, dürfte neben der Überlieferung des Plinius die entscheidende Anregung für Castagno geboten haben. Alle weiteren hier einzureihenden Darstellungen, wie jene erwähnten Gozzolis, sind späteren Datums. Es ist damit wohl Castagno, der diese Rezeption mit dem Schutzpatron der Maler verband, bevor Jean Fouquet dies in ebenso expliziter Weise im Medium der Buchmalerei tat.⁵² Gerade mit der Darstellung eines Rindes zu brillieren lag auch aufgrund des topisch gewordenen, vielfach überlieferten literarischen Lobs nahe, das der Bildhauer Myron für seine Bronzestatue einer Kuh erhalten hatte.⁵³

Die Fresken des Apsisbogens lassen sich nur im Umschreiten des Hochaltars betrachten. Am Untergang sind auf rund 13 Metern Länge neun Vertreter des Alten Testaments und der heilige Benedikt in einem kleinteiligen Figurenband all'antica vereint. Als Halbfiguren füllen sie lorbeerumkränzte Medaillons, verbunden durch nackte, geflügelte Knaben, die sich in unterschiedlichsten Stellungen präsentieren und, von den Bändern der Kränze umflattert, diese emporhalten (Abb. 13 und 14).

Während sowohl die Putti als auch die Propheten durch – nicht immer gelungene – perspektivische Verkürzungen raumgreifend wirken und dies durch den Effekt einer allen Figuren der Apsis gemeinsamen Lichtquelle unterstrichen wird, zielt die Komposition als Ganze nicht auf eine illusionistische Wirkung. Die variierten Haltungen der Propheten, die sich teils mit ihren Attributen beschäftigen, teils aus dem Rund herausblicken, suggerieren Beweglichkeit und emotionale Anteilnahme – ein Eindruck, den die betont artifiziellen, als antikes Schmuckmotiv konnotierten Rahmungen konterkarieren. Die Putti sind vor einer Art Mi-Parti von alternierend rotem und grünem Grund inszeniert, der in seiner feinen Sprenkelung Porphyr und Serpentin imitiert und dessen räumlicher Bezug zu den Kränzen unbestimmt bleibt. Buntmarmor und seine charakteristischen Strukturen treten damit bereits hier als Bildmotiv Andreas auf, wurden ihm vielleicht überhaupt erst durch den Venedigaufenthalt als ästhetisches Phänomen bewußt, dem er in späteren Werken – maßgeblich im ‚Abendmahl‘ von Sant’Apollonia – viel Raum geben und eine inhaltliche Virulenz beimessen sollte. Auch das später im ‚Cenacolo‘ so virtuos vorgeführte Motiv der Nimben, die in metallener Materialität greifbar erscheinen und die Haarkalotte spiegeln, ist, wenngleich weniger konsequent, in San Zaccaria eingesetzt, ebenso der Blick auf die Oberseite des Nimbus. Wiederum läßt sich die Auseinandersetzung mit aktuellen Werken Donatellos erkennen, besonders mit den 1438 angebrachten Kanzelreliefs in Prato.⁵⁴ Die gewagten Verkürzungen, die die Putten herausfordernd in den Betrachtarraum hüpfen und kicken lassen, und der spielerische, unbefangene Habitus haben hier ihr Vorbild.⁵⁵ Ihre raumgreifende Agilität fällt besonders im Vergleich mit anderen zeitgenössischen Puttendarstellungen auf, etwa jenen in Masolinos ‚Bankett des Herodes‘ im Baptisterium von Castiglione Olona, die ganz unter dem Eindruck der als ‚Thron des Neptun‘ bekannten antiken Reliefs in Ravenna stehen. Auch die so vital wirkenden Knäblein, mit denen Priamo della Quercia im Sieneser Hospital Santa Maria della Scala geradezu mustergültig *varietas* von Haltungen und Gebärden vorführt, fügen sich ihrem Rahmen ein und stehen noch in der Tradi-



15 Giovanni d'Alemagna und Antonio Vivarini, Altar der heiligen Sabina

tion der „belebten Ranke“.⁵⁶ Cristoforo Landinos 1481 formuliertes Lob kommt in den Sinn: Andrea sei „amatore delle difficultà dell'arte et di scorci, vivo et prompto molto“.⁵⁷

Andrea del Castagno schuf im Apsisbogen von San Zaccaria – und dies sollte trotz des nur mäßigen Erhaltungszustands und der in einigen Partien unbefriedigenden Ausführung nicht übersehen werden – ein neues Dekorationssystem, das sich von dem geläufigen Schema illusionistisch gemalter Architektur als Rahmen für die Dargestellten löst. Die zeitgenössische Skulptur Donatellos bot hierzu den entscheidenden Anstoß. In der *copia* und *varietas* der Posen erzeugt Andrea einen unmittelbaren Eindruck von Lebendigkeit; als zentrales Anliegen wird damit die Demonstration künstlerischer Phantasie und Virtuosität anschaulich.

3. Präsenz der Heiligen

Wiewohl programmatisch mit den Fresken verbunden, folgen die drei Retabelaufsätze darunter ganz anderen Kriterien (Abb. 1 und 5). Auch hier ist eine Bemerkung zum Zustand vorzuschicken. Während die Seitenaltäre mit ihren gemalten Heiligenfiguren, den im Fall des Corpus-Christi-Retabels kleinteilig skulptierten Darstellungen

der Auferstehung und der Beweinung und den aufwendig geschnitzten, im Gesprenge figürlich geschmückten Rahmen weitgehend gut erhalten sind, täuscht das auf den ersten Blick homogene Erscheinungsbild des Hochaltars. Zum Originalbestand des Retabels gehören neben den plastischen Heiligenfiguren der beiden oberen Register die flankierenden Propheten in ihren Ranken und die Verkündigungsgruppe mit weiterem Assistenzpersonal im Gesprenge. Bei den gemalten Heiligen gilt dies nur für die außen platzierten Heiligen Markus und Elisabeth. An der Stelle der drei mittig eingesetzten, dem Trecento entstammenden Bildtafeln befand sich ursprünglich eine „pala de arzeno“, vermutlich eine ältere, querrechteckige Altarverkleidung, die aufgrund ihrer Verehrung und ihres Wertes in das Retabel integriert worden war. Entsprechend dieser gravierenden Veränderung stammen große Teile der Rahmenschnitzerei im betreffenden Bereich aus dem 19. Jahrhundert. Über die Ikonographie und das genaue Aussehen des Altarwerks lassen sich mangels älterer Beschreibungen nur Vermutungen anstellen.⁵⁸

Die drei Retabel in San Zaccaria stellen in Venedig wohl das früheste erhaltene Beispiel eines einheitlich konzipierten, inhaltlich und formal aufeinander Bezug nehmenden Ensembles

von Altarwerken dar, wie es Peter Humfrey unter dem Schlagwort der „coordinated altarpieces“ analysiert hat.⁵⁹ Gestalt und Programm verdanken sie einerseits dem Wunsch ihrer patrizischen Stifterinnen, sich individuell in die *memoria* der Klostersgemeinschaft einzuschreiben, und andererseits dem Anliegen, den kostbaren Reliquienbesitz zu inszenieren und die Altarretabel eng mit der Liturgie zu verbinden.

Während letzteres zu gänzlichen Neuerungen führte, auf die noch einzugehen sein wird, überrascht die in den Mitteln konventionelle Stifterpräsentation in der konsequenten visuellen Rangabstufung der Stifterinnen über eine Material- und Gattungshierarchie. Die Äbtissin Elena Foscarini und die Priorin Marina Donato stifteten mit dem größten finanziellen Engagement die Ancona des Hochaltars und sind dort links und rechts in den beiden einzigen *ganzfigurigen* Skulpturen ihrer Namensheiligen vertreten.⁶⁰ Die Nonne Agnesina Giustiniani übernahm das Corpus-Christi-Retabel auf dem rechten Seitenaltar, das aufgrund seines hohen Anteils an gefaßter und vergoldeter Skulptur die zweithöchste Summe beanspruchte; ihre Namensheilige ist am Hochaltar, aber lediglich in skulptierter *Halbfigur* rechts außen präsent und damit in größtmöglicher Nähe zur Stiftung. Margherita Donato schließlich bezahlte für den mit einem höheren Anteil an Flachmalerei versehenen Sabinenaltar die geringste Summe, und ihre Heilige finden wir als *gemalte* Halbfigur im oberen Register dieses Seitenaltarretabels (Abb. 15). Die heilige Margarete ist hier auf der bevorzugten rechten Seite plaziert, was gleichzeitig erlaubt, ihren Blick hin zum Hochaltar auszurichten. Alle drei Retabel verweisen auch inschriftlich auf die Auftraggeberinnen und deren Ämter (Abb. 5), wie es wohl vertraglich festgehalten worden war.⁶¹ Daß diese direkt auf Augenhöhe positionierten Inschriften in ihrer Ausführlichkeit und als *memento* gerade vier weiblicher Stifterinnen die Ausnahme bildeten, darf trotz der zahlreichen verlorenen venezianischen Retabel und insbesondere Retabelrahmen vermutet werden. Mit Blick auf die unten gezogenen Folgerungen ist gegenüber anderen Altarwerken in Frauenkonventen die Tatsache hervorzuheben, daß es die Nonnen selbst waren, und zwar als individuell benannte



16 Ludovico da Forlì, Türe im Corpus-Christi-Retabel mit Relief des Schmerzensmanns

Einzelpersonen, die in den Inschriften verantwortlich für die Entstehung zeichneten.⁶²

Die Altäre sind auch formal in ihrer kleinteiligen Struktur, der brillanten, kostbaren Buntfarbigkeit der Malerei und den reichen Verzierungstechniken verbunden. Im Gesamteindruck überwältigend ist der Reichtum des Goldes. Die materialästhetisch kaum zu übertreffende sakrale Wirkung entspricht dabei der besonderen Funktion, die jedem der drei Retabel zukommt und die mit Blick auf die jeweiligen Bildstrategien hier zumindest zu nennen ist. Die Aufsätze der Seitenaltäre verbergen das Allerheiligste: die Hostie und die Heiligblutreliquie. Beides ist dem Blick entzogen, gleichzeitig unterstreichen Bilder in besonderer Weise diese Präsenz. Das Relief des Schmerzensmannes im Retabel des Corpus-Christi-Altars weist zur rechten Seite Christi ein gut sichtbares Schlüsselloch auf (Abb. 16). Direkt oberhalb der Mensa positioniert, läßt sich die Tafel als Tür zu einem Fach öffnen, das Hostie und Wein aufnahm.

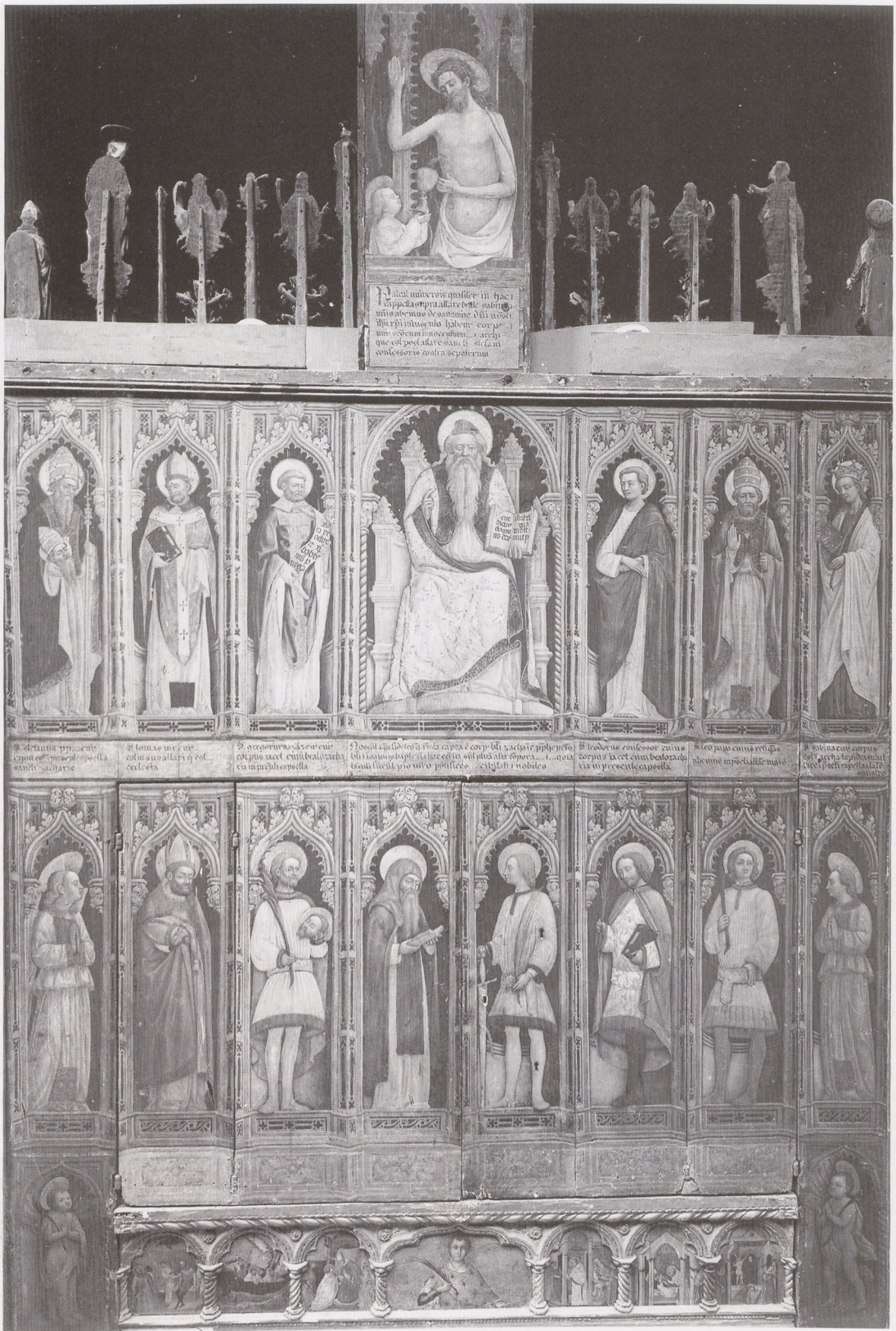
Die maßgeblich vom Franziskanerorden verbreitete Verbindung des sakramentalen Wandtabernakels mit der Ikonographie des Schmerzensmannes wird hier für das Altarretabel adaptiert. Damit ist die zur *compassio* auffordernde Figur des leidenden Menschensohnes aus der traditionellen Position im oberen Register der Polyptychen direkt in das Blickfeld des vor dem Altar Stehenden gerückt und erklärt als Bild das Sakrament.⁶³ Am Sabinenaltar gegenüber präsentiert im oberen mittigen Bildfeld ein Engel ein Band mit einer Inschrift. Sie besagt, daß sich „hier“, also hinter der Bildtafel, das Blut des Herrn befinde (Abb. 15).⁶⁴ Eine derartige Aufwertung des Retabels zu einem liturgischen Gerät – oder zumindest seine unmittelbare Bezugnahme auf den Messritus⁶⁵ – wurde in Italien offenbar erstmals an den Seitenaltären in San Zaccaria vollzogen. Die Sakralität des hier in kaum zu überbietendem Reichtum verwendeten Goldes unterstreicht diese Bedeutung und macht sie unmittelbar anschaulich.

Das wohl ungewöhnlichste Element der gesamten Ausstattung steht mit der Rückseite des Hochaltarretabels vor Augen (Abb. 17). Wie die drei Altarfronten zeigt sie Heilige in spitzbogig überhöhten Bildfeldern und in Registern gereiht, aber hier durchgehend im Medium der Malerei gegeben. Alle Heiligen sind als ganze Figuren gezeigt. In ihrer Mitte und durch seine Größe hervorgehoben thront der Kirchenpatron; den Kulminationspunkt bildet der eucharistische Schmerzensmann.⁶⁶ Den Dargestellten sind Inschriften zu ihren Füßen zugeordnet, die, soweit sie erhalten sind, angeben, wo in der Kirche, in welchem Altar und in welcher Art Behältnis die Reliquien der jeweiligen Person zu finden sind. In beeindruckender Größe sind diese Heiligen auf der Schauwand vergegenwärtigt. Doch einige von ihnen werden hier nicht nur im Bild repräsentiert, sondern befanden sich *in corpore* hinter der Bildfläche: Mehrere gut sichtbare Schlüssellocher und seitliche Scharniere bezeugen einen Schließmechanismus, und tatsächlich kann der untere Teil des Schreins als Falttür geöffnet werden. Eine bislang nicht berücksichtigte Beschreibung nennt hier ehemals vorhandene „Nischen“. Die Dekoration des Inneren – rote Ranken mit applizierten Rosetten – ist in Teilen erhalten. Die Eingriffe des 19. Jahrhun-

derts waren jedoch so gravierend, daß sich die Aufbewahrung der Reliquien nicht mehr rekonstruieren läßt. Auch bleibt ungewiß, wie häufig sie gezeigt wurden. Hierzu fehlen auch jegliche Quellen – ein Problem, das sich bei der Bewertung der meisten in irgendeiner Weise veränderbaren Retabel stellt.⁶⁷ Ähnlich wie bei einem Großteil der mit Reliquien versehenen nordalpinen Schnitzretabel des 14. Jahrhunderts, auf die bereits Aikema als Vergleich verwies, muß auch für San Zaccaria offen bleiben, in welchem Verhältnis „Tresorfunktion“ und Schaufunktion standen.⁶⁸

Indem die Rückseite Heilige zeigt und den Aufbewahrungsort ihrer Reliquien verkündet, verweist sie auf verschiedene andere Altäre in der Kirche. Auch der als Lebender gezeigte, aktiv sein Blut spendende Christus, in dem ikonographische Elemente nordalpiner und italienischer Schmerzensmannbilder verschmelzen,⁶⁹ macht nicht nur in der für jeden Altarschmuck angemessenen Weise das Mysterium der Eucharistie anschaulich. Er stellt darüber hinaus einen Bezug zu einem Seitenaltar her: Die Inschrift unter der gemalten Sarkophagkante verweist explizit auf den Altar der heiligen Sabina, über dem ein Gefäß mit dem Blut des Herrn aufbewahrt werde.⁷⁰ Betrachtet man das dort „über dem Altar“ aufgestellte Retabel, fällt auf, daß die bereits erwähnte „HIC EST SANGUINIS XRISTI“-Inschrift anders als jene der Rückseite als Schriftrolle in den Bildraum integriert ist (Abb. 15). Der sie vorzeigende Engel mit seinen papageienfarbig leuchtenden Flügeln hat einzig die Funktion, das vorzustellen, was dem Auge entzogen ist. Die Inszenierung der Heiligblutreliquie charakterisiert so jenen Verweismechanismus, der die Altäre verbindet, aber auch die formal unterschiedliche Art, in der sich die Altarvorderseiten einerseits und die Rückseite des zentralen Retabels andererseits an den Betrachter wenden.

