

JOHANNES TRIPPS

VOM VERHÜLLEN UND ENTHÜLLEN GOTISCHER MADONNEN – DIE WUNDERTÄTIGEN MARIENBILDER IN FLORENZ UND IHR ZEITGESCHICHTLICHER KONTEXT

Ziel dieses Beitrages ist es, die wundertätigen Marienbilder der Stadt und ihres Umlandes, die auf raffinierte Weise inszeniert wurden, in einen zeitgeschichtlichen Kontext zu stellen. Die Fantasie kannte scheinbar keine Grenzen, wenn es um mechanisches Spiel im Dienste wundersamen Enthüllens ging; ja man hat stellenweise den Eindruck, als schlüpfte Florenz in die Rolle der Tochter des altehrwürdigen Byzanz.

In seiner zwischen 1300 und 1348 entstandenen *Cronica* (VIII, Cap. CLV) berichtet Giovanni Villani, daß am 3. Juli 1292 ein Marienbild, welches an einem Pfeiler des Kornmarktes zu Orsanmichele angebracht war, begann, Wunder zu bewirken. Der Zulauf war so gewaltig, daß sich kurz darauf eine Laudenbruderschaft bildete, die das Bild betreute. Ob jenes Marienbild ein Fresko oder Tafelbild war, ist nicht mit letzter Sicherheit zu klären.¹ Jedenfalls geht bereits aus den Bruderschaftsstatuten des Jahres 1294 hervor, daß das Marienbild aus zwei Gründen durch einen Vorhang zu verdecken sei: zum einen um der Heiligkeit des Bildes willen und zum andern um es die Woche über vor Verschmutzung und Beschädigung zu schützen, wenn in Orsanmichele Markt war. Diesen Vorhang konnte man hochziehen. Das Bild wurde bei Kulthandlungen der Laudenbruderschaft enthüllt, desgleichen samstags nach der Non, wenn das Markttreiben wochenendhalber schloß. Dann stand das Marienbild von Samstagnachmittag bis Sonntagabend offen. Das galt auch für alle anderen Feiertage. Jedoch konnte das Marienbild jederzeit durch einen der *capitani*, den *proposto* oder den *camerlengo* der Bruderschaft gewiesen werden, wenn Personen darum baten, man möge es ihnen zur Andacht zeigen. Dabei waren stets zwei große Kerzen anzuzünden².

¹ Giovanni Villani, *Cronica*, Lib. VIII, Cap. 155, hrsg. von Francesco Gherardi-Dragomanni, Bd. I, Florenz 1844, S. 479. Brendan Cassidy, *Orcagna's Tabernacle in Florence, Design and Function*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 55, 1992, S. 180-211. Gert Kreytenberg, *Orcagna, Andrea di Cione: ein universeller Künstler aus Florenz*, Mainz 2000, S. 100-101.

² XIII. *Che non si mostri o vero si schuopra la figura de la detta nostra Donna senza torchi accesi. Anche ordiniamo e fermiamo, a la referenza de la detta nostra Domna Vergine madonna santa Maria, perché sempre la sua devotione crescha e multiplichi e vada inamzi, che i capitani, o il preposto di loro, o vero li camarlinghi, od alcuno di loro cum parola del proposto; o se 'l proposto non si potesse in quell'ora avere, cum parola d'alchuno de' capitani, siano tenuti e debiano che qualunque ora e quante fiate si levasse lo velo, o s'abassasse, o si schoprisse la figura de la detta nostra Donna per divotione di persone che la volessero vedere, di fare acendere sempre due torchi ne la botega de la Compagnia, e così accesi portarli dinanzi da lei quando ella si scoprisse o si mostrasse; e tanto tenerli*

Das ganze klingt wie eine Beschreibung der Verehrung jener nicht von Menschenhand geschaffenen Marienikonen zu Byzanz. So zum Beispiel derjenigen des Hodegonklosters, die, entsprechend der nicht von Menschenhand gemalten Christusikonen wie dem Abgarsbild zu Edessa, in einem Schrein aufbewahrt war. Die entsprechende Miniatur des Psalterium und Breviarium graeco-latinum (13. Jh., Kupferstichkabinett Berlin, 78 A 9. fol. 39v) überliefert die Aufstellung und Wandlung der Hodegetria: Sie steht, normalerweise von einem Vorhang verhüllt, unter einem Ziborium. In der Miniatur ist der Vorhang jedoch nach oben über die Ikone aufgerollt, um das Marienbild jenen Personen zu weisen, die zu seiner Verehrung gekommen sind.³

