

EIN WUNDER GESCHIEHT

GESCHICHTE UND IDEAL IN GENTILE BELLINIS

»PROZESSION AM MARKUSTAG«

Rebecca Müller

Gemessenen Schrittes zieht eine Prozession über den Markusplatz. Ein dichter Zug bewegt sich aus dem Dogenpalast, vorbei am Fuß des Campanile, überquert die Breite der Piazza und nimmt in engen Reihen Aufstellung vor den Rundbögen der Prokuratien (Abb. 37). Auf Höhe des Campanile ziehen der Doge und sein prächtig gekleidetes Gefolge die Aufmerksamkeit auf sich. Im Zentrum drängen sich Zuschauer hinter einer goldenen, baldachinüberhöhten Trage. Schaulustige sind über den Platz verstreut und säumen die Brüstungen der Fenster. Aus dem Gleichmaß der venezianischen Festtagsprozession, wie sie hier vor dem imposanten Architekturprospekt von San Marco auf über sieben Metern Leinwand ausgebreitet wird, ist einzig eine Begebenheit herausgehoben: Im Vordergrund gibt eine Lücke in der Reihe der Schreitenden den Blick frei auf einen barhäuptigen, knien-den Mann. Ihn allein zeichnet ein bittender Gestus aus, den die weisende Hand des hinter ihm Stehenden unterstreicht (Abb. 38).¹

»Gleichgültig zusammengestellte Figuren von einer gewissen puppenhaften Nettigkeit«, von Interesse allenfalls als »bunte Schilderung des mittelalterlichen Venedig«, so lautete das Urteil Jacob Burckhardts über Gentile Bellinis *Prozession am Markustag*.² Der narrativen venezianischen Malerei um 1500 sprach der Autor des Cicerone den Charakter von Historienbildern rundweg ab, und dies ausdrücklich vor der Folie eines an der Florentiner Kunst orientierten Konzeptes von Historienmalerei: »Toscana allein bietet eine grosse, monumentale Geschichtsmalerei dar«, der die »sprechende Bewegung« und der »lebensvolle Moment« zu Eigen sind. Wie wenig sich die Gattungsdefinition Burckhardts mit der Begrifflichkeit der venezianischen Zeitgenossen deckte, erweisen die Quellen, in denen Gemälde, die wie Bellinis *Prozession am Markustag* die Bruderschaftsgebäude Venedigs schmückten, stets als



37 Gentile Bellini: *Prozession am Markustag*, 1496, Öl auf Leinwand, 367 × 745 cm, Venedig, Gallerie dell'Accademia

istoria oder *istorie* bezeichnet werden. Aus Florentiner Perspektive, wie sie auch der frühe Burckhardt vertrat – später sollte er differenzierter zur Historienmalerei urteilen –, mangelt es Bellinis Gemälde nicht nur an einer Komposition, die sich aus dem Handeln der Figuren und ihrer dramatischen Einheit konstituiert.³ Es fehlt ihm gleichermaßen am Ausdruck körperlicher wie seelischer Bewegung, an Bildstrategien also, die entscheidend zur Lesbarkeit



einer Handlung beitragen und den Betrachter unmittelbar affizieren. Nicht zuletzt aufgrund Bellinis ganz anders strukturierter Erzählweise wird der heutige Besucher der Accademia kaum ohne weiteres ein bestimmtes historisches Ereignis als Gegenstand des Bildes erkennen können, und er hat dies mit niemand geringerem als Giorgio Vasari gemein, der sich bekanntlich auch den Florentiner Blickwinkel zu eigen machte.