Dieses von der Rückseite des Hochaltarretabels auf die Seitenaltäre ausgreifende, ja auf die liturgische Topographie der gesamten Kirche bezügliche Verweissystem aus Inschriften, Bildern von Heiligen und Reliquien dieser Heiligen wird in anderem Zusammenhang ausführlich zu analysieren sein. An dieser Stelle ist nur eine Anmerkung zum Betrachterkreis anzufügen. Bei dem Altar-



17 Giovanni d'Alemagna und Antonio Vivarini, Rückseite des Hochaltarretabels



18 Giovanni d'Alemagna und Antonio Vivarini, Rückseite des Hochaltarretabels, Heilige

aufsatz in San Zaccaria handelt es sich nicht um eines der doppelseitigen Retabel, wie sie vor allem im Trecento in Umbrien und der Toskana entstanden.⁷¹ Die Maltechniken beider Seiten unterscheiden sich gravierend – worauf noch einzugehen sein wird – und, wichtiger noch, die zugehörige Mensa ist weder so im Kirchenraum plaziert, daß nach unterschiedlichen Gemeinschaften differenziert die Messe hätte gefeiert werden können, noch erstreckt sie sich überhaupt bis vor die gegenüberliegende Seite des Retabels. Dort, gerahmt von der steinernen Balustrade, die auch die Mensa flankiert, ist vielmehr ein großer, ursprünglich prächtig in der Technik des Preßbrokat verkleideter hölzerner Kasten aufgestellt, der wie das Retabel selbst Reliquien aufnahm.

Den engsten Vergleich für das besondere Verhältnis von Vorder- und Rückseite bieten nordalpine Altarwerke des Spätmittelalters, für die bemalte Rückseiten keine Seltenheit darstellen. Erst

in jüngerer Zeit erfuhr dieses Phänomen größere Aufmerksamkeit, und ausgehend von der im einzelnen sehr divergenten Ikonographie der Rückseiten wurden ihre Funktion und die jeweiligen Möglichkeiten der Rezeption diskutiert.⁷² Welcher Personenkreis hatte Zugang zu der Rückseite des Hochaltars in San Zaccaria? Für ihn kann meiner Ansicht nach gelten, was für die nordalpinen Beispiele evident ist: Trotz des geringen Raumes hinter dem Altar war es nicht nur wenigen hochrangigen Besuchern möglich, die Dekoration der Rückseite zu sehen. Diese dürfte auch kaum, wie Gary Radke überlegt hat, primär dem Sakristan oder Priester dazu gedient haben, die richtige Tür zu den Reliquien zu öffnen.⁷³ Vor allem Pilger, die San Zaccaria der Reliquien wegen besuchten – und zwar nicht nur die Privilegierten unter ihnen –, sind als Adressaten zu berücksichtigen. Der Wortlaut der Inschriften, bislang noch nicht in dieser Hinsicht ausgewertete Pilgerberichte und

der Vergleich mit nordalpinen Praktiken geben darüber Aufschluß.⁷⁴ Aber auch die spezifische Umsetzung des Themas, auf der hier das Augenmerk liegt, ist so zu bewerten.

Die Abfolge von spitz übergiebelten Rundnischen folgt als illusionistisch gemalte Miniaturarchitektur den realen geschnitzten Nischen der Front, und hier besonders eng jenen der mittleren Figuren des oberen Registers, indem sie durch Fluchten und eine akzentuierte Lichtführung einen dreidimensionalen Effekt anstrebt. Eine Verbindung mit dem Betrachterraum wird in Motiven wie dem überlappenden Leichentuch Christi und den über die Nischenränder herausragenden Füßen versucht. Damit ist eine teilweise starke, nicht immer überzeugend ausgeführte Untersicht verbunden, die sich besonders im Thron des heiligen Zacharias und in den kurzen Gewändern einiger Heiliger manifestiert (Abb. 18 und 21). Bei diesen ist der Blickwinkel von unten geradezu inszeniert und kann als bewußt vorgeführt bewertet werden. Bernhard Aikema hat darauf hingewiesen, daß es sich um die älteste erhaltene figürliche Darstellung *sotto in su* in der venezianischen Malerei handelt, entstanden noch vor Mantegnas Fresken der Paduaner Ovetarikapelle.⁷⁵

Mehrfach wurde in der Forschung mit Blick auf die bemerkenswerte Figurendarstellung der Altarrückseite auf die Fresken der Kalotte verwiesen: Die Vivarini hätten die über ihren Köpfen aufscheinenden Florentiner Innovationen in ihren Altarwerken umgesetzt. An der Rückseite lasse sich ablesen, daß die Zusammenarbeit mit Castagno eine neue Phase in der venezianischen Malerei angeregt habe.⁷⁶ Der Vergleich zeigt jedoch, daß in den Heiligen der Fresken kein Illusionismus in der Art eines *sotto in su* angestrebt ist und daß ihre auffälligsten Charakteristika, die Monumentalität und der großrahmige, körperferne Faltenwurf, gerade kein Echo in der Altardekoration der Vivarini finden – sie werden dort schlichtweg ignoriert, wie es generell in der zeitgenössischen venezianischen Malerei festzustellen ist.⁷⁷ Dennoch dürfte den Werkstattpartnern ein Vorbild der Florentiner Malerei bei ihrer Bildfindung vor Augen gestanden haben. Zwischen 1425 und 1430 hielt sich Paolo Uccello in Venedig auf. Als „magistro mosaichi“ war er in San



19 Paolo Uccello, Prato, Fresko des Jacopone da Todi

Marco tätig, ohne daß sich eine Arbeit von ihm erhalten hätte.⁷⁸ Auch das einzig sicher Uccello zuschreibbare Mosaik, eine Figur des heiligen Petrus an der Fassade, ist lediglich in dem Gemälde der ‚Markusprozession‘ von Gentile Bellini überliefert. Auf der Suche nach einem Vorbild für die Altarrückseite dachte Aikema an das Freskenprogramm der ‚Giganten‘, das Uccello im Hof der Casa Vitaliani in Padua ausführte und das ebenfalls verloren ist. Diese Ausstattung entstand jedoch vermutlich zeitlich nach den Altären in San Zaccaria, und über ihr Aussehen haben wir nur sehr vage Vorstellungen.⁷⁹ Stattdessen ist an die Fresken zum Marienleben und zur Vita des heiligen Stephan in Santo Stefano, der heutigen Kathedrale von Prato, zu erinnern, die Uccello überzeugend zugeschrieben werden und wohl direkt nach seinem Venedigaufenthalt um 1435/36 entstanden.⁸⁰ Dort entsprechen mehrere Heiligenfiguren ihrer hohen Anbringung, indem sie in starker Unteransicht wiedergegeben sind (Abb. 19). Gerade der Blick unter das Gewand ist so betont, wie er auch in San Zaccaria als effektvolles Motiv eingesetzt ist. Hierin liegt auch der Unterschied zumindest zu den erhaltenen Werken des Gentile da Fabriano, dessen – verlorene – Szenen im Dogenpalast, um 1415 zu datieren, auch als Anregung zu diskutieren wären. Ob Gentile bereits mit ihnen in Venedig selbst Figuren in betonter Unteransicht realisierte, wie sie – wenngleich weniger demonstrativ als Uccellos Heiligenfiguren – die in Fresko gemalte thronende Madonna in Orvieto aus dem Jahr 1425 zeigt, bleibt jedoch fraglich.⁸¹ Unabhängig davon, ob Uccello in den vorangegangenen Jahren in Venedig ähnliches geschaffen hatte oder ob der Transfer über andere Rezeptionswege verlief, ist die *sotto in su*-Ansicht in San Zaccaria als frühe Adaption von Charakteristika zu sehen, die nur in der aktuellen Florentiner Malerei zu finden waren. Daß damit eine Auswahl unter den möglichen Vorbildern getroffen wurde, die gerade nicht die unmittelbar vor Augen stehenden Fresken des Andrea del Castagno und seines Mitarbeiters umfaßte, ist bemerkenswert. Die Vivarini wurden später offenbar nie mehr vor die Aufgabe gestellt, eine so große zusammenhängende Schauwand zu gestalten. Auch jenseits eines derartigen Kontextes griff die Werkstatt nicht



20 Giovanni d'Alemagna und Antonio Vivarini, Rückseite des Hochaltarretabels, Unschuldiges Kind

mehr in vergleichbar pointierter Weise auf das Motiv des *sotto in su* zurück.

Der Farbgebung und der Technik der Rückseite wurde bislang kaum Aufmerksamkeit gewidmet, was nicht zuletzt daran liegen mag, daß sehr wenige Farbphotographien publiziert sind und die Rückseite üblicherweise nicht zugänglich ist. Ihre Beurteilung wird durch den sich kontinuierlich verschlechternden Zustand der Malerei erschwert.



21 Giovanni d'Alemagna und Antonio Vivarini, Rückseite des Hochaltarretabels, Heiliger Zacharias

Aber die Autopsie macht evident, daß es sich nicht um „monochrome“ Malerei handelt.⁸² Bismal liegt kein ausführlicher Zustands- oder Restaurierungsbericht vor, so daß die Technik vorläufig nur dem Augenschein nach beurteilt werden kann. Die Malerei dürfte in magerer Tempera über dünner Grundierung ausgeführt sein, ein schützender Firnis fehlt offenbar. Unter der aktuellen Staubschicht ist eine differenzierte Farbgebung und eine sorgfältige, feine Ausführung zu erken-

nen (Abb. 20 und 21). Das detailliert gegliederte Rahmensystem ist in vielfach abgestuften, hellgehöhten Ocker- und Brauntönen gegeben, so daß der Eindruck eines aufwendig geschnitzten hölzernen Schreins entsteht. In den Nischenöffnungen heben sich vor dunklem Hintergrund die Heiligen und Engel in überwiegend weißen, plastisch modellierten Unterkleidern und Gewändern in kräftigem Hellgrün, Braun und Blau ab. Für die Nimben und in zahlreichen Details wie den Ge-

wandsäumen mit pseudokufischer Schrift ist Goldfarbe (Muschelgold?) verwendet; besonders im unteren Bereich sind Preßbrokatdekorationen appliziert. Die Qualität und der technische, das heißt auch finanzielle Aufwand machen deutlich, daß die Rückseite in ihrer maltechnisch bedingten zarteren Farbigkeit und dem Fehlen von großen Flächen polierten Goldes keineswegs als nachrangig behandelt wurde. Ihre Art der Ausführung blieb offenbar im Werk der Vivarini singular und findet generell in Venedig im erhaltenen Bestand keine Vergleiche. Möglicherweise wurde sie speziell für diesen Anbringungsort konzipiert.

4. Stil oder Modus? Formen der Betrachteransprache

Läßt ein Gang durch die Kapelle einerseits den inhaltlichen Zusammenhang der Werke evident werden, andererseits die spezifischen, im Fall des Hochaltarretabels sogar zwischen Vorderseite und Rückseite differenzierten Bildkonzeptionen, so ist die Frage neu zu stellen, weshalb gerade für die Ausmalung der Kalotte die Wahl auf Andrea del Castagno gefallen sein mag. Meist wurde als Motiv die bis nach Venedig reichende „Medici Connection“ gesehen.⁸³ Nicht nur Paolo Uccello, sondern auch die Bildhauer Nicolò Lamberti und sein Sohn Piero, dann Nanni di Bartolo, Ghiberti und Michelozzo hielten sich aus unterschiedlichen Gründen in der Lagunenstadt auf, Filippo Lippi arbeitete in Padua. Die guten politischen Beziehungen zwischen dem Dogen Francesco Foscari und dem 1433 im venezianischen Exil aufgenommenen Cosimo de' Medici begleitete offenbar ein forcierter „Kunstexport“ aus Florenz – Martin Warnke sprach von der „Entsendung Florentiner Geschmacksboten“⁸⁴ –, in dessen Zuge auch Andrea del Castagno nach Venedig gelangt sein könnte. Diese These wurde gestützt mit dem Verweis auf die Cappella dei Mascoli in San Marco, für deren musivische Ausschmückung einige Autoren eine Beteiligung Castagnos postulierten. Hier sei Foscari als Auftraggeber des Malers aus Florenz aufgetreten, um ihn dann seiner Schwester Elena, Äbtissin in San Zaccaria, zu empfehlen – oder, umgekehrt, auf ihre Empfehlung hin habe

er ihn mit Entwürfen für die Kapelle beauftragt.⁸⁵ Wie Dennis Romano in seiner jüngst erschienenen Biographie des Dogen betonte, hatte sich jedoch spätestens 1437 nicht nur die politische Situation dramatisch geändert, sondern auch das persönliche Verhältnis zu Cosimo war gänzlich umgeschlagen. Eine Empfehlung von Seiten der Medici wäre in den folgenden Jahren wohl keine besondere Hilfe gewesen, um Aufträge der Foscari zu erhalten. Gleichzeitig bleibt die Mitarbeit des Andrea an der Mascolikapelle höchst umstritten und wurde in jüngerer Zeit von Tiziana Franco und William R. Rearick aus chronologischen wie stilistischen Gründen erneut abgelehnt.⁸⁶ Nur der Neufund eindeutiger Quellen zur Autorschaft könnte hier überzeugen.

Ebenfalls auf schwankendem Boden steht das Argument, die Nonnen hätten mit Andrea del Castagno auf einen zu einem günstigen Preis tätigen, da noch unbekanntem Maler zurückgreifen können.⁸⁷ Mit Blick auf die hohen Summen, die über einen längeren Zeitraum hin in San Zaccaria investiert wurden, sind ökonomische Motive nicht plausibel zu machen. Gleichmaßen vage bleibt die Überlegung, Andrea sei so sehr mit der Darstellung der erhängten Albizzi von 1440 identifiziert worden, daß er sich vor deren Anhängern habe fürchten müssen – ein Ruf nach Venedig zu einem der prestigeträchtigsten Ausstattungsprojekte jener Jahrzehnte würde dennoch einer Erklärung bedürfen.⁸⁸

Auf die bewußte Wahl eines Florentiners, dem als jungem Künstler vielleicht ein handwerklich versierterer Maler zur Seite gestellt wurde, lassen endlich auch die von Radke zusammengetragenen Quellen schließen. Aus ihnen erhellt eine bemerkenswerte Kenntnis der Nonnen von San Zaccaria über die Kunstproduktion in Venedig. Die adeligen Damen, deren Verhältnis zur Klausur bereits angesprochen wurde, hatten mehrfach im Jahr Ausgang und informierten sich im Zuge ihrer Bauprojekte gezielt über andere Kirchen und deren Ausstattung. Der Vertrag zu dem erwähnten Chorgestühl legt in seinen detaillierten Vergleichen mit Chören von nicht weniger als drei fremden Klöstern – Sant'Elena, Santa Fosca und Santi Giovanni e Paolo – den Gedanken nahe, daß die verantwortlichen Damen diese besucht und mit

Blick auf ihr eigenes Vorhaben eingehend besichtigt hatten, so wie der Besuch einiger Nonnen in dem Benediktinerinnenkloster Santa Croce auf der Giudecca belegt ist.⁸⁹ Offenbar überzeugten sie sich auch persönlich von der Qualität einiger Säulen, die aus einer Ruine in der Lagune angekauft wurden. Die Schnitzer des Chorgestühls sollten zunächst ein Probestück vorlegen, das – so wird es explizit erwähnt – den Nonnen gefallen mußte, damit die Arbeit am Gestühl fortgesetzt werden konnte. Auch Gambellos Modell bedurfte erst der Zustimmung durch die Nonnen.