Jeden Dienstag war es üblich das Bild zu enthüllen, wenn es zur Verehrung der Gläubigen aus der Kirche getragen wurde. Und am Gründonnerstag holte es der Kaiser in die Chalke, wo es zusammen mit der Nikoia bis zum Ostermontag blieb.⁴

Doch zurück nach Florenz: Am 10. Juni 1304 legte ein Parteigänger der *Guelfi Neri* Feuer an die Häuser der Gegner und verursachte so einen Großbrand des Stadtviertels, bei dem auch das Heiligtum von Orsanmichele eingeäschert wurde. Ob das Marienbild schwer beschädigt überlebte und anschließend restauriert wurde, oder ob man ein neues in antiquierten Formen schuf, läßt sich heute nicht mehr mit letzter Sicherheit sagen. Sicher ist nur, daß Kopien der Tafel nach dem Großbrand von 1304 ein Marienbild wiedergeben, das bewußt in stilistisch völlig retardierten Formen gehalten ist. Dieser Kunstgriff garantierte, daß es auch weiterhin auf die

acesi quanto stesse scoperta. E per pocho o picholo spatio di tempo la facciano stare in quell'ora scoperta.”

XIII. Di fare stare coperta la tavola di messer santo Michele Anche ordiniamo e fermiamo che, cum ciò sia cosa che per cagione del mercato del grano, e per altre cose che si fanno nella detta piazza sotto la loggia, la tavola di messer santo Michele s'inpolveri e si guasti, li capitani siano tenuti di farla stare coperta, a ciò che si conservi ne la sua bellezza, e non si guasti; salvo che 'l sabato diponona, disfatto il mercato, a debiano fare scoprire e stare scoperta per tutto il die de la domenica. E così si faccia per le feste solenne che mercato non vi si faccia.”; cfr.

L. Del Prete, Capitoli della Compagnia della Madonna d'Orsanmichele dei secoli XIII e XIV, Lucca 1859, S. 7.

³ Hellmut Hager, Die Anfänge des italienischen Altarbildes, Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanische Hochaltarretabels, München 1962 (= Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Bd. XVII), S. 43 und Abb. 41, mit der irrtümlichen Angabe, es handele sich um den Hamilton Psalter. In Wirklichkeit handelt es sich aber um die Miniatur (27,0 x 22,0 cm, Wasser- und Deckfarben auf Pergament) aus dem Psalterium und Breviarium graeco-latinum 78 A 9. fol. 39 verso (griechisch-byzantinische Schule, 13. Jahrhundert). Andreas Heese, Kupferstichkabinett Berlin, sei herzlich für die Richtigstellung gedankt.

⁴ Hager 1962 (wie Anm. 3), S. 46 ff. Gerhard Wolf, Salus Populi Romani, Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter, Weinheim 1990, S. 142.

Akzeptanz der Gläubigen stieß.⁵ Der Vollständigkeit halber sei das berühmteste Bilddokument angeführt: die Miniatur des sog. Biadaiolo-Illustrators im "specchio umano" des Domenico Lenzi. Diese Chronik umfaßt zwar Geschehnisse der Jahre zwischen 1325 und 1335, dürfte stilkritisch aber ca. 1340 entstanden sein. Es zeigt das Gemälde in jenem Tabernakel, das Arnolfo di Cambio schuf.⁶

Auch Bernardo Daddis Mariengemälde, welches an die Stelle des im Biadaiolo-Codex abgebildeten trat und ergo die dritte Version sein dürfte, ist um der Heiligkeit des Bildes willen in völlig antiquierten, ja retardierten Formen gehalten. Ich komme später nochmals darauf zurück.

Für die Inszenierung des im "specchio umano" abgebildeten Madonnentabernakels beschreibt Rubrik X der Statuten vom 10. August 1333 die Ritualia, die in allen wesentlichen Punkten jenen folgen, die bereits vor dem Großbrand von 1304 stattfanden: So hatten Bruderschaftsmitglieder zu Füßen des Gnadenbildes zu stehen, und zwar bei Tag und bei Nacht, an Werktagen wie an Feiertagen. Sie nahmen Offerten in Empfang und warteten die Lampen, die gegenüber dem Tabernakel hingen.