38 Gentile Bellini: *Prozession am Markustag* (Ausschnitt), 1496, Öl auf Leinwand, 367 × 745 cm, Venedig, Gallerie dell'Accademia

Dem venezianischen Zeitgenossen hingegen dürfte das gezeigte Geschehen wohlbekannt gewesen sein. Die Prozession soll im Jahr 1443 stattgefunden haben, knapp zwei Generationen, bevor Bellini sie mit dem Pinsel festgehalten hatte. In der Figur des knienden Mannes wird Jacopo de' Salis gezeigt, Kaufmann aus Brescia, den in Venedig die Nachricht einer lebensgefährlichen Verletzung seines kleinen Sohnes erreicht hatte. Am darauffolgenden Tag, dem 25. April, Festtag des heiligen Markus, betete de' Salis für die Heilung seines Kindes zu der wundertätigen Kreuzreliquie der Bruderschaft des Evangelisten Johannes, die in der alljährlichen Prozession zu Ehren des Stadtpatrons mitgeführt wurde. Zurück in Brescia erfuhr de' Salis, dass der Junge just einen Tag später unverhofft genesen war.

Die Heilung des Kaufmannssohnes gehört zu den insgesamt wohl neun Episoden um die Kreuzreliquie, welche die Scuola Grande di San Giovanni Evangelista auswählte, als sie gegen 1493 einen Gemäldezyklus für ihren Albergo plante.⁴ Leicht über Kopfhöhe angebracht, füllten die Gemälde ringsum die Wände des Sitzungssaals. Hier bewahrte man auch eine Stauothek in Form eines kostbaren Vortragekreuzes auf. Seit der Großkanzler von Zypern der Bruderschaft eine Partikel des Wahren Kreuzes geschenkt hatte, mehrte die Reliquie das Ansehen der Institution durch »fast unzählbare Wunder«, zumal durch Heilungen.⁵ Deren jüngste hatte man erst 1480 verzeichnet. Die Wunder wurden nicht nur mündlich überliefert, sondern auch in einer gedruckten Mirakelsammlung veröffentlicht.⁶

AUTHENTIFIZIERENDE BILDER

Vergleicht man die Heilungsgeschichte mit Gentile Bellinis Bild, so zeigen sich Ereignis und Darstellung in bemerkenswerter Weise miteinander verschränkt. Es geschieht ein Wunder – aber der Maler erzählt es nicht. Bellini schildert nicht die dramatischen Höhepunkte dieses »Distanzmirakels«, etwa den Schädelbruch des Jungen oder das freudige Erstaunen bei seiner Heilung.⁷ Die Wahl fällt vielmehr auf einen Moment, der chronologisch vor jenem Ereignis liegt, das die Episode erst erinnerungswürdig werden ließ. Die Erwartung, dass nun auch dieses Ereignis vor Augen gestellt werde, enttäuscht der Zyklus. Aus der Geschichte um de' Salis bleibt es bei jener einen Szene, die als prospektive Verheißung wie als retrospektive Erklärung nur auf das Mirakel verweist.⁸ Der Spannungsbogen ist ein zeitlicher und räumlicher zugleich: Der Ort der Heilung liegt jenseits der Bildgrenzen.⁹ Für den göttlichen Gnadenerweis ist der Betrachter an seine Imagination verwiesen.

Im Gegensatz zur *Prozession am Markustag* geben die übrigen Gemälde des Zyklus die Höhepunkte der jeweiligen Episoden wieder: Die feierliche Übergabe der Reliquie, ihre Rettung durch Andrea Vendramin, den *guardian grande* der Bruderschaft, nachdem sie vom Ponte di San Lorenzo ins Wasser gestürzt war, und die Weigerung der immer schwerer werdenden Reliquie, das Begräbnis eines unfrommen Bruders in San Lio zu begleiten.¹⁰ Die übrigen Leinwände, allesamt Heilungsgeschichten, setzen Situationen der Bedrohung, die miraculöse Heilung oder die Freude darüber ins Bild.