Auswärtige Besucher dürften zu diesem Informationsfluß beigetragen haben: Der Mailänder Priester und Kanoniker Pietro Casola, im Jahr 1494 auf Pilgerfahrt nach Jerusalem, bemerkt leicht irritiert, daß die Nonnen sich – entgegen den Vorschriften der Klausur – gerne *sehen* ließen; auf die Anziehungskraft, die ihr Chorgesang *Sanudo* zufolge ausübte, wurde bereits hingewiesen. Auch persönliche Gespräche der Äbtissin mit Kaiser Friedrich III. sind überliefert.⁹⁰ Es kann nicht überraschen, daß das Kloster mehrfach wegen laxer Einhaltung der Regeln gerügt und die Nonnen im Zuge der Reformen des 16. Jahrhunderts in ihrer Bewegungsfreiheit erheblich eingeschränkt wurden.⁹¹ In den Jahrhunderten zuvor jedoch war die Kunstpatronage in San Zaccaria weniger durch männliche Vermittler bestimmt, als dies für die Mehrzahl der Frauenklöster gilt.⁹² Julian Gardners angesichts einer Altarwerkstiftung für Santa Felicita in Florenz formulierte, auch im vorliegenden Zusammenhang zentrale Frage „Did the completed altarpiece represent the taste of the Benedictine nuns or that of their male agents?“ kann daher meines Erachtens – und nicht nur mit Blick auf die Altardekoration – für San Zaccaria zugunsten der Nonnen beantwortet werden.⁹³

Gerade unter dieser Prämisse ist nun aber zu begründen, warum die Vivariniwerkstatt, der die Fresken hinter den Seitenaltären zuzuweisen sind, nicht auch das Evangelistenprogramm ausführte. Die verbreitete Ansicht, in Venedig habe es keine der Freskotechnik beziehungsweise der Wandmalerei mächtigen Künstler gegeben, geht in die Irre.⁹⁴ Der Zufall der Überlieferung verstellt hier gerade für die Vivariniwerkstatt leicht den Blick: Den venezianischen Zeitgenossen galten Giovanni

d'Alemagna und Antonio Vivarini offenbar als prädestiniert für eine Wanddekoration, da sie (wie erwähnt) nur wenige Jahre später mit einem Großteil der Ausmalung der Paduaner Ovetariikapelle beauftragt wurden – eine Ausstattung, die die Werkstatt nach dem Tod Giovannis unvollendet zurückließ.⁹⁵ Wenn der Auftrag für die Apsiskalotte hingegen jetzt an einen Florentiner Maler ging, darf man darin eine bewußte Wahl nach künstlerischen Kriterien erkennen. Diese wurden in der bisherigen Forschung bei der Betrachtung des Ausstattungsprogrammes kaum berücksichtigt, und man kam nur wenig darüber hinaus, den Hiat zwischen Wandmalerei und Altardekoration festzustellen und als offenbar für die Zeitgenossen nicht relevant zu bewerten. Daher soll zunächst nach einem Beschreibungsmodell gefragt werden, das geeignet ist, das Erscheinungsbild von San Zaccaria zu fassen.

Aus der Analyse der Fresken und der Altäre haben sich drei spezifische Darstellungsweisen herauskristallisiert, denen unterschiedliche Arten der Betrachtersprache zugewiesen werden können. Diese lassen sich differenzierten Sehkontexten und Verständnishorizonten zuordnen. Die Altarfronten – und mit ihnen die fingierten Brokatvorhänge sowie die vergoldeten und polychrom gefaßten Holzsulpturen – dominierten den Eindruck der primär liturgisch genutzten Sphäre vor und zwischen den drei Altären mit ihrem Goldglanz und ihrer Farbbrillanz. Während der Messinszenierung steigerte vielfach reflektiertes Kerzenlicht ihr wirkungsästhetisches Potential.⁹⁶ Daß es einen Moment der Ausstellung von Hostie und Wein noch im Retabel gab, beides also im Messverlauf hinter dem Türchen mit dem Schmerzensmann sichtbar wurde, kann nur vermutet werden. In jedem Fall erinnerte das Retabel als ihr Aufbewahrungsort nicht zuletzt durch die hier in Relief gezeigten Inhalte von Schmerzensmann, Grablegung und Auferstehung unmittelbar an die Liturgie und vergegenwärtigte das Heilsgeschehen.

Wie für die meisten Altarbilder ist auch für jene in San Zaccaria anzunehmen, daß sie durch Vorhänge geschützt und meist dem Blick entzogen waren.⁹⁷ Es ist nicht mehr nachvollziehbar, wie sich die für drei Altäre zu orchestrierende *reve-*

latio gestaltete. Die fingierten Brokatvorhänge der Seitenaltäre perpetuierten diesen Moment für den Zeitraum, in dem die realen Vorhänge geöffnet waren. Mit Blick auf das kostbare Material und den Ort der Anbringung dürften die hinten und seitlich die Altäre umspannenden gemalten Textilien jene Altarvelen imitieren, die zunehmend seit dem 13. Jahrhundert in Synodalstatuen und dann in Inventaren als „cortinae“ oder „alae“ erwähnt werden: Ohne eine im engeren Sinn liturgische Funktion zu haben, hingen sie als eine Art schmückender Einfriedung *seitlich* der Altäre – nicht als schlichter Schutz *vor* ihnen – und dienten dazu, diese während der Messe abzuschirmen und Ablenkungen vom Zelebranten fernzuhalten.⁹⁸ Obwohl sie diese nachahmen, ist mit den gemalten Vorhängen eine dem entgegengesetzte Wirkung intendiert: Sie ziehen den Blick auf den Altar und präsentieren ihn als Schau der himmlischen Sphäre.

Auch außerhalb des Gottesdienstes waren Presbyterium und Kirche Schauplatz festlicher Inszenierungen, die gleichermaßen identitätsstiftend wie für die Außenwirkung des Klosters bestimmend waren. Dazu gehörte der Empfang prominenter Gäste: Der von den Nonnen selbst verfaßte Bericht über den Besuch Friedrichs III. hält fest, wie in Gegenwart seines adeligen Gefolges die Messe gefeiert wurde. Während man letzteres anschließend an einem Tisch am Ende des Langhauses verköstigte, wurde für den Kaiser im Presbyterium ein Büffet mit Wein und süßen Leckereien aufgebaut – darunter die, wie die Schreiberin nicht zu notieren versäumt, von Friedrich so geschätzten getrockneten Feigen.⁹⁹ Ebenso fanden die Zeremonien zur Wahl und Investitur einer Äbtissin in der Kirche statt: Teile der Chorbegrenzungen waren dabei zu entfernen, man errichtete einen ephemeren Altar auf einem Podest im Nonnenchor, und auf dem Hochaltar wurden Reliquiare, Silbergerät und Leuchter ausgestellt. Eine neue Äbtissin legte sich nach dem Schwur vor dem Altar auf den Boden, der mit Teppichen geschmückt war.¹⁰⁰ Bei diesen Feierlichkeiten dehnte sich das glanzgesättigte Licht der beleuchteten Retabel als warmes Schimmern in den mittels Fenstern und Gittern mehr geöffneten als abgeschlossenen Chor der Nonnen aus und ließ sie an der sinnli-

chen Erfahrung teilhaben. Ikonographische Details waren von dort kaum zu erkennen.

Von allen Punkten des langen Kirchenraums aus sichtbar – und damit auch von den beim Gottesdienst und anderen Feierlichkeiten anwesenden Laien hinter dem Nonnenchor wahrzunehmen – waren hingegen die monumentalen Heiligen in der Zone über dem Hochaltar. Ihre ganze Anlage zielte auf Klarheit und Lesbarkeit ab. Vor ihrer Folie erschien plastisch und von goldgefaßtem Schnitzwerk gerahmt die *imago pietatis*, eine Vergegenwärtigung an der medialen Grenze, die in ihren visuellen Strategien jenen Altarwerken vergleichbar ist, die Malerei und Skulptur in einer Darstellung unmittelbar verbinden.¹⁰¹ Bildete der in Relief gearbeitete, farbig gefaßte Schmerzensmann das Scharnier zwischen Malerei und Skulptur, so übertraf ihn Andreas Malerei noch an *rilievo*.¹⁰² Statt also die Fresken als „fremd“ zu kategorisieren oder einen stilistischen Bruch hervorzuheben, kann man festhalten, daß ihre Wirkung, nämlich Fernansichtigkeit aufgrund von intensiver Farbigkeit und skulpturaler Plastizität, dem Anbringungsort gemäß genau den Intentionen der Auftraggeberinnen entsprochen haben dürfte.

Außerhalb ihrer Intentionen und ihrer Erfahrungswelt blieben wohl das selbstreflexive Moment und das Spiel mit dem Betrachterstandort, die sich in Andrea del Castagnos Werk nachzeichnen ließen, und mit ihnen seine künstlerische Phantasie und Virtuosität, die besonders in dem Puttenfries aufscheinen. Mit diesen Kategorien ist jenseits der Stilproblematik und unterschiedlicher „Schulen“ meines Erachtens die eigentliche Differenz zu der Altardekoration benannt. Eine Äußerung des Bernardo Giustiniani aus dem Jahr 1441 beleuchtet schlaglichtartig, daß es in Venedig durchaus auch ein Publikum gab, das solche Differenzen wahrnehmen konnte. Erzogen und unterrichtet von Guarino Guarini, Cristoforo da Parma und Francesco Filelfo, stellt Giustiniani den Kunstwert eines Werkes über dessen Materialwert: Nicht Gold und wertvolle Pigmente machten ein gutes Bild aus, sondern *ingenium* und *ars* seines Schöpfers.¹⁰³ Ein so geprägter Betrachter dürfte den Fresken weitaus mehr Aufmerksamkeit als den goldglänzenden Polyptychen geschenkt haben.

Die Rückseite des Hochaltars führte Pilgern und anderen Besuchern mit der Anzahl der dargestellten Heiligen den Schatz an Reliquien, zumal an *corpora incorrupta*, unmittelbar vor Augen. Die im Gegensatz zur Hierarchisierung in Halb- und Vollfigur auf den Vorderseiten aller drei Retabel durchgehend ganzfigurige Darstellungsweise suggeriert diese „Ganzheit“ auch für Heilige, die nur mit Partikeln in San Zaccaria vertreten sind. Die zartere Farbigkeit sowie das Fehlen des Goldgrundes und vergoldeter rundplastischer Figuren lassen die Präsenz der Heiligen bei der Schau der Schreinerückwand anders erlebbar werden als an den Altarfronten.¹⁰⁴ Sind die Heiligen dort der himmlischen Sphäre zugeordnet und werden Teil einer Strategie der ästhetischen Überwältigung, so verweisen die Heiligen der Rückseite, die mittels des *sotto in su* in ihrer fingierten Architektur eindeutig verortet werden sollen und scheinbar der Betrachterwelt angehören, körperhaft auf ihre Reliquien, die sich hinter und unterhalb der Bildtafel befinden, wie es in den Beischriften dann ausgesprochen wird. In der formalen Differenzierung von Altarfront und Altarrückseite wird die Dichotomie zweier Bildrealitäten explizit.

Hier von verschiedenen „Stilen“ einer Werkstatt zu sprechen, ist für die Frage nach einer geeigneten Begrifflichkeit für dieses Phänomen kaum hilfreich, da der Terminus in seiner vielfältigen Anwendungspraxis die notwendige Schärfe vermissen lässt und im Einzelfall einer weiteren Definition bedarf; die immer noch mit dem Paradigma des „Fortschritts“ verbundenen begrifflichen Konsensfindungen „Gotik“ und „Renaissance“ überdecken gerade die zentralen Aspekte und suggerieren eine „Weiterentwicklung“ der Fresken gegenüber den Retabeln, was als Bewertung zumindest den Auftraggeberinnen fremd gewesen sein dürfte.¹⁰⁵ Fragt man mit Blick auf das Hochaltarretabel nach einem „Individualstil“ – oder: nach dem „Werkstattstil“ – im Sinne einer „Handschrift“, dann stimmen die Charakteristika der Rückseite mit jenen aller drei Altarfronten überein und lassen sich in der Summe ohne weiteres mit den Werken von Giovanni d’Aleagna und Antonio Vivarini aus den vorangehenden und den folgenden Jahren verbinden: Von den immer wiederholten Kopftypen, Handhaltungen und

Gewandmotiven bis zu der Art, wie ein Gesicht, eine Hand modelliert sind. Die Besonderheiten eines zeitgleich entstandenen Nebeneinanders unterschiedlicher formaler Qualitäten, die eine differenzierte Wirkungsästhetik und Betrachteransprache erkennen lassen, sind damit nicht zu erfassen. Und nur auf den ersten Blick sind die jüngst in den Mittelpunkt der Diskussion zu den Stil kategorien des Quattrocento gestellten Termini *rilievo* versus *ornatus* in diesem Zusammenhang aussagekräftig und geeignet, an die Stelle eines undifferenzierten Stilbegriffs zu treten. Dem (primär für das späte 15. und frühe 16. Jahrhundert unternommenen) Versuch Hellmut Wohls, *ornatus / ornato* als ein zentrales historisches Kriterium zu etablieren, steht die unterschiedliche – und unterschiedlich reflektierte – Anwendung des Begriffs durch die Zeitgenossen entgegen, die sich wiederum nur partiell mit der modernen Vorstellung von „ornateness“ und „ornament“ deckt.¹⁰⁶

Michael Viktor Schwarz hat jüngst, an die grundlegenden Überlegungen von Michael Baxandall anknüpfend, die Bedeutung des „Stils“ in der Ansprache des Betrachters unterstrichen: „Der Stil macht dem Publikum die Werke auf ihre intendierte Bedeutung hin transparent. Er ist daran beteiligt, das Gelingen zu lassen, was genau beisehen eine höchst unwahrscheinliche Angelegenheit ist: Kommunikation, Verstehen.“¹⁰⁷ Damit ist ein für San Zaccaria zentraler Aspekt angesprochen. Allerdings – und obwohl es Schwarz unter anderem darum geht, „daß Stil auch über Funktion sprechen kann [...] variabel je nach dem Kontext, für den das Artefakt gestaltet wird“ – bleibt die Definition des Stilbegriffs auch hier weiterhin vage und benennt gegenüber der „Form“ nicht gleichermaßen das, was ebenso entscheidend ist: Materialität und Medium, der bewußte Einsatz und die Wahl der Mittel sowohl durch den Künstler als auch – über seine Auswahl – durch den oder die Auftraggeber. Die Ästhetik der Altarfronten wird entscheidend durch das spezifische Zusammenwirken von Tafelmalerei, Skulptur, Faßmalerei und Vergoldung bestimmt, was sich kaum unter dem Begriff des „Stil“ – oder des „Stilpluralismus“ – subsumieren und verständlich machen läßt.¹⁰⁸

Der maßgeblich durch Meyer Schapiro und Jan Białostocki in die Kunstgeschichtsschreibung

eingeführte und dann mit unterschiedlicher Akzentsetzung angewandte Begriff der „Stilmodi“ erscheint daher geeigneter, die differenzierte Formensprache in San Zaccaria zu benennen.¹⁰⁹ Damit soll nicht versucht werden, die hier jeweils gewählten Ausdrucksweisen als äquivalent an die *genera dicendi* oder die Modi der Musiklehre zurückzubinden; vielmehr kann das Phänomen mit Hilfe des Modusbegriffes beschrieben werden, wie ihn bereits Białostocki anwandte: Der Modus „hängt ab von dem Typus des zu schaffenden Werkes, von dem Ausdruck, der erzielt wird [...] In einer Werkstatt und in der Erfindungskraft eines Schöpfers können Werke entstehen, die zwar Merkmale eines Stils tragen, aber nach verschiedenen ‚Modi‘ konzipiert sind.“¹¹⁰

Die vorliegende Analyse der Ausstattung von San Zaccaria zielte darauf ab, zu zeigen, daß die jeweils gewählten Darstellungsmittel ihrem Gegenstand und ihrem Ort – und damit ihrer Funktion – angemessen sind. Dabei wurde versucht, über die „trägerische Selbstevidenz des Visuellen“¹¹¹ und moderne Unterscheidungskriterien hinaus den historischen Rezeptionskontext zu rekonstruieren. Der Modusbegriff erlaubt es, gleichzeitig – und, wie hier, sogar räumlich unmittelbar nebeneinander – angewandte Ausdrucksformen als für die Bildaussage und ihre Vermittlung intendiert zu verstehen. Es ist die Entscheidung und die Wahl, die aus dieser Perspektive unterstrichen werden soll, auch wenn sich in San Zaccaria wie so

oft nur das Ergebnis dieser Wahl konstatieren und nicht den Prozeß nachzeichnen läßt, der zu ihr geführt hat. Denn ob und wie dies als Wunsch der Auftraggeberinnen vermittelt und etwa vertraglich festgehalten wurde, ist nicht zu rekonstruieren.¹¹² Weniger Castagno und sein – den Nonnen vermutlich gänzlich unbekannter – „Personalstil“ dürften ausschlaggebend gewesen sein als vielmehr eine durch Werke Florentiner Künstler in Venedig gespeiste Erwartungshaltung. Gab es eine Summe formaler Eigenschaften, die man in Venedig, Werke eines Nanni di Bartolo, eines Uccello vor Augen, undifferenziert als „florentinisch“ wahrnehmen konnte, vergleichbar dem Verständnis von einer „maniera tedesca“?¹¹³

Die Analyse der Ausstattung von San Zaccaria ließ über eine bloße Spannbreite des Formenvokabulars hinaus klar differenzierte Gestaltungsmittel und Mechanismen erkennen. Diese unterlaufen sich nicht gegenseitig, sondern werden als unterschiedliche, aber partiell aufeinander abgestimmte Darstellungsabsichten verständlich. Damit erscheinen die Fresken von Andrea del Castagno und Francesco da Faenza nicht als zufällig oder politisch motiviert importierte Florentiner Innovation, sondern als Bestandteil eines einheitlich konzipierten Ganzen, das über den Einsatz unterschiedlicher Stilmodi spezifische Bildstrategien zur Inszenierung des Sakralen verfolgt.