Tagsüber hatte ein Angestellter kontinuierlich im Innern des Tabernakels stehen und durfte nicht hinausgehen, wenn nicht ein anderer hereinkam. Und bei Eintritt oder Weggang mußte die Türe mit einem Schlüssel auf- und wieder zugesperrt werden.

Rubrik XXX bestimmt zudem, daß das Bild der Madonna mit einem oder mehreren feinen Seidenschleiern zu verhängen sei. An Sonn- und Feiertagen wird das Bild gezeigt, aber auch, wenn man in der Loggia des Kornmarktes predigte.

Ist das Bild enthüllt, haben zwei große Kerzen davor zu brennen. Wollen Fremde es außer der Regel sehen, so kann es mit Genehmigung eines der *capitani* oder des *proposto* für kurze Zeit

⁵ Tafel der Maestà zu S. Maria Maddalena in Pian di Mugnone und Fresko der Maestà im Gerichtssaal des Palazzo der Arte della Lana in Florenz; des weiteren eine Miniatur des Meisters der Dominikanerbildnisse im Archivio di Stato zu Florenz; siehe Luciano Bellosi, Una precisazione sulla 'Madonna di Orsanmichele', in: Scritti di Stori della Arte in onore di Ugo Procacci, hrsg. von Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Pogetto und Paolo Dal Pogetto, Mailand 1977, S. 152-156 (Wiederabdruck in: Luciano Bellosi, „I vivi parean vivi“, Scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento, Florenz 2006 (= Prospettiva, Nrn. 121-124, 2006), S. 341-346). Richard Offner, The Fourteenth Century. The Works of Bernardo Daddi. Sec. III, Vol. III, überarbeitet und ergänzt von Miklós Boskovits in Zusammenarbeit mit Enrica Neri Lusanna, Florenz 1989 (= A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, by Richard Offner and Klara Steinweg, continued under the direction of Miklós Boskovits and Mina Gregori), S. 61, 312-323.

⁶ Florenz, Biblioteca Laurenziana, Tempi 3, fol. 79r; siehe Boskovits/Neri Lusanna 1989 (wie Anm. 5), S. 312.

enthüllt werden.⁷

In den Jahren 1352 bis 1359 bzw. 1360 wuchs nun jenes Tabernakel Andrea Orcagnas empor, das heute noch zu sehen ist.⁸ Es birgt das wundertätige Marienbild in jener Version, die Bernardo Daddi um 1347 schuf. Vermutlich zog das große Hochwasser von 1333 das Vorgängerbild so schwer in Mitleidenschaft, daß schlußendlich eine neue Version nötig wurde. Doch Bernardos Tafel ist, um die Akzeptanz beim Publikum weiterhin zu garantieren, in völlig altertümlicher Formensprache gehalten und jegliche Errungenschaften der tiefenräumlichen Wirkung sind negiert.⁹

Auch dieses Marienbild konnte verhüllt bzw. enthüllt werden und Orcagnas Tabernakel erinnert in seinem Innenleben darum an einen auf allen Ebenen begehbaren Schnürboden. Das Tabernakel ist nach Osten durch das gewaltige Relief der Dormitio und Assumptio Virginis geschlossen, das Orcagna wohl unter Mitarbeit von Francesco Neri Ubaldi (gen. Sellaio) schuf.¹⁰ Gegen die Rückseite dieses Reliefs steht die Rückseite des wundertätigen Marienbildes von Bernardo Daddi. Im Raum zwischen den Rückseiten läuft eine enge gewundene Treppe nach oben zur Plattform unter der Kuppel.¹¹ Von hier aus konnte man Blech- oder Leinwandläden lösen und so die übrigen drei Tabernakelseiten schließen. Diese Läden wurden langsam an Schnüren oder Stangen herabgelassen.¹² Bis heute sind jene quadratischen Öffnungen im Zenit der Arkaden bestens zu erkennen, durch welche Seile oder Stangen liefen. Die Läden selbst glitten in Führungsschienen nach unten, die sorgsam in die Tabernakelbögen gemeißelt waren und verschwanden in Schlitz im Boden. Die inneren Sockelgesimse sowie die Schafringe der Säulen sind bis heute wegklappbar bzw. wegzuschieben, so daß der Laden einst ungehindert in die Schlitz im Boden gleiten konnte.¹³

⁷ Kreytenberg 2000 (wie Anm. 1), S. 101-102.