Doch die Wahl des Handlungsmoments für die *Prozession am Markustag* überrascht nur auf den ersten Blick. Während bislang unklar war, wann die Mirakelberichte gedruckt wurden, kann ihre Datierung nun auf um 1481 präzisiert werden.¹¹ Sie wurden damit bereits vor Beginn der Ausstattungskampagne schriftlich niedergelegt und müssen nicht wie bislang nur vergleichend, sondern als Quelle für die Gemälde berücksichtigt werden. Der dort enthaltene Bericht zur Heilung des Kaufmannssohnes umfasst nur wenige Sätze. Als einziger Wunderbericht nennt er mehrfach ein und denselben Schauplatz: Insgesamt dreimal wird die Piazza di San Marco erwähnt. Brescia bleibt als Handlungsort hingegen marginal. Der gemeinsame Ort der Prozession, der Präsentation der Reliquie und ihrer Verehrung durch de' Salis wird so bereits im Text hervorgehoben. Damit war der Schauplatz der bildlichen Darstellung zumindest nahegelegt.

Die Frage nach dem Verhältnis von Geschehen und Darstellung, nach der Handlung im Bild bleibt freilich virulent. Denn warum erhielt gerade dieses Wunder, das in den Mirakelberichten in keiner Weise unter den anderen hervorragt, ein derartiges Gewicht innerhalb des Zyklus? Bei der *Prozession am Markustag* handelte es sich um das vielleicht größte bis dahin in Venedig entstandene Leinwandbild, und auch der Umstand, dass sie als einzige Leinwand eine gesamte Wand des Raumes einnahm, erweist sie als Hauptbild des Zyklus.

Bellinis Prozessionsbild teilt mit den anderen Wunderszenen und generell den venezianischen Zyklen der Zeit die Grundzüge der Erzählweise: Kleinteilig und jede Einzelheit

gleichermaßen aufzeichnend ist die Schilderung mit einer ausführlichen Wiedergabe des venezianischen Stadtraums oder mit Konstruktionen einer idealen Stadtlandschaft nach dessen Vorbild verbunden.¹² Patricia Fortini Brown charakterisierte diese auf die spätmittelalterliche Ausmalung des Dogenpalastes zurückgehende Tradition narrativer Malerei als »eyewitness style«.¹³ Sie erkannte darin das Bemühen, durch die Situierung in einem Umfeld, das dem zeitgenössischen Betrachter vertraut oder für ihn plausibel war, und die Einfügung zahlreicher »Augenzeugen« die Glaubwürdigkeit des Dargestellten als »wahr« zu unterstreichen. Der authentifizierende Charakter von Bildern wird auch aus zeitgenössischen Quellen erhellt: Die Familie Vendramin etwa sah das Wunder der Kreuzreliquie am Ponte di San Lorenzo und die hervorragende Rolle, die ihr Ahn dabei spielte, durch eine bildliche Darstellung der Episode bezeugt und sprach ihr damit eine dokumentarische Funktion zu. Venezianische Historiographen wie Martin da Canal und Marin Sanudo führten Bilder, schriftlichen Zeugnissen gleich, als Belege für die Wahrhaftigkeit ihrer Berichte an. Gemalte venezianische *istorie* konnten so, mit den Worten Browns, als »convincing testimony appearing true to past events« gelten.¹⁴

Wohl angeregt durch den Mirakelbericht wurde für die *Prozession am Markustag* der einzige Moment der Wundergeschichte ausgewählt, der sich in Venedig selbst und im Beisein der Bruderschaft zugetragen hatte. Die spezifisch bildlichen Strategien, die Gestaltung des Stadtraums und das Gewicht, das dem Zeremoniell als Rahmen des Ereignisses zukommt, aber auch die mehrfache Präsenz des Malers selbst in diesem Hauptbild des Zyklus führen auf Funktionen und Aussagen jenseits des Bezeugens eines Wunders und Beglaubigens einer Reliquie hin.¹⁵ Sowohl Burckhardts eingangs zitierte Kritik als auch der Umstand, dass Vasaris Lesung des gesamten Zyklus in die Irre geht, lenken das Augenmerk auf die rezeptionsästhetische Ebene. Das Abweichen von den Maximen eines Alberti macht dabei nur einen Aspekt aus. Es lässt sich zeigen, dass das geschilderte Ereignis nicht, wie behauptet wurde, formal oder inhaltlich zur Beiläufigkeit oder gar zum Vorwand gerät, sondern dass sich hier vielmehr ein Ereignisbild in spezifischer Weise konstituiert und dieser Vorgang kunstimmanent reflektiert wird.