Anmerkungen

1 Den Ausgangspunkt für diesen Beitrag bildet eine monographische Studie zu den Vivarini und ihrer Werkstatt, die die Verfasserin vorbereitet. Auf sie ist für eine umfassende Analyse der Altarwerke zu verweisen, während an dieser Stelle einige dafür zentrale Aspekte – etwa die Werkstattorganisation, die Beziehungen zur nordalpinen Kunst, das Verhältnis der Retabel zur Liturgie – nur am Rande angesprochen werden können. – Für ihre kritische Lektüre danke ich Martin Büchsel, Ingo Herklotz, Hubert Locher, Marianne Müller und besonders Ralf Behrwald, weitere Hinweise und Anregungen verdanke ich Rudolf Dellermann, Dieter Girgensohn, Urte Krass, Lorenza Melli, Ulrich Pfisterer und Georg Satzinger. Ian Holgate bin ich für die Möglichkeit verbunden, seine unpublizierte Dissertation einzusehen (The Vivarini

Workshop and Its Patrons c. 1430 – c. 1450, Diss. St. Andrews 1998). In Venedig fand ich fachkundige Unterstützung bei Giovanna Menegazzi und Luca Caburlo.

2 Bernard Aikema, La Cappella d'oro di San Zaccaria. Arte, religione e politica nella Venezia del doge Foscari, in: *Arte Veneta*, 57, 2000, 22–41, 35 („divario stilistico“); Wolfgang Wolters, Architektur und Ornament: venezianischer Bauschmuck der Renaissance, München 2000, 178. Einige Autoren betonten die konzeptuelle Einheitlichkeit der Ausstattung – etwa Michelangelo Muraro, Domenico Veneziano at San Tarasio, in: *The Art Bulletin*, 41, 1959, 151–158 (154: sie „was conceived at a single moment, [...] the various works of art cannot be studied entirely separately“); Keith Christiansen, La pittura a Venezia e in Veneto nel primo Quat-

- trocento, in: *La Pittura in Italia. Il Quattrocento*, hg. von Federico Zeri, Mailand 1986, erw. Aufl. 1987, Bd. 1, 119–146 (143f.: „progetto unitario“) –, aber erst Aikema analysierte Kirche und Ausstattung als zusammengehöriges Ganzes.
- 3 Aikema (wie Anm. 2), 35.
- 4 Zitiert nach Creighton Gilbert, *L'Arte del Quattrocento nelle testimonianze coeve*, Florenz / Wien 1988, 147; vgl. Ulrich Pfisterer, *Donatello und die Entdeckung der Stile: 1430–1445*, Mainz 2002, 78.
- 5 Wolters (wie Anm. 2), 178.
- 6 S. u. und Anm. 85.
- 7 „1444. 15 Agosto – [...] fo edifichado e fato nova mente in la gliexia del dito padre nostro santo Zacharia profeta la chapela granda in la qual fo spexo duc.ti Ma VIIIc LXXIIIlo g. XVIII – p. XXIII.“ Archivio di Stato di Venezia (im folgenden: ASV), b. 9, Memoriale, fol. 49r; transkribiert bei Pietro Paoletti, *L'architettura e la scultura del rinascimento in Venezia*, Venedig 1893, Bd. 1, 63, Anm. 2; zur Bauorganisation Susan Mary Connell, *The Employment of Sculptors and Stonemasons in Venice in the Fifteenth Century*, New York / London 1988, passim, bes. 172–179. – Wird man den guten Erhaltungszustand im Vergleich zu anderen Ausstattungsprojekten der Zeit betonen, so sind doch auch empfindliche Lücken in dem ursprünglichen „Medienverband“ festzuhalten: Nichts ist über die ursprünglichen Glasfester der Apsis bekannt, die aufgrund ihrer Größe das Erscheinungsbild erheblich bestimmt haben dürften (Wolters, wie Anm. 2, 202, erwähnt die Ausstattung mit figürlichen Scheiben; die bei Connell, 170, zitierte Quelle, auf die der Autor verweist, bezieht sich jedoch auf Santa Maria della Carità), ebensowenig über den Fußboden. In einer Beschreibung von 1815 sind nicht eindeutig lokalisierbare Wandmalereien u. a. mit Themen der Christusvita erwähnt, von denen heute keine Spuren mehr vorhanden sind: Giannantonio Moschini, *Guida per la città di Venezia*, Venedig 1815, Bd. 1, 103. Siehe auch unten zu der problematischen Überlieferung des Retabels auf dem Hochaltar.
- 8 Die Quellen zusammengefaßt und in Auszügen zitiert bei Paoletti (wie Anm. 7), 63–67, hier auch zu der in Abb. 2 reproduzierten Rekonstruktion, die besonders in den das Mittelschiff unterteilen Säulenstellungen Vermutung bleiben muß. Jüngere Befunde legen nahe, daß auch die Seitenschiffe in Rundapsiden endeten: Silvio Tramontin, *San Zaccaria*, Venedig 1979, 20. Herbert Dellwing, *Die Kirchenbaukunst des späten Mittelalters in Venetien*, Worms 1990, 126, vermutete eine intendierte Umwandlung in einen einschiffigen „Saal“ im Sinne einer „bewußten Reformarchitektur“ mit Parallelen zu dem Bau von Sant'Elena, eine Annahme, die mit Blick sowohl auf die Baugeschichte als auch auf die ganz unterschiedliche soziale Stellung und das daraus resultierende unterschiedliche Anspruchsniveau jüngst begründet abgelehnt wurde: Andrea Rosemann, *Die Kirche San Zaccaria in Venedig*, Diss. Berlin 1992 (Onlineversion 2001, <http://opus.kobv.de/tuberlin/volltexte/2001/29>), 28, Anm. 3.
- 9 Francesco Sansovino, *Venetia citta nobilissima et singolare [...]*, Venedig 1581, 27. Zu den mangelhaft dokumentierten Übermalungen u. a. der Apsisrippen in verschiedenen Restaurierungsphasen Wolfgang Wolters, *Appunti sulla decorazione ornamentale di San Zaccaria I a Venezia*, in: *Arte nelle Venezia. Scritti di amici per Sandro Sponza*, hg. von Chiara Ceschi u. a., Saonara 2007, 49–53; zu dem fingierten Ziegelmauerwerk am Bogen und auf den Rippen des Presbyteriums Vasco Fassina / Marisol Rossetti / Emanuela Zucchetta, *Mural paintings in San Tarasio chapel in the Church of San Zaccaria, Venice: a study of the state of conservation of painting film*, in: *International Congress on Deterioration and Conservation of Stone*, Berlin 1996, Bd. 3, 1663–1668. Im Zentrum des religiösen Interesses stand die alte Kirche San Zaccaria offenbar erst wieder, als ein wundertätiges Christusbild in die Krypta überführt wurde; s. etwa Angelo Rizzi, *Celebrandosi l'anniversaria solennità di Gesù Cristo deposito nel sepolcro nel sotterraneo della chiesa parrocchiale di San Zaccaria il giorno XXIV settembre MDCCCXLVIII*, Venedig 1848.
- 10 Paoletti (wie Anm. 7), 63. Die Orgel, für die die Äbtissin 80 Dukaten aufwendete, ist nicht erhalten, ebensowenig ist etwas über ihre Ausstattung, etwa bemalte Flügel, bekannt.
- 11 Die Maler wurden erst in den 1920er Jahren anhand der damals gereinigten Signaturen identifiziert: Ferdinando Forlati, *Un'opera sconosciuta di Andrea del Castagno a Venezia*, in: *Arte cristiana*, 8, 1920, 57; Giuseppe Fiocco, *Andrea del Castagno at Venice*, in: *The Burlington Magazine*, 40, 1922, 11–17. Salmi zählte 48 giornate, s. Mario Salmi, *Ancora di Andrea del Castagno: dopo il restauro degli affreschi di San Zaccaria a Venezia*, in: *Bollettino d'arte*, 43, 1958, 117–140, Schemata der Tagwerke 118, 120, 125.
- 12 Eine umfassende Untersuchung der technischen Aspekte der Retabelherstellung, wie sie Merzenich zu Florenz vorlegte, wurde bislang für Venedig nicht unternommen. Merzenich diskutiert die zahlreichen Faktoren, die die Herstellungszeiten in die Länge ziehen konnten, führt aber auch technisch aufwendige Beispiele an, die im Laufe einiger Monate entstanden: Christoph Merzenich,

- Vom Schreinerwerk zum Gemälde. Florentiner Altarwerke der ersten Hälfte des Quattrocento. Eine Untersuchung zu Konstruktion, Material und Rahmenform, Berlin 2001, 71–76. Christiansen (wie Anm. 2), 143, geht von mindestens zwei bis drei Jahren Entstehungszeit der Retabel in San Zaccaria aus.
- 13 Die Inschriften bei Emmanuele A. Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, Venedig 1827, Bd. 2, 144f.
 - 14 Im Rechnungsbuch fallen diese Wandmalereien vermutlich unter die „tutj i suo adornamentj“ der beiden seitlichen Altarkapellen. Sie sind erwähnt bei Aikema (wie Anm. 2), 34; Holgate (wie Anm. 1), 165, 172; Wolters (wie Anm. 2), 179 und 181f. zu anderen gemalten kostbaren Stoffen; ders. (wie Anm. 9), 51; Emanuela Zucchetta, Scheda, in: *Materiali e tecniche nella pittura murale del Quattrocento*, hg. von Marco Cardinali u. a., Rom 2002, Bd. 1, 148; generell zu Wandmalerei als optischem Rahmen venezianischer Altäre Peter Humfrey, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, Yale 1993, 51. Zu gemaltem Brokat s. jetzt die umfangreiche Studie von Rembrandt Duits, *Gold brocade and Renaissance painting: a study in material culture*, London 2008, zu Venedig 109f. Der Zustand der Nischenmalerei bietet heute kaum mehr als Anhaltspunkte für eine Zuschreibung. Mit Blick auf ihre Abstimmung auf die Altäre, die Typen der Engel, die Gestaltung mit plastischen Dekorationstechniken und den Umstand, daß die Vivariniwerkstatt auch Aufträge in diesem Bereich erhielt (s. u.), darf von einer Autorschaft der Vivarini ausgegangen werden. Zur Weißtünchung als Charakteristikum venezianischer Kirchen Wolters (wie Anm. 9), 50; ders. (wie Anm. 2), 182; zu den technischen Besonderheiten der Wandmalereien bzw. Fresken in Venedig Mirella Simonetti, *Tecniche della pittura veneta*, in: *La pittura nel Veneto: il Quattrocento*, hg. von Mauro Lucco, Mailand 1989, 247–270, 264–267.
 - 15 Zum Jesus-Monogramm des Bernhardin von Siena vgl. bes. Daniel Arasse, *Iconographie et évolution spirituelle: la tablette de saint Bernardin de Sienne*, in: *Revue d'histoire de la spiritualité*, 50, 1974, 433–456; Philine Helas, *Name, Bildnis, Blut. Manifestationen Christi in der Medaille des Quattrocento*, in: *Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland*, hg. von Georg Satzinger, Münster 2004, 55–83, 56–66. Bernhardin gab für das Jesus-Monogramm zwölf Strahlen vor (ebd. 60, Anm. 23), die Nischenbekrönung in San Zaccaria zeigt dreizehn. Andererseits ist das Alternieren zungenförmig-geschlängelter und gerader Strahlen charakteristisch, und auch andere bildliche Darstellungen weichen in der Strahlen-
 - zahl ab, vgl. ebd. Abb. 7. Wolters (wie Anm. 9), 51, vermutet in den Nischenbekrönungen wie in den Festons Werke des für 1462 im Rechnungsbuch erwähnten Antonio da Bergamo. Dieser wird aber explizit für Vergoldungen und einfache einfarbige Ausmalungen bezahlt (Paoletti, wie Anm. 7, 66), unter denen die prächtigen Wandmalereien über den Nischen kaum zu subsumieren sind. Eher sind sie mit den Zahlungen 1463 „per penture, per depenzer la capeleta, dentro da le done“ zu verbinden (ebd., 67).
 - 16 Vgl. Anm. 60; zum Begriff „tabernaculum“ im Sinn von „sacrarium“ Hans Caspary, *Das Sakramentstabernakel in Italien bis zum Konzil von Trient. Gestalt, Ikonographie und Symbolik, kultische Funktion*, München 1969, 9f., Anm. 20.
 - 17 “MCCCCLJ. Soto la soradita Reverendissima Elena abbadessa el fue facto la croxe che e nel corro e misier San zacharia e san benedecto di beni del convento e costo ducati CLXX.“ ASV San Zaccaria, b. 6, *Memoriale*, fol. 48r., zit. nach Lucia Sartor, *Intagliatore veneziano*, in: *I tesori della fede. Oreficeria e Scultura dalle Chiese di Venezia*, (Ausst.-Kat.), hg. von Stefania Mason u. a., Venedig 2000, 64–67, 64; Moschini (wie Anm. 7), 109. Die Ausgaben für den älteren Cruzifixus mit seinem „bordonale“ hatten sich auf 244 Dukaten belaufen: Paoletti (wie Anm. 7), 63.
 - 18 Das Gestühl steht seit dem späten 16. Jh. in der Cappella Sant’Atanasio. Zur jüngsten Restaurierung Giovanna Menegazzi und Roberto Bergamaschi, *Il restauro del coro ligneo di San Zaccaria*, in: *Arte nelle Venezie* (wie Anm. 9), 209–213; der Vertrag der Nonnen bzw. ihres Vertreters mit den Gebrüdern Cozzi größtenteils transkribiert bei Paoletti (wie Anm. 7), 84, Anm. 5, und Rosemann (wie Anm. 8), 142–144. Noch ohne Farbfassung und Vergoldung beliefen sich die Kosten auf 590 Dukaten.
 - 19 Zur Geschichte des Klosters Flaminio Corner, *Ecclesiae Venetae antiquis monumentis nunc etiam primum editis illustratae ac in decades distributae; decadis decimae tertiae pars posterior*, Venedig 1749, Bd. 11, 305–404; Cicogna (wie Anm. 7), 105–172; Tramontin (wie Anm. 8); zum Kontext der venezianischen Klöster Gabriele Mazzucco, *Ordini monastici, mendicanti e predicatori in diocesi di Venezia nel Medioevo*, in: *Patriarcato di Venezia*, hg. von Silvio Tramontin, Padua 1991, 253–278, sowie Marco Pozza, *Per una storia dei monasteri veneziani nei secoli VIII–XII*, in: *Il monachesimo nel veneto medioevale*, hg. von Francesco G. B. Trolese, Cesena 1998, 17–38, bes. 28f., 35–37.
 - 20 Edward Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton 1981, 221–223.

- 21 Zu den Reliquien vgl. die Anm. 19 zitierte Literatur sowie Domenico Grandis, *Vite, e memorie de' santi spettanti alle chiese della diocesi di Venezia*, Venedig 1762, Bd. 3, 130–270; Analysen ihres Stellenwertes bieten Gary M. Radke, *Relics and identity at the Convent of San Zaccaria in Renaissance Venice*, in: *Images, relics, and devotional practices in Medieval and Renaissance Italy*, hg. von Sally J. Cornelison und Scott B. Montgomery, Tempe 2006, 173–191, und Kate Lowe, *Power and Institutional Identity in Renaissance Venice: The Female Convents of S. M. delle Vergini and S. Zaccaria*, in: *The Trouble with Ribs: Women, Men and Gender in Early Modern Europe*, hg. von Anu Korhonen und Kate Lowe (http://www.helsinki.fi/collegium/e-series/volumes/volume_2/index.htm), 128–152, bes. 141–143. Für die zitierte Inschrift vgl. Anm. 70. Zum Topos des *corpus incorruptum* Arnold Angenendt, *Corpus incorruptum. Eine Leitidee der mittelalterlichen Reliquienverehrung*, in: *Saeculum*, 42, 1991, 320–348.
- 22 Zu San Zaccaria als Pilgerziel zuletzt Rosemann (wie Anm. 8), 23–26, zum Kontext Andrea Denke, *Venedig als Station und Erlebnis auf den Reisen der Jerusalem-pilger im späten Mittelalter*, Remshalden 2001, bes. 123–142, die auf das „Heilige Grab“ als neben den Reliquien wichtigen Anziehungspunkt in San Zaccaria hinweist (ebd., 130).
- 23 Kate Lowe, *Nun's Chronicles and Convent Culture in Renaissance and Counter-Reformation Italy*, Cambridge 2003, 146; Marin Sanudo *il giovane, De origine, situ et magistratibus urbis Venetae ovvero la città di Venetia (1493–1530)*, hg. von Angela Carracciolo Aricò, Mailand 1980, 62. Sanudo zählt zwölf „cosse notabile si mostrano a' signori in Veniexia [...]“ auf, darunter, neben etwa dem Tesoro von San Marco, „Cantar monache, o alle Verzene o a San Zaccaria“. Zum Besuch Friedrichs III. s. Pietro Ghinzoni, *Federico III imperatore a Venezia (7 al 19 febbraio 1469)*, in: *Archivio veneto*, 37, 1889, 133–144, aus dem Blickwinkel von San Zaccaria Gary Radke, *Nuns and Their Art: The Case of San Zaccaria in Renaissance Venice*, in: *Renaissance Quarterly*, 54, 2001, 430–459, bes. 452f.; Radke (wie Anm. 21), passim; Lowe (wie Anm. 21), bes. 137–140. Eine Aufzählung hochrangiger Gäste seit 1347 im „Indice“ von: *Memorie del passaggio per lo Stato Veneto di Principi [...] 1347–1773*, Biblioteca Nazionale Marciana (im folgenden BM) Ms. it. VII, 707 (=7898); vgl. Aikema (wie Anm. 2), 40, Anm. 44.
- 24 Rosemann (wie Anm. 8), 22; zur Herkunft der Nonnen Irmgard Fees, *Le monache di San Zaccaria a Venezia nei secoli XII e XIII*, Venedig 1998, bes. 35–43. Die Autorin kann für ihren Untersuchungszeitraum zeigen, daß rund 70% der Nonnen der Nobilität und die übrigen größtenteils gesellschaftlich ambitionierten Kaufmannsfamilien angehörten.
- 25 Die Quellen bei Rosemann (wie Anm. 8), 17f.; andere Beispiele von – immer wieder vergeblich untersagtem – Privatbesitz bei Jeffrey F. Hamburger, *Art, Enclosure and the Cura Monialium: Prolegomena in the Guise of a Postscript*, in: *Monastic architecture for women*, hg. von Caroline A. Bruzelius und Constance H. Berman (= *Gesta*, 31, 1992), New York 1992, 108–134, 119f. Zu den Besitzungen des Klosters auf der Terraferma exemplarisch Gionata Tasini, *Monselice e il monastero di S. Zaccaria di Venezia*, in: *Monselice nei secoli*, hg. von Antonio Rigon, Monselice 2009, 189–199.
- 26 Mary-Ann Winkelmes, *Taking part: Benedictine Nuns as Patrons of Art and Architecture*, in: *Picturing women in Renaissance and Baroque Italy*, hg. von Geraldine A. Johnson, Cambridge 1997, 91–110, 93–97. Zu den Reaktionen auf tatsächliche oder vermeintliche Mißstände in den venezianischen Klöstern Pio Paschini, *I monasteri femminili in Italia nel '500*, in: *Italia sacra. Studi e documenti di storia ecclesiastica*, hg. von Michele Maccarrone u. a., Padua 1960, 31–60, bes. 43–60.
- 27 Diesen Aspekt unterschätzt meines Erachtens Catherine King, *Medieval and Renaissance Matrons, Italian-style*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 55, 1992, 372–393, die nur den kostspieligen Neubau seit 1458 bewertet und die bemerkenswerten Altarstiftungen außer Acht läßt (ebd., 386f.). Eine oft postulierte Abhängigkeit von der Kongregation von Santa Giustina in Padua bestand für den hier interessierenden Zeitraum nicht; vgl. die Liste der der Congregatio Casinensis zugehörigen Klöster in: *Annales Ordinis S. Benedicti*, 1909, 56f. Eine in vielem parallele Erscheinung ist das Nonnenkloster von Sant'Apollonia in Florenz; vgl. Kate Lowe, *Nuns and choice: artistic decision-making in Medicean Florence*, in: *With and Without the Medici, Studies in Tuscan Art and Patronage 1434–1530*, hg. von Eckart Marchand und Alison Wright, Cambridge 1998, 129–155, bes. 134f., und Sabine Plakolm–Forsthuber, *Florentiner Frauenklöster von der Renaissance bis zur Gegenreformation*, Petersberg 2009, passim, 28–33 zur Frage der Observanz in weiblich besetzten Klöstern. Zur fehlenden Durchsetzung von ‚Pericoloso‘ in Venedig Elizabeth Makowski, *Canon Law and Cloistered Women: Pericoloso and its Commentators, 1298–1545*, Washington 1997, 80. Charakteristisch erscheint mir die Begründung, die der Kommentator Petrus de Ancarano für diesen Umstand nennt: „[...] vidit etiam ipsam [i. e. ‚Pericoloso‘] non servare Venetiis. Ubi de hoc vidi questionem inter patriarchem Grandensis da-