⁸ Das Tabernakel ist zwar 1359 datiert, doch schließt Orcagna die Arbeiten im Sommer 1360 ab; siehe Kreytenberg 2000 (wie Anm. 1), S. 99.

⁹ Zwei Zahlungen haben sich erhalten: ein Vorschuß von vier "fiorini doro", datiert auf den 1. März 1346 (1347 s.c.), und eine Akontozahlung von ebenfalls vier "fiorini doro" am 16. Juni 1347; siehe Boskovits/Neri Lusanna 1989 (wie Anm. 5), S. 61, 312-323. Licia Bertani, La "Madonna delle Grazie" di Bernardo Daddi, in: Licia Bertani/Muriel Vervat, La Madonna di Bernardo Daddi negli "horti" di San Michele, Livorno 2000, S. 15.

¹⁰ Kreytenberg 2000 (wie Anm. 1), S. 126-130.

¹¹ Claudio Pisetta/Gulia Maria Vitali, Nuove acquisizioni sul tabernacolo di Andrea Orcagna attraverso il rilievo interpretativo, in: Diane Finiello Zervas (Hrsg.), Orsanmichele a Firenze, Modena 1996 [= *Mirabilia Italiae*, V, hrsg. von Salvatore Settis], S. 381-384 mit Längsschnitt Nr. 193.

¹² Claudio Pisetta/Giuglia Maria Vitali, Il tabernacolo dell'Orcagna in Orsanmichele, in: G. Spagnesi (Hrsg.), Esperienze di storia dell'architettura di restauro. Acta enciclopedica Nr. 8, Rom 1983 (= XXI congresso di storia dell'architettura, 1983), S. 75-81. Dies. 1996 (wie Anm. 11), S. 391-399.

¹³ Siehe dazu Pisetta/Vitali 1996 (wie Anm. 11), S. 391-399 mit Schnitten 195 und 196. Bei Krey-

Man fühlt sich bei diesem Mechanismus für metallene Läden an die Enthüllung des Gnadenbildes der Schwarzen Madonna zu Tschenstochau erinnert. Durch einen Trompetenstoß angekündigt, wird deren schiebbarer Laden aus Silberblech (entstanden 1673) für die Pilger zu den Gottesdienstzeiten zwar nicht im Boden versenkt, wohl aber nach oben gezogen.¹⁴

Über einen ähnlichen Schutz verfügte das wundertätige Fresko der Verkündigung an Maria zu Ss. Annunziata in Florenz. Es entstand im Jahre 1252. Laut Legende vergaben die Serviten den Auftrag an den Mönch und Maler Bartolomeo. Dieser bemühte sich vergeblich um die Darstellung des Marienantlitzes. Laut Legende schlief er während seinen Mühen auf dem Gerüst ein. Als er wieder erwachte, trug die Jungfrau die lieblichsten Züge und es hieß, ein Engel oder der Evangelist Lukas selbst habe das Bild vollendet.¹⁵ Um 1360 wurde das gesamte Fresko vermutlich von Jacopo di Cione "restauriert".¹⁶ Aufgrund der dem Marienbild innewohnenden Kraft wurde es mit Ausnahme von Hochfesten und Meßfeiern verborgen. Die Signoria untersagte den Serviten per Erlaß, das Bild ohne ihre Erlaubnis zu enthüllen, da die Signoria als politische Instanz ihren Einfluß auf die religiösen Privilegien sichern wollte.¹⁷

Doch begannen bereits 1448 die Medici unter Piero mit dem direkten Zugriff auf das Heiligtum, denn nach Entwurf von Michelozzo errichtete der Bildhauer Pagno di Lapo Portigiani da Fiesole jenes Tabernakel, welches das Gnadenbild heute noch einfaßt. 1452 wurde das Tabernakel feierlich eingeweiht.¹⁸

1687 stiftete die Großherzogin Vittoria eine Kristallverglasung zum Schutze des Bildes, die mechanisch zur Seite geklappt werden konnte. Des Weiteren folgte eine Kopie des wundertätigen Freskos, die davor angebracht wurde. Das Fresko selbst war auch weiterhin nur

tenberg 2000 (wie Anm. 1) die Schnitte 227-228 und die Detailabbildungen 230-233. Die Arkadenbögen haben eine lichte Höhe von 3,90 m, die rundumlaufende Brustwehr des Tabernakels eine Höhe von 1,50 m und die Bodenschlitze eine Tiefe von 1,34 m; siehe Kreytenberg 2000 (wie Anm. 1), S. 105-106; die genauen Messungen bei Pisetta/Vitali 1996 (wie Anm. 11), S. 397.