- tum a Papa visitatorem monasteriorum monialium et moniales de Celestria que nolebat recludi“ (zit. nach ebd., Anm. 24). Die in vielem konträren Bedingungen in einer strengen Klausur verpflichteten Klöstern erweist die geographisch wie in den Fragestellungen breit angelegte Untersuchung von Carola Jäggi, *Frauenklöster im Spätmittelalter*. Die Kirchen der Klarissen und Dominikanerinnen im 13. und 14. Jahrhundert, Petersberg 2006, s. bes. 11f. die methodischen Bemerkungen zu Gender und Raum, Kap. IV zum Nonnenchor und seiner Ausstattung sowie 279–292 zur Problematik der Wahrnehmung von Altarretabeln. Entgegen dem ambitioniert formulierten Titel berührt die Studie von Anabel Thomas Venedig kaum und bleibt in vielen Folgerungen exemplarisch: Anabel Thomas, *Art and Piety in the Female Religious Communities of Renaissance Italy. Iconography, Space, and the Religious Woman's Perspective*, Cambridge 2003. Maßgeblich zu Altarstiftungen durch Nonnen und in Nonnenklöstern bleibt für Italien Julian Gardner, *Nuns and Altarpieces: Agendas for Research*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 30, 1995, 27–57; s. a. Winkelmes (wie Anm. 26).
- 28 Zu der von beiden Seiten so wahrgenommenen Bedeutung von Nonnenklöstern für die Gottgefälligkeit und das Wohlergehen einer Stadt Gabriella Zarrì, *Monasteri femminili e città (secoli XV–XVIII)*, in: *La Chiesa e il potere politico dal Medioevo all'età contemporanea*, hg. von Giorgio Chittolini und Giovanni Miccoli (= *Storia d'Italia Annali* 9), Turin 1986, 359–429, bes. 373–376.
- 29 Zu Le Vergini s. unter den hier angesprochenen Aspekten bes. Kate Lowe, *Elections of Abbesses and Notions of Identity in Fifteenth- and Sixteenth-Century Italy, with Special Reference to Venice*, in: *Renaissance Quarterly*, 54, 2001, 389–429, und dies. (wie Anm. 23); für einen Vergleich beider Gründungen dies. (wie Anm. 21); zu den erzwungenen drastischen Veränderungen in beiden Klöstern im Zuge der Reformen bes. ebd., 147f., sowie Jutta Sperling, *Convents and the Body Politic in Late Renaissance Venice*, Chicago 1999; Mary Laven, *Virgins of Venice: broken vows and cloistered lives in the Renaissance convent*, London 2004, bes. 43–63, 79–98.
- 30 Noch für die istrische Provinz entstand 1440 das von Antonio Vivarini allein signierte Marienpolyptychon in Parenzo. Auf 1441 ist das im Auftrag des Marco da Molino von Antonio und Giovanni gemeinsam ausgeführte Polyptychon des hl. Hieronymus für Santo Stefano (heute Wien, Kunsthistorisches Museum) datiert. Für ein Marienpolyptychon aus San Moisè (heute Padua, S. Tommaso Catauriense / London, National Gallery) konnte Holgate eine Entstehung um 1442, jedenfalls vor dem 2. Oktober 1443 plausibel machen – dem Datum, das das Testament des Auftraggebers Marco Dandolo trägt. Bereits ein Jahr nach den drei Altarretabeln in San Zaccaria signierten beide Maler das Altarbild der Marienkrönung, das für San Pantalon wiederum wohl im Auftrag eines Patriziers, Francesco Gritti, entstand. Zu diesen Werken Rodolfo Pallucchini, *I Vivarini* (Antonio, Bartolomeo, Alvise), Venedig 1962, Kat. 3, 6, 44, 59–61; Ian Holgate, *The early history of Antonio Vivarini's 'St Jerome' altar-piece and the beginnings of the Renaissance style in Venice*, in: *The Burlington Magazine*, 143, 2001, 19–22; ders., *Due pale d'altare di Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna: le commissioni per San Moisè e San Pantalon*, in: *Arte Veneta*, 57, 2000, 80–91.
- 31 Giovanni und Antonio erhielten die ausgedehnteren und besser einsehbaren Wand- und Deckenflächen zur Ausmalung, vgl. Ian Holgate, *Giovanni d'Alemagna, Antonio Vivarini and the Early History of the Ovetari Chapel*, in: *artibus et historiae*, 47, 2003, 9–29, bes. 10; für die Quellen s. Keith Vernon Shaw, *The Ovetari chapel: Patronage, attribution, and chronology*, Ann Arbor 1994.
- 32 Ludovico da Forlì findet sich in Venedig erstmals 1425 und dann bis 1477 erwähnt: Paoletti (wie Anm. 7), 98; er ist mehrfach gemeinsam mit Antonio Vivarini als Zeuge genannt und wohnte wie dieser in Santa Maria Formosa. 1454 arbeitete er für die Scuola Grande di San Giovanni Evangelista; seine spätere Erwähnung unter den Armen dieser Scuola deutet aber auf einen Niedergang der Werkstatt hin. Die These von Merkel, Ludovico sei lediglich der Rahmenmacher gewesen und Giovanni d'Alemagna habe auch als Bildschnitzer gearbeitet, wird entkräftet durch Ludovicos Bezeichnung als „*intagliatore sanctorum*“ (1453) und den Umstand, daß Giovanni als Maler signierte und als solcher in Quellen erscheint (Ettore Merkel, *Giovanni d'Alemagna*, in: *Pisanello: i luoghi del gotico internazionale nel Veneto*, hg. von Filippa M. Aliberti Gaudio, Mailand 1996, 353; ders., *La scultura lignea barocca a Venezia*, in: *Scultura lignea barocca nel Veneto*, hg. von Anna Maria Spiazzi, Cinisello Balsamo 1997, 107–195, 191, Anm. 16). Aikema (wie Anm. 2), 27f., möchte Merckels These nicht gänzlich folgen, sieht aber Giovanni auch als Schnitzer tätig. Vgl. zu Ludovico die weitere Literatur bei Giorgio Fossaluzza, Paolo Campa e Giovanni di Malines per Monopoli. *Un episodio della fortuna adriatica di una bottega di intagliatori veneziani fra Quattro e Cinquecento*, in: *Scultura del rinascimento in Puglia*, hg. von Clara Celao, Bari 2004, 127–157, 151, Anm. 32.

- 33 Es ist angesichts des insgesamt nur mäßigen Zustands des Fresken und der erkennbaren Bemühung, ein einheitliches Erscheinungsbild zu schaffen, meines Erachtens weder möglich noch sinnvoll, eine Händescheidung vorzunehmen. Vgl. ähnlich Mauro Lucco, Francesco da Faenza, in: *La Pittura in Italia. Il Quattrocento*, hg. von Federico Zeri, Mailand 1986, erw. Aufl. 1987, Bd. 2, 626; zu den verschiedenen Zuschreibungen (u. a. Partien des Evangelisten Johannes an Domenico Veneziano, zu Recht abgelehnt von Hellmut Wohl, *The Paintings of Domenico Veneziano*, ca. 1410–1461, Oxford 1980, 175) s. Frederick Hartt, *The Earliest Works of Andrea del Castagno*, in: *The Art Bulletin*, 41, 1959, 159–181, 225–236, 168, Anm. 27. Die Vorgehensweise, Figuren oder einzelne Partien, die heutigen Betrachtern als weniger gelungen erscheinen, nur aus diesem Grund dem weniger prominenten Francesco da Faenza zu geben, wird schon deshalb als methodisch problematisch erkennbar, weil jeweils ganz unterschiedliche Qualitätskriterien an das Werk herangetragen wurden. Die figürlichen Darstellungen reflektieren durchgängig aktuelles Florentiner Idiom und dürften alle auf Castagno zurückgehen. Möglicherweise beschränkte sich die Tätigkeit des Faentiners auf Zuarbeiten, wie Lucco (s. o.) meint, und gehen stärker handwerklich einzuordnende Teile wie der einfarbige Hintergrund und die Rippenbemalung auf ihn zurück. Als der ältere der beiden Maler dürfte er in maltechnischen Fragen mehr Erfahrung als Andrea besessen haben. Siehe zu dem um 1400/10 geborenen, ansonsten nur dokumentarisch nachweisbaren und 1451 als verstorben erwähnten Francesco zuletzt Andrew John Martin, Francesco da Faenza, in: *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 43, München / Leipzig 2004, 319f. Die Lebensdaten von Andrea del Castagno waren lange Zeit vor allem aufgrund der verfälschenden Nachrichten Vasaris unklar. Sein für die Einschätzung gerade der Fresken in San Zaccaria wichtiges Geburtsdatum konnte entgegen älteren Ansetzungen um 1390 in der jüngeren Forschung auf um 1419 eingeeengt werden: vgl. Fredrick Hartt / Gino Corti, *Andrea del Castagno: three disputed dates*, in: *The Art Bulletin*, 48, 1966, 228–234; Marita Horster, *Andrea del Castagno*, Oxford 1980, 52, Anm. 1.
- 34 Hartts Bewertung der Impiccati als „the most spectacular Italian fresco commission of 1440“ (wie Anm. 33, 167) erscheint mir nicht begründet. Die Darstellungen der an einem Bein aufgehängten wurden offenbar bereits 1494 zerstört, so Giovanni Poggi, *Della data di nascita di Andrea del Castagno*, in: *Rivista d'Arte*, 11, 1929, 43–63, 52. Damit dürfte Vasaris so anschauliche und gleichzeitig ausführlichste Beschreibung der Impiccati – „né si potrebbe dire quanta arte e giudizio si conosceva in que' personaggi ritratti per lo più di naturale, et impiccati per i piedi in strane attitudini e tutte varie e bellissime“ – primär aus dem Eindruck anderer Werke des Malers gewonnen sein: Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, hg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Florenz 1971, Bd. 3, Testo, 362; er verwechselt die Dargestellten zudem mit den Pazziverschwörern. Zu dem Auftrag s. Hartt (wie Anm. 33), 160f.; Horster (wie Anm. 33), 12; John S. Spencer, *Andrea del Castagno and his patrons*, Durham u. a. 1991, 18–21, 142–147; s. a. Gherardo Ortalli, „... pingatur in Palatio...“. *La pittura infamante nei secoli XIII–XVI*, Rom 1979, bes. 90. Die Florentiner ‚Kreuzigung mit Heiligen‘ aus Santa Maria degli Angeli, heute in Santa Maria Nuova (Hartt, wie Anm. 33, 160–167; Horster, wie Anm. 33, bes. 174; Spencer, s. o., 88–90), ist in ihrer chronologischen Stellung zu den venezianischen Fresken umstritten und bietet daher für eine Einschätzung des Malers vor seinem Venedigaufenthalt keine sichere Grundlage.
- 35 Die Übermalungen aus den seit der Mitte des 19. Jahrhunderts durchgeführten Restaurierungskampagnen trugen dazu bei, daß die Fresken zunächst überwiegend negativ bewertet wurden und man die Künstler erst mit der Auffindung der Signatur im Jahr 1920 identifizierte. Für die Beurteilung des aktuellen Zustandes – die jüngsten Restaurierungen fanden 1970 und 1994 statt – ist vor allem der weitgehende Verlust der Goldauflagen festzuhalten, ebenso des blauen Hintergrundes. Fehlstellen der Malschicht sind teilweise mit bloßem Auge erkennbar, besonders am Bogenunterzug; Retuschen in Aquarell finden sich in einigen Figuren, besonders bei Zacharias. Vgl. den Literaturüberblick und die technischen Angaben bei Muraro (wie Anm. 2) sowie Emanuela Zucchetta, Stefano Provinciali und Vasco Fassina, *Andrea del Castagno e Francesco da Faenza*, in: *Materiali e tecniche nella pittura murale del Quattrocento*, hg. von Marco Cardinali u. a., Rom 2002, Bd. 1, 147 und Bd. 2, 1, 121–130; Fassina / Rossetti / Zucchetta (wie Anm. 9).
- 36 Bei dem durch Bänder zusammengehaltenen Blattwerk dürfte es sich um Ergänzungen des 19. Jahrhunderts nach Vorlagen aus der Entstehungszeit handeln: vgl. Wolters (wie Anm. 9), 49f.
- 37 Der Globus des Thronenden trägt die Inschriften „ASIA“ und „AFRICA“. In der Tradition und der Überlieferung zu San Zaccaria verschmelzen als Kirchenpatron der Prophet Zacharias und der gleichnamige Priester zu einer Einheit (s. etwa die Inschrift unter der Darstellung des Prophe-

- ten auf der Rückseite des Retabels, Anm. 66), wobei langfristig der theologisch bedeutsamere Vater des Täufers überwog; vgl. zuletzt Rosemann (wie Anm. 8), 12f. Die Figur in der Apsiskalotte ist durch die Aufschrift des Rotulus „BENEDI(c)TUS [...]“ eindeutig entsprechend identifiziert. Vgl. zur Bewertung der für Venedig charakteristischen Weihung an einen Propheten zuletzt Julian Gardner, Prophet Dedications in Medieval and Renaissance Venice, in: Der unbestechliche Blick / Lo sguardo incorruttibile. Festschrift zu Ehren von Wolfgang Wolters, Trier 2005, 31–39.
- 38 Hartt (wie Anm. 33), 172.
- 39 Hartt (wie Anm. 33), 172, deutete die gemalten Strahlen als Licht des Heiligen Geistes.
- 40 Die Vorbildwirkung Donatellos, bes. seines ‚Jeremias‘ und des ‚Zuconé‘, diskutiert bes. Marita Horster, Castagnos Fresken in Venedig, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 15, 1953, 103–111, hier 105f.
- 41 Vgl. etwa die im 14. Jahrhundert errichtete Chorkapelle von San Francesco in Montefalco, die 1452 von Benozzo Gozzoli freskiert wurde: Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Bd. 1: Anfänge und Entfaltung 1400–1470, München 1996, 286.
- 42 Vgl. Umberto Baldini, La Cappella Migliorati nel S. Francesco di Prato, Prato 1965; Chiesa di Volterra, hg. von Pier Giuliano Bocci und Franco Alessandro Lessi, Florenz 2000, 116f.
- 43 Dario Covi, The Inscription in Fifteenth Century Florentine Painting, Diss. New York 1958, Ann Arbor 1991, 49, 673, App. 434b gibt die Inschrift wie folgt wieder: „O... [S] ANDR[E] / AS DE FLORE[n]TIA / FRANCESCUS . / D[E] FAVEN[TIA] MCCCCX / LII . MesE . / AUGUSTI“. Die Rotuli sind aber gerade nicht, wie von Covi angegeben, „borne by putti“ (siehe unten). Trotz des fehlenden Genitivs dürfte das erste Wort als „Opus“ zu ergänzen sein. Horster (wie Anm. 33), 172, liest vor „Faventia“ ein „O“ und ergänzt „oriendus“, die ersten Erwähnungen der Inschrift sprechen jedoch alle von einem „D(e)“, so daß der heutige Befund, der tatsächlich eher mit Horsters Lesung in Einklang zu bringen ist, sich eventuell auf eine fehlerhafte Übermalung zurückführen läßt.
- 44 Zur Inschrift der ‚Tarquinia-Madonna‘ (Rom, Galleria Nazionale d’Arte Antica di Palazzo Barberini) als dem ersten (überlieferten) *cartellino* der italienischen Malerei u. a. Covi (wie Anm. 43), bes. 228; Keith Christiansen, Kat. 5, San Marco, in: Andrea Mantegna (Ausst.-Kat. London / New York), hg. von Jane Martineau, London 1992, 118–120; Louisa C. Matthew, The Painter’s Presence: Signatures in Venetian Renaissance Pictures, in: The Art Bulletin, 80, 1998, 616–648, 621. Tobias Burg, Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jh., Berlin 2007, 338, weist darauf hin, daß das zusammengerollte untere Ende noch an das traditionelle Schriftband erinnert. Allerdings folgen Format, Größe und die Form der Integration neuen Kriterien, was Burg ebenfalls festhält und Lippis Zettel daher als „Bindeglied“ zwischen Band und *cartellino* bewertet. Zu Signaturen als Trompe-l’œil: ebd., 347; Anne-Marie Lecoq, „Die Augen täuschen“, sagen sie. 14.–16. Jahrhundert, in: Trompe-l’œil. Das getäuschte Auge, hg. von Patrick Mauriès, Köln 1998, 63–114, bes. 98–110. Fresken anderer Florentiner Künstler sind, wenn überhaupt, in der ersten Jahrdertthälfte oft auf dem traditionellen Schriftband signiert, das zwar als schattenwerfendes, plastisches Objekt gestaltet sein kann – vgl. Masolinos Signatur in der Collegiata von Castiglione Olona (Carlo Bertelli, Masolino. Gli affreschi del battistero e della Collegiata a Castiglione Olona, Mailand 1997, Abb. 214, 217) –, aber nicht in Relation zur Maloberfläche und damit zum Betrachter gesetzt wird.
- 45 Zu diesem Phänomen, das an dieser Stelle nur gestreift werden kann, vgl. bes. Klaus Krüger, Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien, München 2001, 27–45 („Transparenz und Trübung: Das Bild als Ausblick und Fläche“); vgl. zu einem ähnlichen Vorgehen bei Vittore Carpaccio Burg (wie Anm. 44), 352.
- 46 Zu den „Opus“-Inschriften ausführlich Burg (wie Anm. 44), bes. 176–184 (Zitat 182), 301–304.
- 47 Zuletzt Burg (wie Anm. 44), 338f.
- 48 Peter Meller, Ritratti „bucolici“ di artisti del Quattrocento, in: Emporium, 66, 1960, 3–10, hier 8f. Diese einleuchtende Überlegung spitzte Meller im Zuge einer psychologisierung Deutung der Physiognomie von Castagnos ‚Lukas‘ allerdings auf die These zu, in diesem Evangelisten habe der Maler keinen anderen als seinen Meister Donatello porträtiert – eine Interpretation, der man sich noch weniger anschließen möchte als der häufigeren Lesart des ‚Lukas‘ als Selbstbildnis des Andrea: so etwa Hartt (wie Anm. 33), 174f.
- 49 Georg Satzinger, Der Stier des Pausias. Eine Anmerkung zur Wirkung Plinius’ des Älteren in Malerei und Plastik der Renaissance, in: Heitere Mimesis. Festschrift für Willi Hirdt zum 65. Geburtstag, hg. von Birgit Tappert und Willi Jung, Tübingen / Basel 2003, 105–125.
- 50 Plinius, Nat. hist. 35, 126: „ante omnia, cum longitudinem bovis ostendi vellet, adversum, eum pinxit, non transversum, et abunde intellegitur amplitudo“.

- 51 Lorenzo Ghiberti, *I commentarii*, hg. von Lorenzo Bartoli, Florenz 1998, 80; vgl. Satzinger (wie Anm. 49), 107.
- 52 Stundenbuch der Pierpont Morgan Library, New York, MS M. 834 fol. 15r; vgl. Satzinger (wie Anm. 49), 109, Abb. 5. Nicht über das Bildmotiv, sondern über den Bildträger, einen Schild, sollte sich Castagno im folgenden Jahrzehnt mit Phidias messen; vgl. Ulrich Pfisterer, Phidias und Polyklet von Dante bis Vasari: zu Nachruhm und künstlerischer Rezeption antiker Bildhauer in der Renaissance, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 26, 1999, 61–97, 72f.
- 53 Die Kuh des Myron wird in der ‚Anthologia Graeca‘ in immer neuen Variationen als besonders naturnahes Werk gerühmt (Buch 9, 723–742, 793–798); diese Gedichte sind auch in der 1299 abgeschlossenen Anthologie des Maximos Planudes enthalten (4. Buch), die, 1494 in Florenz gedruckt, bereits in älteren Abschriften im 15. Jahrhundert in Italien bekannt war: *Anthologia Graeca*, hg. von Hermann Beckby, Bd. 1, München 1957, 74–76, und Bd. 3, München 1958, 8. Bereits die Erwähnung bei Plinius (*Nat. hist.* 34, 11) dürfte das Interesse geweckt haben: „Myronem [...] bucula maxime nobilitavit celebratis versibus laudata“; weiter unten heißt es freilich trotz der Überlegenheit des Myron gegenüber Polyklet einschränkend: „videtur [...] animi sensus non expressisse“. Zu der myronischen Kuh als Objekt topischer Dichtung Johannes Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig 1868, Reprint Hildesheim 1959, 103–107, und zuletzt Barbara E. Borg, *Literarische Ekphrasis und künstlerischer Realismus*, in: *Realität und Projektion. Wirklichkeitsnahe Darstellung in Antike und Mittelalter*, hg. von Martin Büchsel und Peter Schmidt, Berlin 2005, 33–53, bes. 42, 45f.; zur Statue Brunella Germini, *Statuen des strengen Stils in Rom: Verwendung und Wertung eines griechischen Stils im römischen Kontext*, Rom 2008, bes. 83–91. Text und Skulptur: *Berühmte Bildhauer und Bronze gießer der Antike in Wort und Bild (Ausst.-Kat.)*, hg. von Sascha Kansteiner, Berlin 2007, erwähnt die Tierbronze nur ganz am Rande (24).
- 54 Auf dieses Vorbild weist bereits Hartt (wie Anm. 33), 177, hin.
- 55 Die Bedeutung der – im Vertrag zur Kanzel so bezeichneten – „spiritelli“ Donatellos in Prato verfolgen Charles Dempsey, *Inventing the Renaissance Putto*, Chapel Hill 2001, 45–49, und Pfisterer (wie Anm. 4), bes. 111–114 (zur „Exemplarität des Engelsreigens in Prato“); beide ohne Erwähnung der frühen Rezeption durch Andrea del Castagno.
- 56 Die zwischen 1440 und 1444 entstandene Einsetzungsszene ist abgebildet bei Roettgen (wie Anm. 41), Farbtafel 113; für eine Abb. der girlandenstützenden Putti Masolinos s. Bertelli (wie Anm. 44), 186, 196.
- 57 Cristoforo Landino, *Scritti critici e teorici*, hg. von Roberto Cardini, Rom 1974, Bd. 1, Testi, 124; vgl. zu Castagno bei Landino Michael Baxandall, *Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style*, London 1974, 2. Aufl. Oxford 1988, 143–147; Ders., *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance*, Darmstadt 1999, 164–174.
- 58 Christa Gardner von Teuffel hat auf der Tagung ‚Arte, storia e restauro al Convento di San Zaccaria‘ (Fondazione Querini Stampalia, Dezember 2002) das Augenmerk auf diese Besonderheit des Retabels gelenkt. Vgl. den Rechnungsbucheintrag von 1444, Anm. 60, und Moschini (wie Anm. 7), 110, der eine zu seiner Zeit (1815) nur unzureichend geschlossene „apertura nel mezzo“ erwähnt. Mit dem Wortlaut der Quelle („[...] che e in mezzo de la dita pala“) ist Radkes Angabe (wie Anm. 21, 180f.), daß sich die „silberne Tafel“ auf der Rückseite und hier unterhalb der Falttür befand, meines Erachtens nicht in Einklang zu bringen. Heute fehlt jede Spur von der Metallarbeit. Eine Vorstellung von dem möglichen Aussehen der Tafel geben die bei Merkel abgebildeten Antependien: Ettore Merkel, *Antependi e pale d’argento in area veneziana e adriatica*, in: *Oreficeria sacra a Venezia e nel Veneto. Un dialogo tra le arti figurative*, hg. von Letizia Caselli und Ettore Merkel, Venedig 2007, 103–129. Vgl. zum Zustand des Retabels auch Anm. 67.
- 59 Peter Humfrey, *Co-ordinated Altarpieces in Renaissance Venice: the Progress of an Ideal*, in: *The Altarpiece in the Renaissance*, hg. von Peter Humfrey und Martin Kemp, Cambridge 1990, 190–211.
- 60 Zu den Retabeln sind unter dem Jahr 1444 folgende Aufwendungen festgehalten: „E per lo amontar de la pala delaltar grando dela dita chapela, de intaio e de pentura, e de hognj altro adornamento, non metando la pala de arzentio che e in mezzo de la dita pala, amonta duc.ti CLXXX – de i beni dele dite, m.a Abadessa e M.a priora. E per lo amontar dela chapela del chorpo de yhus xpo la qual a fata far in tuto de i suo benj [...] madona Agnexina Zustignan masera in la sovra scritta chapela granda, amonta con tutj i suo adornamentj, duc.ti CVI, e per lagnolo che ie desovra che tien III cexendelj che alumina el dito chorpo, con tutj i suo adornamentj. duc.ti XL. e per lo tabernachulo del sangue de xpo con la soa portela posto in laltar de Santa

- Sabina duc.ti XII. E per lo amontar del la chapelade de santa Sabina, la qual a fato far in tuto de i suo benj, madona suor margarita donado del dito monestier in la sovrascrita chapela granda amonta con tutj i suo adornamentj duc.ti LXXXIII. e per lagnolo che ie desovra che tien j.o cexendolo che alumina el sovra scritto sangue de xpo. posto in laltar de questa chapela con tutj i suo adornamentj, duc.ti XLI.“ (zit. nach Paoletti, wie Anm. 7, 63, Anm. 2). Generell zu den Kosten venezianischer Altarwerke Humfrey (wie Anm. 14), 151–157.
- 61 Die Stifterinschriften lauten nach Cicogna (wie Anm. 13), 144f.: „IN.I...DIE . O FUIT. FACTUM . HOC . OP PE... VE....DOMIN....S...CARI . ABBATISSA . ET . VE...RABILE DOMINA . MARINA . DONATO . PRIORISSA . HUIU . MONASTERY . SANCTI . ZACHARIE . PROPHE... O...“; am Sabina-Altar: „1443 M.s / OCTOBER . HOC OPs / F FIERI VERABILIS / D DOINA MAR / GARITA DOATOM / OIALIs ISTIs ECLESIE / . STI ZACHARIE“; am Corpus-Christi-Retabel: „1443. / M.s OCTOBER . HOC / OP.s F FIs VERABILIs / D. DNA . AGNESINA / IUStIAO / MOIALs / ISTIs ECLESIE / STI ZACHARIE“. – Ein Vertrag des Aegidius von Wieder Neustadt aus dem Jahr 1436 hält fest: „Item cum uno breve cum nomina (sic) illarum personarum que faciunt fieri ancona [...]“: Erice Rigoni, *Lo sculture Egidio da Wiener Neustadt*, in: *Atti e memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova*, 46, 1929/30, 401–425, hier 422. Auch hier handelt es sich um eine Auftraggeberin, eine Nonne aus dem Kloster des heiligen Prosdozimus. Eine ausführliche Diskussion der familiären Verbindungen und der Stellung der Auftraggeberinnen der Retabel bietet Holgate (wie Anm. 1), 177–184.
- 62 Vgl. unter diesem Aspekt andere Stiftungen von Altarwerken durch Nonnen: An dem Altaraufsatz aus Santa Maria di Monticelli (heute Florenz, Galleria dell’Accademia, 1383 datiert) werden in einer Inschrift von 1413 die „[...] MONIALES SANC-TAE CLARAE“ ohne individuelle Differenzierung als Auftraggeberinnen genannt; s. Gardner (wie Anm. 27), 40–45. Falls hier einzelne Nonnen als Stifterinnen wirkten, waren ihre Namen offenbar dem Vergessen anheimgefallen. Die Inschrift eines weiteren, von Gardner in diesem Zusammenhang erwähnten Polyptychons (aus Santa Felicita, Florenz, heute Galleria dell’Accademia, datiert 1401, entstanden 1399–1400) markiert noch stärker die eingeschränkte Verantwortlichkeit der einzelnen Nonne bzw. Äbtissin: „[...] QUESTA TAVOLA FECE FARE EL CAPI-TOLO CO(n)VE(n)TO DEL M(on)AST(er)IO DI S(an)C(t)A FELICITA DE DANARI DEL
- DE(tt)O MO(n)AST(er)IO AL TE(m)PO DELLA BADESSA LORENZA DE’ MOZZI [...]“. Siehe auch Stefan Weppelmann, *Spinello Aretino und die toskanische Malerei des 14. Jahrhunderts*, Florenz 2003, Kat. 70; das ebd. (278) zitierte Memoriale erläutert, daß „Operai“ von der Äbtissin berufen wurden und diese dann die Maler beauftragten („dierono a dipignere la detta tavola“). Die Äbtissin kann also nur eingeschränkt als ‚Auftraggeberin‘ bezeichnet werden, und gerade die Frage, wer die Künstler auswählte, muß offen bleiben.
- 63 Die Position im Retabel und die Ikonographie machen die direkte Übernahme vom Sakraments-tabernakel evident, wie es im Veneto entstand: vgl. etwa Wolfgang Wolters, *La scultura veneziana gotica (1300–1460)*, Venedig 1976, Bd. 2, 264, Kat. 214. Zum „Sakramentsretabel“ Caspary (wie Anm. 16), 68–70, zu San Zaccaria 84f. Generell zum Verhältnis von Sakrament und Altar(werk) in Venedig Humfrey (wie Anm. 14), 52f. Zur Ikonographie des Schmerzensmannes mit besonderer Berücksichtigung des Veneto Catherine R. Puglisi / William L. Barcham, Bernardino da Feltre, *the Monte di Pietà and the Man of Sorrows: Activist, Microcredit and Logo*, in: *artibus et historiae*, 58, 2008, 35–63 (zur Verbreitung durch den Franziskanerorden bes. 46f., zu der üblichen Position im Polyptychon 47–50). Siehe auch Miri Rubin, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge 1991, zum Schmerzensmann 308–310.
- 64 „HIC EST SANGUINIS XRI(sti)“. Holgate (wie Anm. 1, 168f.) ist darin zu widersprechen, daß hier der eucharistische Wein aufbewahrt worden sei. Das Fach ist nicht in einer dem gegenüberliegenden Retabel vergleichbaren Weise zu öffnen und liegt für eine regelmäßige Benutzung zu hoch.
- 65 Insofern ist San Zaccaria ein Gegenbeispiel zu dem Plädoyer von Hope, in den Altarwerken des Quattro- und frühen Cinquecento keine komplexen theologischen Aussagen zu suchen, die über die übliche Heiligenikonographie hinausgehen, da diese gewöhnlich nicht den Wünschen der Auftraggeber entsprochen hätten: Hier sind die Innovationen, die die Retabel mit dem liturgischen Geschehen verbinden, sicher nicht auf die Künstler zurückzuführen. Siehe Charles Hope, *Altarpieces and the requirements of patrons*, in: *Christianity and the Renaissance*, hg. von Timothy Verdon und John Henderson, Syracuse 1990, 535–571. Zu der Frage, inwieweit Retabeln eine liturgische Funktion zukam oder lediglich ein „liturgischer Habitus“ s. Esther P. Wipfler, *Im Zentrum der Liturgie? Zur Funktion von Altaraufsätzen im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit – ein Überblick der Ent-*