¹⁴ Hans Dünninger, Gnad und Ablass - Glück und Segen, Das Verhüllen und Enthüllen heiliger Bilder, in: Jahrbuch für Volkskunde, N.F. 10, 1987, S. 140-141. Die mannigfaltige Literatur zu Tschenstochau zu erschließen über: Jan Golonka Ospe, Werke der Augsburger Goldschmiedekunst in den Sammlungen des Tschenstochauer Heiligtums, in: Studien zur europäischen Goldschmiedekunst des 14. bis 20. Jahrhunderts. Festschrift für Helmut Seling zum 80. Geburtstag am 12. Februar 2001, hrsg. von Renate Eikelmann u.a., München 2001, S. 149-168.

¹⁵ Stefanie Renner, Die Darstellung der Verkündigung an Maria in der florentinischen Malerei, Von Andrea Orcagna (1346) bis Lorenzo Monaco (1425), Bonn 1996 (= Studien zur Kunstgeschichte, Bd. I), S. 93.

¹⁶ Ibidem, S. 92, 98-99, mit Überblick über Forschungsdiskussion zur Autorschaft Jacopos.

¹⁷ Ibidem, S. 94. Luciano M. Zornetta, "Tre laude alla SS Annunziata de' Servi in Firenze del sec. XV", in: Studi Storici dell'Ordine dei Servi in Firenze 13, 1963, S. 195.

¹⁸ Renner 1996 (wie Anm. 15), S. 94-95.

bei wenigen Gelegenheiten zu sehen.¹⁹

Ähnliches wissen wir von zwei weiteren Marienbildern: Jenes von Foggia war bis 1711 hinter sieben Vorhängen verborgen und wird dann, mit Ausnahme des Gesichtes von Silberplatten bedeckt; und in Impruneta bei Florenz befindet sich das Bild in einem doppelten Tabernakel aus Holz. Die Türen des Äußeren sind bemalt, die Türen des Inneren durch ein weißes, mit Gold und Perlen verziertes Tuch bedeckt, über dem ein feiner, transparenter Schleier hängt.²⁰ In einem Brief des Jahres 1882 erwähnt Carl Justi, daß das vermutlich ins 13. Jahrhundert hinabreichende Gnadenbild der "Nuestra Senora de Antiqua" in der Kathedrale von Sevilla durch einen Vorhang verhüllt sei.²¹

Da am Tabernakel von Orsanmichele aber keinerlei Kratz- oder gar Stoßspuren festzustellen sind, die auf metallene Läden schließen lassen, könnten es auch Leinwandbilder über feinen Spannrahmen gewesen sein. Allerdings ergaben die detaillierten Untersuchungen von Pisetta und Vitali nicht den geringsten Hinweis, daß das Tabernakel je auf die von Orcagna und seinen Auftraggebern intendierte Art und Weise geschlossen bzw. geöffnet wurde. Vielmehr spricht alles dafür, daß man sich schlußendlich für eine einfachere Version entschied und das Tabernakel nach den offenen drei Seiten auch weiterhin mit Vorhängen schloß.²²

Das wundertätige Marienbild in der Version des Bernardo Daddi dagegen muß direkt eine Schutztafel vor sich gehabt haben, aufklappbar oder abnehmbar, denn rechts und links des Marienbildes sind bis heute deutlich Löcher in der Marmorrahmung sichtbar, in denen ein Gitter bzw. eine Schutzvorrichtung verankert war. Sie saß ca. 10 cm vor der Bildoberfläche;²³ vielleicht waren es Klappflügel, wie bei der Ikone der Salus populi romani zu Santa Maria Maggiore in Rom.²⁴

Ein ähnlicher, aber bei weitem bescheidenerer Fall ist aus dem Florentiner Dom überliefert: Der Maler Biagio wird am 26. April 1504 gemeinsam mit Monte del Fora da Giovanni für das Bemalen eines Vorhang mit gelben Sternen und Engeln bezahlt. Er war für das 1501 von Bernardo Rosselli gemalte Tabernakel bestimmt, das sich bis ins 18. Jahrhundert rechts

¹⁹ Dora Liscia Bemporad, L'oreficeria, in: Ausstellungskatalog Tesori d'arte dell'Annunziata di Firenze, hrsg. von Paola Semoli und Claudio Strocchi, Florenz 1987, S. 303-304.