- wicklung im deutschsprachigen Raum, in: *Das Münster*, 4, 2008, 315–322, bes. 315.
- 66 Die Inschrift unter dem Thronenden lautet „[...] CORP(us) B(ea)TI ZACHA(r)IE P(ro)PHE(tae) P(at)RIS B(ea)TI / IOANNIS BAPT(ist)E [...]“: Cicogna (wie Anm. 13), 144; ebd. auch die Inschriften zu den anderen Heiligen. Unverständlich bleibt mit Blick auf die Ausführung der Darstellung von Schmerzensmann und Engeln die These von Radke (wie Anm. 21, 178–180), die drei faltbaren Tafeln seien ursprünglich auf der Vorderseite angebracht gewesen, eine Überlegung, die nur mit der – meines Erachtens unzutreffenden – Einschätzung der Zugänglichkeit der Rückseite begründet wird (ebd., 178: „The nuns [...] would not have relegated the inscription to the back of the altarpiece, where it would have been largely invisible to the laity and the nuns“). Zum Terminus des eucharistischen Schmerzensmanns Dóra Sallay, *The Eucharistic Man of Sorrows in late Medieval Art*, in: *Annual of Medieval Studies at CEU*, 6, 2000, 45–80, hier 45, Anm. 1.
- 67 Zu dem Mangel an Quellen zur Wandlungspraxis, der in eklatantem Gegensatz zu deren Stellenwert in der Kunstgeschichtsschreibung steht, zuletzt Wipfler (wie Anm. 65), bes. 316f. In seiner Besprechung von Radke (wie Anm. 21) kritisiert Victor M. Schmidt zutreffend, daß den späteren Veränderungen des Hochaltarretabels zuwenig Rechnung getragen wird (*The Burlington Magazine*, 148, 2006, 782). Schmidts grundsätzlichen Zweifel an der Funktion als „reliquary cupboard“ schießen meines Erachtens jedoch über das Ziel hinaus, da die Inschriften unter den Heiligen und der Charakter als zu öffnendes Gerät klar auf eine Reliquienaufbewahrung *im* Retabel hindeuten, wie dies in anderer Weise auch bei dem Sabina-Altar der Fall ist. Zudem kann auf die Erwähnung von „Nischen“ in dem im Jahr 1800 – vor den durchgreifenden Veränderungen am Retabel – von Lodovico Nachi angelegten Register des Archivbestandes zu San Zaccaria verwiesen werden, wo es zum Jahrestag der Reliquientranslation von der alten in die neue Kirche heißt: „[...] Anniversario della traslazione de’ corpi Santi dalla capella interna, ove in un bellissimo Altare di legno con intagli riccamente indorati, che tuttavia sussiste, in addattate nicchie con l’iscrizione al di fuori, nella nuova Chiesa“ (ASV S. Zaccaria, *Catastico Nachi*, b. 2/1.1; *Inventario*, Bd. 1, *Indulgenze*, fol. 15f.). Vielmehr sind mit Gardner von Teuffel die Bedeutung, die sich gerade aus dieser Funktion für das Hauptaltarretabel ergibt, sowie die große Variationsbreite der Retabelformen zu unterstreichen: vgl. Christa Gardner von Teuffel, *Perugino’s Casinense Ascension for San Pietro at Perugia. The Artistic and Musical Setting of a High Altarpiece in its Cassa*, in: *Städel-Jahrbuch*, 18, 2001, 113–164, neu in: dies., *From Duccio’s Maestà to Raphael’s Transfiguration: Italian Altarpieces and Their Settings*, London 2005, 480–569, Nachtrag 673–678, hier 674.
- 68 Aikema (wie Anm. 2), 25 f. Zu den Schnitzaltären ist unter der jüngeren Literatur die zusammenfassende Darstellung von Norbert Wolf anzuführen (*Deutsche Schnitzretabel des 14. Jahrhunderts*, Berlin 2002). Der von Rainer Kahsnitz ebd. im Vorwort formulierte Hinweis auf das weitgehende Fehlen expliziter Quellen stellt die These Wolfs einer überwiegenden Schaufunktion der Retabel in Frage (ebd., bes. 356–361). Eine differenzierte Diskussion der Quellen bei Annegret Laabs, *Das Hochaltarretabel in Doberan: Reliquienschein und Sakramentstabernakel*, in: *Entstehung und Frühgeschichte des Flügelaltarschreins*, hg. von Hartmut Krohm und Klaus Krüger, Wiesbaden 2001, 143–156; siehe auch Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 9, München 2003, 1450–1535 („Flügelretabel“), Abschnitt II von Norbert Wolf. Eine rare Zusammenschau nord- und südalpiner Traditionen bietet Ingeborg Bähr, *Zur Entwicklung des Altarretabels und seiner Bekrönung vor 1475*, in: *Städel-Jahrbuch*, 15, 1995, 85–120.
- 69 Zu den unterschiedlichen ikonographischen Ausprägungen des Bildthemas Sallay (wie Anm. 66).
- 70 “[...] SUPRA ALTARE BEATE SABINE / M(arty)RIS ABEMUS DE SANGUINE D(omi)NI NOST(r)I IH(es)U XR(ist)I IN VASCULO [...]“: Cicogna (wie Anm. 13), 144.
- 71 Gardner ging in einem älteren Beitrag noch von einem doppelseitigen Retabel aus: Julian Gardner, *Fronts and Backs: Setting and Structure*, in: *La pittura del XIV e XV secolo: Il contributo dell’analisi tecnica alla storia dell’arte*, hg. von Henk W. van Os und Johan Rudolph Justus van Asperen de Boer, Bologna 1983, 297–322, hier 308, Anm. 44: „Another contemporary example is the double sided altarpiece by Giovanni d’Ale magna and Antonio Vivarini [...]. The reverse served in some sense as a reliquary cupboard“; dem folgte Humfrey (wie Anm. 14), 40. Später gelangte Gardner jedoch zu einer anderen Bewertung: Gardner (wie Anm. 27), 50, Anm. 102 („The high altarpiece in the Cappella San Tarsio is hardly to be classed as double sided, in that the reverse apparently served as a relic cupboard“). Zu den Charakteristika doppelseitiger Altäre Donal Cooper, *Franciscan choir enclosures and the function of double-sided altarpieces in pre-Tridentine Umbria*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 64, 2001, 1–54.

- 72 Zu dem durchaus nicht seltenen und zunehmend auch von der Forschung gewürdigten Phänomen bemalter Altarrückseiten – immer ohne Berücksichtigung von San Zaccaria – siehe bes. Jörg Rosenfeld, *Malerische Retabelrückseiten: Prolegomena zu Bedingungen und Möglichkeiten des Absseitigen vornehmlich nordalpiner Kunst des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Ein Zwischenbericht, in: *Kunst und Liturgie: Choranlagen des Spätmittelalters – ihre Architektur, Ausstattung und Nutzung*, hg. von Anna Moraht-Fromm, Ostfildern 2003, 253–339; Christian N. Opitz, *Die Heiligen hinter dem Altar*. Überlegungen zu Gestaltung und Benutzung von Retabelrückseiten im Spätmittelalter, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 67, 2006, 161–193. Besonders gut ist der umgehbare Hochaltar in Chur bearbeitet, dessen Rückseite sogar eine aufwendige plastische Gestaltung aufweist: Astrid von Beckerath, *Der Hochaltar in der Kathedrale von Chur: Meister und Auftraggeber am Vorabend der Reformation*, Ammersbek bei Hamburg 1994, vor allem 179–187. Dabei ist die Frage, *wer* den Altar umgehen konnte – Pilger oder / und Klerus? – weiterhin offen; vgl. Agnes Klodnicki-Orlowski, *Studien zu Jacob Ruß, einem spätgotischen Bildschnitzer aus Ravensburg*, Diss. Heidelberg 1990, 114–127, die im Gegensatz zu von Beckerath ein Umgehen durch die Pilger rekonstruiert. Es resultiert offenbar aus einer immer noch wirkenden Trennung von nordalpiner und südalpiner Kunstgeschichte, daß von Beckerath gerade die im Zusammenhang mit deutschen Retabeln interessante Rückseitenbemalung in San Zaccaria übersieht.
- 73 Radke (wie Anm. 23), 456: „The paintings on this side of the altarpiece were labels, not devotional images, primarily intended to prompt a sacristan or priest to open the correct door. Given the small amount of space available in this zone of the church, viewing here probably took place in small, even intimate groups among pilgrims who sought the benefits and comfort of proximity to renowned relics on a largely personal level“; siehe auch ders. (wie Anm. 21), 180. Als sehr eingeschränkt vermutet auch Aikema (wie Anm. 2, 32) den Betrachterkreis: „visibile solo per poche persone: le monache e qualche visitatore di riguardo a cui veniva dato il permesso di ammirare e venerare le reliquie“. Gerade die Nonnen schließt Radke als Betrachter aus, da sich ihr Chor vor den Altären befand (vgl. Anm. 67). Überzeugend vermutet dagegen Holgate (wie Anm. 1, 173f., Anm. 137) eine bessere Zugänglichkeit des Hochaltars; allerdings gibt es keine Hinweise auf eine deutlich vom heutigen Standort abweichende Aufstellung, wie sie bereits Humfrey erwog. Gleichzeitig widerspricht sich Holgate hier, da er Hartt in der Annahme folgt, die Geste des Täufers sei auf den Schmerzensmann im Gesprenge zu beziehen (164, Anm. 117, vgl. oben).
- 74 Für eine ausführliche Argumentation kann an dieser Stelle nur auf die eingangs erwähnte Studie verwiesen werden.
- 75 Aikema (wie Anm. 2), 32. Michael Wiemers, *Bildform und Werkgenese*. Studien zur zeichnerischen Bildvorbereitung in der italienischen Malerei zwischen 1450 und 1490, Berlin 1996, 163, wies bereits auf die Retabelrückseite als mögliches Vorbild für Mantegna hin.
- 76 Christiansen (wie Anm. 2), 143f.
- 77 Vgl. Horster (wie Anm. 40), 105. Auf Andreas Propheten im Lorbeerkranz rekurrierte um 1495 offenbar Jacopo da Montagnana in der Apsisdekoration für die Chiesa dell’Assunta in Abano, füllte die Kränze aber mit Muscheln: vgl. Jacopo da Montagnana e la pittura padovana del secondo Quattrocento, hg. von Alberta De Nicolò Salma-zo und Giuliana Ericani, Padua 2002, Taf. XXXI-III.
- 78 Zu Uccellos Venedigaufenthalt zuletzt Hugh Hudson, *Paolo Uccello*. Artist of the Florentine Renaissance Republic, Saarbrücken 2008, 50–53.
- 79 Aikema (wie Anm. 2), 40, Anm. 61, geht von einer Entstehung 1430–1432 aus. Zu den in Chiaroscuro ausgeführten ‚Giganten‘ liegen keine zeitgenössischen Quellen vor. Vasari zufolge, der sich auf einen Brief des Girolamo Campagnola (gest. 1522) bezieht, nahm Donatello Uccello mit nach Padua: Vasari (wie Anm. 34), 69. Donatello ging Ende 1443 / Anfang 1444 nach Padua, Uccello erhielt noch 1443/44 Zahlungen in Florenz, so daß die ‚Giganten‘ durchgängig *nach* 1443 datiert werden; s. zuletzt Hudson (wie Anm. 78), 195, Anm. 1, 351f.; Almut Schäffner, *Terra verde*. Entwicklung und Bedeutung der monochromen Wandmalerei der italienischen Renaissance, Weimar 2009, bes. 322f. Nach allen vorliegenden Anhaltspunkten können diese Werke nicht mehr als Anregung für das vermutlich wie die Aufsätze der Seitenaltäre im Oktober 1443 aufgestellte Hochaltarretabel gedient haben. Zudem zeigen die Zeichnungen in der Chronik des Leonardo da Besozzo, die einige Autoren als Reflex von Uccellos ‚Giganten‘ bewerten, keine Unteransichtigkeit: John Pope-Hennessy, *Paolo Uccello*, London / New York 1950, 2. Aufl. 1969, Abb. XLIII.
- 80 Anna Padoa Rizzo, *La Cappella dell’Assunta nel Duomo di Prato*, Prato 1997; Hudson (wie Anm. 78), 82–87; Claudio Cerretelli, *Paolo di Dono dit Paolo Uccello: Jacopone da Todi*, in: *Filippo et Filippino Lippi*. La Renaissance à Prato (Ausst.-Kat. Paris), Cinisello Balsamo 2009, 82f.

- 81 Zu Gentiles Marienbild Keith Christiansen, *L'arte di Gentile da Fabriano*, in: *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, hg. von Laura Laureati und Lorenza Mochi Onori (Ausst.-Kat. Fábriano), Mailand 2006, 19–51, hier 46f.
- 82 Joseph A. Crowe / Giovan Battista Cavalcaselle, *A history of painting in North Italy: Venice, Padua, Vincenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia; from the fourteenth to the sixteenth century*, London 1912, Reprint New York 1976, Bd. 1, 25, Anm. 1; Holgate (wie Anm. 1), 163, Anm. 113, vermutet „that the monochrome painting technique might have been an iconographic requirement of this reliquary cabinet“; Radke (wie Anm. 23), 453, spricht von „dull distemper“. Mittlerweile steht endlich die Restaurierung der Retabelrückseite bevor, die von Giovanna Menegazzi und Roberto Bergamaschi durchgeführt werden wird.
- 83 Vgl. bes. Spencer (wie Anm. 34), 95–98, der fälschlicherweise davon ausgeht, die Fresken seien „done for cloistered Observant Benedinctine nuns and were thus invisible to the general public“ (96); Radke (wie Anm. 23), 441.
- 84 Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1996, zur „Kunstpoltik“ Cosimos 65–74; Andrea ist 68 erwähnt; das Zitat 67.
- 85 Christiansen (wie Anm. 2), 143f., vermutet, Andrea del Castagno sei als Mosaizist nach Venedig gekommen. Besonders Hartt (wie Anm. 33), 225–236, unterstrich den Anteil des Malers an den Mosaiken der Kapelle. Einen Bezug zur Mascolikapelle im Sinne einer Empfehlung des Künstlers durch die Äbtissin Elena Foscari an ihren Bruder, den Dogen, vertraten u. a. Horster (wie Anm. 33), 19 f., und Spencer (wie Anm. 34), bes. 102, 72–74. Vgl. aber die in Anm. 86 zitierte Literatur, die überzeugend gegen eine Autorschaft Andreas argumentiert.
- 86 Die jüngere Forschung spricht sich explizit gegen eine Zuschreibung an Andrea aus bzw. unterstreicht eine mögliche Autorschaft des Nicolò Pizolo; vgl. Luciano Bellosi, *Andrea del Castagno*, in: *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 3, München / Leipzig 1992, 521–526, hier 523; Andrea De Marchi, *Centralità di Padova: alcuni esempi di interferenza tra scultura e pittura nell'area adriatica alla metà del Quattrocento*, in: *Quattrocento adriatico. Fifteenth-century art of the Adriatic rim*, hg. von Charles Dempsey, Bologna 1996, 57–79, hier 64f.; Tiziana Franco, Michele Giambono e il monumento a Cortesia da Serego in Santa Anastasia a Verona, *Venedig* 1998, 120, 142, Anm. 237; William R. Rearick, *The Dormitio Virginis in the Cappella dei Mascoli*, in: *De Lapidibus sententiae. Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, hg. von Tiziana Franco und Giovanna Valenzano, Padua 2002, 343–362, bes. 352–354; Aikema (wie Anm. 2), 30; vgl. auch bereits Poggi (wie Anm. 34), 52f. Das Verhältnis des Foscari zu Cosimo de' Medici differenziert Dennis Romano, *The likeness of Venice: A Life of Doge Francesco Foscari 1373–1457*, New Haven / London 2007, bes. 134f., 248f.
- 87 Aikema (wie Anm. 2), 34f.
- 88 Poggi (wie Anm. 34), 52: „È lecito supporre che dopo quel primo lavoro, [...] Andrea preferisse allontanarsi un po' da Firenze, dove era sempre una forte se pure latente, frazione di partigiani degli Albizzi e degli altri da lui vituperati“; ähnlich Horster (wie Anm. 33), 12.
- 89 Die Quellen zu den Kenntnissen und der Kunstpatronage der Nonnen diskutiert Radke (wie Anm. 23), passim; ebd., 441, zur Erlaubnis, das Kloster zu verlassen, 447 zu Gambellos Modell, 449 zum Chorgestühl. Siehe auch Connell (wie Anm. 7), 203–205; für den Vertragstext vgl. Rosemann (wie Anm. 9), 142–144. (Männlichen) Spezialisten wurde es überlassen, den Fortgang des Neubaus und die Solidität der Ausführung zu begutachten; dazu zahlreiche Beispiele bei Connell (wie Anm. 7), passim. 1459 etwa bezahlt man „maistri che stimo el laur facto per maestro lucha taiamonte“ (den Sockel der Kirche betreffend): zit. nach ebd. 215.
- 90 *Viaggio a Gerusalemme di Pietro Casola*, hg. von Anna Paoletti, Alessandria 2001, 93: Die Nonnen „se lassano volentera veder; hano una bella giesia nova e de molte reliquie in lo altare. Credo sia la sua prima giesia, perché hano li el suo coro. Se dice sono molto ricche e non si fano molto cura di esser vedute“; zum Gesang vgl. Anm. 23. Über den Besuch des Kaisers wird berichtet: „Et come il [Friedrich III.] fù in Capella il venne alla ferriata grande p. mezzo il nostro corro. Il non sapeva la Lingua Italiana, et dimandò ad uno di quelli, ch'erano con lui in sua Compagnia, qual era l'abbadessa, et la gle fù mostrata. Allora Madonna andò alla Fenestra grande accompagnata con le altre Donne, et si parlava in presentia dell'imperatore con il Suo Dragomano. Allora era abbadessa Madonna Maria Barbarigo elloquentissima Donna, la qual raccomandò questo Monasterio molto [...] et sempre il [der Kaiser] stette in piedi alla ferriata [...] e tanto li piace il modo, et ordine di tante venerabili Donne, che 'l se determinasse di voler venir il Sabbatho ad udir la Messa di Nostra Donna qui a San Zaccaria, et così diede ordine con Madonna L'abbadessa [...]“. Am folgenden Samstag „il venne a sentar ove era stà apparecchiata la su sedia appresso la Ferriata a lato al luogo dell'abbadessa. [...] poi il fece dir a Madonna abba-