²⁰ Stephan Beissel, Wallfahrten zu Unserer Lieben Frau in Legende und Geschichte, Freiburg im Breisgau 1913, S. 158.

²¹ Carl Justi, Spanische Reisebriefe, Bonn 1923, S. 207. Dünninger 1987 (wie Anm. 14), S. 143.

²² Pisetta/Vitali 1996 (wie Anm. 11), S. 397-398.

²³ Ibidem, S. 396-397.

²⁴ Wolf 1990 (wie Anm. 4), S. 106.

an der inneren Fassade des Florentiner Domes befand.²⁵

Sowohl Pisetta und Vitali als auch Kreytenberg erklären das Verhüllen der Muttergottes von Orsanmichele eher auf der Basis einer Schutzfunktion, denn das Tabernakel stand in der offenen Loggia des Kornmarktes. Diese Loggia war erst 1412 vollständig geschlossen, wobei Kreytenberg darauf hinweist, daß der Kornmarkt bereits 1364 verlegt worden war.²⁶

Die Tradition des Inszenierens von Marienbildern belehrt indes eines besseren: Das Verhüllen ist uralt und hat in Byzanz eine lange Tradition, die auf der *apparitio dei* beruht.²⁷ Anna Kommene (1083-nach 1148), Tochter des oströmischen Kaisers Alexios I. schildert in ihrer Alexiade das ständige Wunder in der Blachernenkirche zu Konstantinopel: Jeden Freitag, zur Stunde der Vesper, hob sich langsam der seidene Schleier, der das Bild der Theotokos Blacherniotissa bedeckte, um sich auf ebenso geheimnisvolle Weise erst am folgenden Tag zur gleichen Zeit wieder herabzusenken. blieb das Wunder aus oder ereignete sich an anderen Tagen, so galt das als böses Omen. Weil man vergeblich auf das Wunder wartete, brach Alexios I. im Jahr 1107 einen Kriegszug gegen den Normannenfürsten Bohemund ab. Erst als der Schleier sich hob, zog der Kaiser aus.²⁸

Gerade Bilder, die nicht von Menschenhand geschaffen sind, verfügen durch diese Heiligkeit über eine solche Kraft, daß eine längere Betrachtung teilweise gefährlich werden kann, weshalb die Salvatorikone der Sancta Sanctorum in Rom bei öffentlicher Weisung mit einem transparenten Velum verhüllt wird. Laut einer Quelle des 13. Jahrhunderts verursachte diese Christusikone bei denen, die sie zu intensiv betrachteten, einen Tremor. Hierin folgen diese Bilder ihren antiken Vorläufern, denn bereits das Palladium des antiken Roms konnte den Betrachter mit Blindheit schlagen.²⁹

Aber auch Marienbilder, die im 15. Jahrhundert neu entstanden waren, erfuhren durch das Verknappen ihrer Sichtbarkeit eine Steigerung ihrer Aura ganz im Stile der altherwürdigen,

²⁵ Susanna Partsch, s.v. Biagio, in: Allgemeines Künstlerlexikon - Allgemeine Künstlerdatenbank, Bd. X, München 1995, S. 393.

²⁶ Pisetta/Vitali 1996 (wie Anm. 11), S. 397.

²⁷ Johann Konrad Eberlein, *Apparitio regis - revelatio veritatis*, Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters, Wiesbaden 1982, S. 11, 34, 150-151.

²⁸ Dünninger 1987 (wie Anm. 14), S. 141-142. Annemarie Weyl Carr, *The Mother of God in Public*, in: Maria Vassilaki (Hrsg.), *Mother of God, Representations of the Virgin in Byzantine Art*, Katalog zur Ausstellung im Benaki Museum Athen (20. Oktober 2000- 20. Januar 2001), Athen-Mailand 2000, S. 325-337. Einen Überblick über die Literatur, die in den letzten Jahren zum Thema „wundertätige Marienikonen“ entstand, gibt Alexei Lidov, *Miracle Working Icons of the Mother of God*, in: *ibidem*, S. 47-57.