- dessa, che 'L voleva dentro / nel Parlatorio, et li fù risposto, che 'l fusse il benvenuto. et compita la Messa La Sua Sacra Maestà venne al Parlatorio accompagnato da molti Nobili senza numero, et di soi Baroni, et Cavallieri, et Scudieri, et quando il fù alla porta del Parlatorio troppo degnamente trovè preparata Madonna Abbadessa, con il suo manto, ornato, con tutte le sue sorelle [...] La Sua Sacra Maestà prese p. mano Madonna l'Abbadessa, e tutte le altre Donne ad una ad una il volse toccargle / Le mani, [...] Et quando l'ebbe fatto Collatione la sua Sacra Maestà volendo uscir fuori, il tolse Madonna / L'abbadessa p. la mano, et la ringraziò assai [...] li fu risposto p. Madonna l'abbadessa sapientissimamente, che quello era stato fatto a sua maestà, ancora, che sia minima cosa p. Li Suoi Grandissimi Meriti solo era stato fatto p. volerli mostrar l'animo, et la buona volontà verso la Sua Imperial Maestà, e anco p. l'onore del Nostro Monasterio, il qual sempre è stato preparato a far onor a tutti quelli, che fossero grati a questa alma Città di Venetia [...]": Memorie del Monastero di S. Zaccaria, BM Ms. it. VII, 707 (=7898), fol. 170–175; zu dieser Quelle Radke (wie Anm. 23), 452.
- 91 Vgl. die in Anm. 29 genannte Literatur.
- 92 Vgl. Anm. 89. Besonders Aikema zog eine direkte Verbindungslinie zwischen der Mascolikapelle und dem Bau- und Ausstattungsprojekt von San Zaccaria und bewertete letzteres im Rahmen einer dogalen Kunstpolitik als nach der Porta della Carta und der Kapelle die „terza grande commissione pubblica foscariana a Venezia“, Ausdruck der „*renovatio* politico-religiosa [...] che si sarebbe realizzata sotto il grande doge Francesco“: Aikema (wie Anm. 2), 34. Nach dem ausgehend von Radkes Untersuchung oben Ausgeführten erscheint dieser Eingriff in die Kunstpatronage von San Zaccaria nicht plausibel, zumal in den ausführlichen Rechnungsbüchern etc. der Name des Dogen als Stifter oder überhaupt irgendwie Beteiligter nicht erscheint. Auch lassen weder die Inschriften noch die Ikonographie der Fresken oder der Polyptychen auf einen Bezug zu Francesco Foscari schließen.
- 93 Gardner (wie Anm. 27), zur Frage des ‚Geschmacks‘ bes. 45.
- 94 So etwa Spencer (wie Anm. 34), 96: „To find an artist trained in fresco, it would have been necessary for the commissioners to look outside Venice“; vgl. dagegen u. a. Simonetti (wie Anm. 14), 264–267; ausführlich zur malerischen Wandausstattung von venezianischen Innenräumen wie Fassaden Wolters (wie Anm. 2), *passim*.
- 95 Vgl. neben der in Anm. 31 genannten Literatur zu der Rekonstruktion der weitgehend zerstörten Fresken jetzt: Andrea Mantegna e i maestri della Cappella Ovetari: la ricomposizione virtuale e il restauro, hg. von Alberta de Nicolò Salmazo, Anna Maria Spiazzi und Domenico Toniolo, Mailand 2006.
- 96 Die kerzentragenden Engel werden im Rechnungsbuch explizit erwähnt: s. Anm. 60. Für die künstliche Beleuchtung von – nicht nur venezianischen – Altären vgl. Humfrey (wie Anm. 14), 53f.
- 97 Aus der inzwischen umfangreichen Literatur sind hervorzuheben Alessandro Nova, Hangings, Curtains, and Shutters of Sixteenth-century Lombard Altarpieces, in: Italian Altarpieces 1250–1550. Function and Design, hg. von Eve Borsook und Fiorella Superbi Gioffredi, Oxford 1994, 177–189; Johannes Tripps, Retabel und heilige Schau. Funde zur Inszenierung toskanischer Retabel im Tre- und Quattrocento, in: Das Münster, 57, 2004, 87–95, sowie Victor Schmidt, Curtains, Revelatio, and Pictorial Reality in Late Medieval Renaissance Italy, in: Weaving, Veiling, and Dressing. Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages, hg. von Kathryn M. Rudy und Barbara Baert, Tournhout 2007, 191–213. Zu den Konnotationen gemalter kostbarer Stoffe Duits (wie Anm. 14), bes. 170–187. Die Präsentation des Retabels und seinen Status im Raum analysiert Hubert Locher, Das gerahmte Altarbild im Umkreis Brunelleschis. Zum Realitätscharakter des Renaissance-Retabels, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 56, 1993, 487–507; vgl. bes. die einführenden Überlegungen zum Polyptychon (492).
- 98 Joseph Braun, Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung, München 1924, Bd. 2, bes. 133–136, 170f.; 141f. zu den kostbaren Stoffen, die bevorzugt für Altarvelen verwendet wurden. Den differenzierten Gebrauch von Textilien am Altar und das sich daraus ergebende Problem der Terminologie in den Quellen hebt Nova (wie Anm. 67) hervor. Für Italien sind sowohl dokumentarische Erwähnungen als auch bildliche Darstellungen *seitlicher* Altarvelen und ihrer Verwendung vergleichsweise rar; dennoch scheinen sich die gemalten Brokatvorhänge auf diese Praxis zu beziehen. Humfrey (wie Anm. 14), 51, spricht nur allgemein von „curtains“, die den häufigen Erwähnungen nach zur Standardausstattung venezianischer Altäre gehörten.
- 99 Nach der Messe „fù apparecchiata una Tola (sic) dentro da noi ove stà alla Predica con buzzoladi impeveradi, et bianchi, Callisioni, et fonghi, et un altro apparecchio fù fatto p. La Sacra Maestà dell'Imperatore, nella Cappella di Nostra Donna, et fù apparecchiato d'ogni Sorte di Vini, et così di buzzoladi, Callisioni, fonghi, Marzapani, e confetti, Pignochae, et Pignate de Zenzari ver-

- di assai, et di fighi secchi, perchè ne fù detto, che l'Imperatore gle ne manigava volentiera, et così fù apparecchiato, et compita la Messa La Sua Sacra Maestà venne al Parlatorio“: Memorie del Monastero di S. Zaccaria, BM Ms. it. VII, 707 (=7898), fol. 173.
- 100 Zur Einsetzung einer Äbtissin „[...] se la conzar a apparecchiare la giexia e lievase via i cancelli del choro solamente dalo ladi de madonna abbadessa. e li se fa un suolo chi chomenza ale sedie dela madonna labadessa / e va dal altra banda sina ai cancelli de madonna la priora [...] sopra qual suolo se fa un altar con el suo scalin davanti et fa un atro grado el qual altar toccha la ferrada longo tanto quanto e laltar de capella [...] el qual altar [vermutlich ist damit der Hochaltar gemeint] vien ornado con arzenti e reliquie e candelati e candelet et eciaz el suolo e pato de laltar vien ornado con tapzarie suxo el qual pato e suolo a presso laltar se mete do sedie ornate con panni doro [...]“: ASV, San Zaccaria, b. 5 Ceremoniale, fol. 7v f. Nach dem Schwur: „Deinde stratis ante altare tapetis accombat pontifex sup. faldistorium ac vero que benedicenda abbatissa prost. t tota extentur in pavimento sup. tapetum ante altare vel coram altari ad sinistrum latus et tunc cantores incipiunt“: Rituale ad usum monialium s. Zachariae, BM Ms lat. III, 74 (=2172), fol. 2v.
- 101 Dazu jüngst die Untersuchung von Iris Wenderholm, Bild und Berührung. Skulptur und Malerei auf dem Altar der italienischen Frührenaissance, München 2006; vgl. die Rezension durch die Verfasserin in: Journal für Kunstgeschichte, 11, 2007, Heft 1, 37–42.
- 102 Zu dem Terminus, den Landino u. a. auf Andrea del Castagno anwendet („Andreino fu [...] di gran rilievo“: wie Anm. 57, 124) vgl. bes. Baxandall, Painting and experience (wie Anm. 57), 121f., und ders., Wirklichkeit der Bilder (wie Anm. 57), 144 f.; Luba Freedman, „Rilievo“ as an artistic term in Renaissance art theory, in: Rinascimento, 40, 1989, 217–247 (227f. zur Verwendung bei Landino); Hellmut Wohl, The Aesthetics of Italian Renaissance Art. A Reconsideration of Style, Cambridge 1999, bes. Kap. 3; vgl. dazu die Rezension von Ulrich Pfisterer, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 63, 2000, 569–579. Zu „rilievo“ auch Wenderholm (wie Anm. 101), 57–64.
- 103 In einem Brief aus Venedig an Georg von Trapezunt schreibt Bernardo: „Pictor enim malus imaginem non faciet bonam nec auro nec transmarinis coloribus. Ipse enim, opus est, afferat aliud quam quod extra ipsum est, ingenium, scilicet, atque artem“: Collectanea Trapezuntiana. Texts, Documents, and Bibliographies of George of Trebizond, hg. von John Monfasani, Binghamton 1984, 154.
- 104 Eine vergleichbare Differenzierung der Heilendarstellung von Altarvorder- und -rückseite konnte – zumindest im Bereich der Ikonographie – Opitz (wie Anm. 72, 170f.) für den 1437 entstandenen Altar des hl. Deocarus (Nürnberg, St. Lorenz) herausarbeiten.
- 105 Die für die Kunstgeschichte meines Erachtens weiterhin zentrale Kategorie des Stils und das Problem des Stilbegriffs wurden in jüngster Zeit wieder verstärkt reflektiert: siehe unter den jüngeren Beiträgen bes. Jean Wirth, La datation de la sculpture médiévale, Genf 2004 (bes. Kap. IV); Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung, hg. von Bruno Klein und Bruno Boerner, Berlin 2006; vgl. ergänzend die Rezension von Bernd Carqué, in: Kunstform, 8, 2007, 3 (www.arthistoricum.net/index.php?id=276&ausgabe=2007_03&review_id=11531), sowie Standortbestimmung und Ausblick in den Lexikonartikeln von Hubert Locher, Stil, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, hg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart / Weimar 2003, 335–340, und Wolfgang Brückle, Stil (kunstwissenschaftlich), in: Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hg. von Karlheinz Barck und Martin Fontius u. a., Bd. 5, Stuttgart / Weimar 2003, 664–688. Den ausführlichsten Abriss der von ihm so genannten „Stilforschung“ bietet Bernd Carqué, Stil und Erinnerung. Französische Hofkunst im Jahrhundert Karls V. und im Zeitalter ihrer Deutung, Göttingen 2004, 117–153.
- 106 Die Vielfalt der Bedeutungen von ornatus / ornato ist wohl natürlich bewusst (wie Anm. 102, 54–59), er hält diese Kategorie aber dennoch für brauchbar; vgl. Baxandall, Wirklichkeit der Bilder (wie Anm. 57), 156–158, der auf die Problematik des Begriffs hinweist. Aikema (wie Anm. 2), 35, sieht in Kenntnis der hier zitierten Literatur in der Pracht, dem Farbreichtum etc. der Retabel in San Zaccaria dennoch „un modo che corrisponde al concetto di ornatus“.
- 107 Michael Viktor Schwarz, Übermalungen und Remakes: Stil als Medium, in: Stilfragen zur Kunst des Mittelalters (wie Anm. 105), 187–204, 202; grundlegend Baxandall, Wirklichkeit der Bilder (wie Anm. 57); s. a. ders., The limewood sculptors of Renaissance Germany, New Haven 1980.
- 108 Zum Problem des Stilbegriffs bes. Willibald Sauerländer, From Stilus to Style: Reflections on the Fate of a Notion, in: Art History, 6, 1983, 253–270, übers. und neu in: ders., Geschichte der Kunst und Gegenwart der Kritik, Köln 1999, 256–276, bes. 272–274; Pfisterer (wie Anm. 4, bes. die Folgerungen 476–486 und passim zu dem durch ein neues Stilbewußtsein geprägten Stilpluralis-

- mus eines einzelnen Künstlers); s. a. den Abriss bei Carqué, Stil und Erinnerung (wie Anm. 105).
- 109 „Modus“ erscheint als Begriff im Instrumentarium der zeitgenössischen Kunstgeschichte offenbar erstmals bei Meyer Schapiro in seiner Rezension zu Charles R. Morey, *Early Christian art: an outline of the evolution of style and iconography in sculpture and painting from Antiquity to the 8th century*, Princeton 1942, in: *The Review of Religion*, 8, 1944, 165–186, und wurde bes. diskutiert bei Jan Białostocki, *Das Modusproblem in den bildenden Künsten: zur Vorgeschichte und zum Nachleben des „Modusbriefes“ von Nicolas Poussin*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 24, 1961, 128–141; s. a. die weitere Diskussion referiert bei Carqué, Stil und Erinnerung (wie Anm. 105), bes. 147–150. Der Modusbegriff ist mit Blick auf seine historische Wurzel dem der „Stilhaltung“ vorzuziehen; letzterer etwa verwendet bei Wolfgang Prohaska, *Hl. Michael*, Berlin, in: *Luca Giordano 1634–1705 (Ausst.-Kat.)*, hg. von Wilfried Seipel, Wien 2001, Kat. 35.
- 110 Zu der Problematik, für das Quattrocento unmittelbare Verbindungslinien zwischen „Rhetorik und Anschauung“ zu ziehen, vgl. Pfisterer (wie Anm. 4), 104–110. Das Zitat bei Białostocki (wie Anm. 109), 129. Für die spätere Anwendung und die weiterhin anhaltende Diskussion siehe bes. Robert Suckale, Peter Parler und das Problem der Stillagen, in: *Die Parler und der Schöne Stil, 1350–1400: europäische Kunst unter den Luxemburgern. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln*, hg. von Anton Legner, Köln 1980, 175–184; neu in: *ders., Stil und Funktion: ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters*, hg. von Peter Schmidt und Gregor Wedekind, München 2003, 257–286; Marc Carel Schurr, *Die Baukunst Peter Parlers: der Prager Veitsdom, das Heiligkreuzmünster in Schwäbisch Gmünd und die Bartholomäuskirche zu Kolin im Spannungsfeld von Kunst und Geschichte*, Ostfildern 2003, bes. 127–133. Schurr (bes. 130) schlägt, um nicht von vornherein Rangunterschiede zu postulieren, anstelle des Modusbegriffs den Begriff der „Artikulationen“ vor, was meines Erachtens nicht überzeugt, da sich in der kunsthistorischen Verwendung mit „Modus“ nicht zwingend eine wertende Hierarchisierung verbindet. Daß eine direkte Parallelisierung mit den Lagen der Rhetorik ein hilfreiches Beschreibungsmodell für die – vermeintliche – „innere Gegensätzlichkeit“ zweier „Stile“ eines übergreifenden Ausstattungsprogramms bieten kann, belegt am Beispiel des Naumburger Westchors der Beitrag von Lieselotte Saurma-Jeltsch, *Der Zackenstil als ornatus difficilis*, in: *Festschrift für Hermann Fillitz zum 70. Geburtstag*, hg. von Martina Pippal (= *Aachener Kunstblätter* 60), Aachen 1994, 257–266.
- 111 So Carqué, Stil und Erinnerung (wie Anm. 105), 152, im Zuge seiner Forderung nach einer Historisierung der Stilbegriffe.
- 112 Dieses Problem stellt sich nach Holgate auch für die oben erwähnten Altarwerke von San Moisè und San Pantalon, „perché le opinioni sugli stili erano difficili da articolare e non ci sono state tramandate, ma se un committente era in grado di indicare un prototipo preciso, ne veniva certamente tenuto conto almeno in parte“, wobei der Autor nicht benennt, wie er „Stil“ genauer definiert: Holgate (wie Anm. 30), 88. Zu den Möglichkeiten des Auftraggebers, seine Wünsche zu artikulieren, s. Humfrey (wie Anm. 14), 138–141. Die Aspekte von Wahl und Entscheidung im Zusammenhang mit der Auftraggebertätigkeit von Nonnen werden ausführlich von Lowe (wie Anm. 27, bes. 130) diskutiert.
- 113 Für die Verwendung und die Konnotationen von Wendungen wie „modi tedeschi“, „maniera tedesca“, „germanico more“ etc. im Quattrocento und frühen 16. Jh. vgl. Paul Frankl, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton 1960, und jetzt Markus Brandis, *La maniera tedesca. Eine Studie zum historischen Verständnis der Gotik im Italien der Renaissance in Geschichtsschreibung, Kunsttheorie und Baupraxis*, Weimar 2002, der allerdings diese Begriffe pauschal mit „Gotik“ im heutigen Verständnis gleichsetzt und früh ein „Stilbewußtsein“ postuliert, wie Christoph Jobst in seiner Rezension zu Recht kritisiert (in: *Journal für Kunstgeschichte*, 7, 2003, 145–151, bes. 149).

Abbildungsnachweis

- Abb. 1, 7, 8 Cameraphoto Arte, Venedig
Abb. 2, 3 Pietro Paoletti, L'architettura e la scultura del
rinascimento in Venezia, Venedig 1893, Tafel 31;
62, Abb. 78
Abb. 4, 5, 11, 17, 18, 21 Osvaldo Böhm, Venedig
Abb. 6, 9, 15, 16, 20 Autorin
Abb. 10, 13 aus: Mario Salmi, Andrea del Castagno,
Novara 1961

- Abb. 12 aus: Marita Horster, Andrea del Castagno, Ox-
ford 1980
Abb. 14 aus: Frederick Hartt, The earliest works of An-
drea del Castagno, in: The Art Bulletin, 41, 1959,
159-181
Abb. 19 aus: Anna Padoa Rizzo, La Cappella
dell'Assunta nel Duomo di Prato, Prato 1997