²⁹ Wolf 1990 (wie Anm. 4), S. 41.

wundertätigen Madonnen: So barg im Dom zu Orvieto ein schreinartiger Kasten „armario“ Gentile da Fabrianos Fresko der thronenden Muttergottes mit Kind. Dieser Schrein hatte zunächst durch ein Schloß gesicherte hölzerne Flügel, dessen Schlüssel mehrmals erneuert werden mußte. Schließlich ersetzte man die Flügel aber durch einen Vorhang, den 1481 Pier Matteo d'Amelia bemalte.³⁰

Vor diesem Hintergrund erhebt sich nun folgende Frage: In welcher Weise inszenierte man die Teilnahme von Marienbildern an Sitzungen? Nahm Fra Angelicos berühmte Muttergottes der Linaioli an den Sitzungen der Zunft teil? Klappte man zu Beginn das Tafelbild auf, so dass die Beratungen unter den Augen der Muttergottes stattfanden? Klappte man dann das Tritpychon am Schluß der Sitzungen wieder zu, wenn die Versammlung nach getaner Arbeit auseinander ging?³¹ Die erhaltenen Statuten der Zunft von 1318 zählen zwar eine Reihe an Heiligenfesten auf, an denen sich die Mitglieder zu versammeln hätten; eine Schlussfolgerung für das Öffnen und Schließen des Bildes von Fra Angelico läßt sich daraus jedoch nicht ableiten.³²

Eine ähnliche Frage erhebt sich ein weiteres Mal, jedoch nicht bei einem Marienbild, sondern bei demjenigen eines Stadtheiligen: Am 1. Oktober 1508 schließen Battista Gogo und Francesco Zurla, die *Provvisori della comunità di Crema*, mit Vincenzo Civerchio einen Vertrag ab, daß er ihnen auf Leinwand ein Bild male, das den hl. Markus zwischen Justitia und Temperantia zeige. Dieses Bild war für die Stirnwand der *Sala di Gran Consiglio* des Palazzo Comunale zu Crema bestimmt. Am 3. Januar 1509 beschließt man farbiges Leinen zu kaufen, um daraus einen Schutzvorhang machen zu lassen, dazu eine Vorhangstange, eiserne Ringe und alles andere, was dazu nötig sei: „*pro conservatione picture posite in capite salle magne consilii ... cortina ponenda ante dictam picturam, cum virga et annullis fereis aliisque rebus necessariis pro aptatione ipsius cortine*“.³³

Fassen wir zusammen, so ist das Bild in der Santissima Annunziata das einzige der wundertätigen Bilder der Stadt und ihres Umlandes, das bis heute seinen liturgischen und paraliturgischen Kontext bewahren konnte und somit im kulturellen Gedächtnis gegenwärtig blieb. Alle anderen entglitten in jenem Moment dem allgemeinen Gedächtnis, als die

³⁰ L. Fumi, *Il duomo di Orvieto e i suoi restauri*, Rom 1891, S. 395-396. Andrea de Marchi, *La tavola d'altare*, in: Max Seidel (Hrsg.), *Storia delle Arti in Toscana, Il Trecento*, Florenz 2004, S. 44.

³¹ Zu diesem Problem siehe D. Cole Ahl, *Fra Angelico*, New York 2008, S. 87-89. F. Sartini (Hrsg.), *Statuti dell'arte dei rigattieri e linaioli di Firenze (1296-1340)*, Florenz 1940, S. 139-181.

³² Sartini 1940 (wie Anm. 31), S. 164, Kap. XXXII.

³³ M. Marubbi, *Vincenzo Civerchio, Contributo alla cultura figurativa cremasca nel primo Cinquecento (Monografie di 'Arte Lombarda', I maestri, 2)*, Mailand 1986, S. 149-150; 166, Dok. Nr. 13.

Bruderschaften oder Konvente, in deren Obhut sie waren, ihre Macht verloren bzw. aufgelöst wurden. Dagegen war das Fresko der Santissima Annunziata seit der Mitte des 15. Jahrhunderts fest mit dem Haus der Medici und hernach mit dem Großherzogtum der Toskana verbunden, eine Symbiose, die ihm seinen Platz in der „Mnemosyne“ bis in die Neuzeit sicherte.

<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2010/1236/>

[urn:nbn:de:bsz:16-artdok-12367](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-artdok-12367)