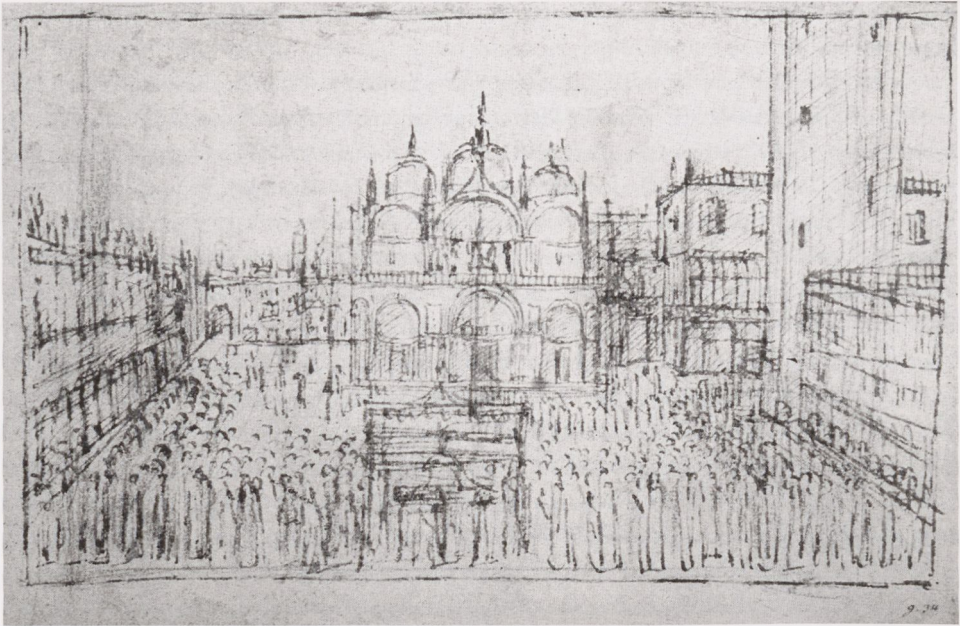
DISPOSITIONEN DER WAHRHAFTIGKEIT

Es ist vor allem die detailgenaue und weitgehend detailgetreue Präsentation der Markuskirche, die den Anschein einer wirklichkeitsnahen Darstellung der Piazza di San Marco erweckt. Der Bau breitet sich als goldschimmernde, kleinteilig gegliederte Schauwand aus. Die Basilika wird dem Betrachter in ihrer einzigartigen Gestalt mit den dichtgestellten Säulen, dem skulpturalen Schmuck, den Mosaiken und der filigranen Bauornamentik vor Augen gestellt. Spolien, denen die Erinnerung an historische Ereignisse anhaftet, meist kriegerische Triumphe der Serenissima, lassen sich ebenfalls ausmachen, so die bronzenen Pferde aus Konstantinopel. Die gleichermaßen detaillierte Wiedergabe der rechts an-

schließenden Porta della Carta sowie des Dogenpalastes unterstreicht den Eindruck einer getreuen Schilderung.

Tatsächlich lässt sich jedoch gut die spezifische Disposition der Gebäude nachvollziehen, mit deren Hilfe der Maler die Platzanlage zu einem eigenständigen Bildraum transformiert hat.¹⁶ Die mittig in der oberen Bildhälfte platzierte Kirche ist frontal gesehen und so angelegt, dass das Hauptportal mit der Mitte des Gemäldes korrespondiert und der Sockel bildparallel die horizontale Achse markiert. Der dem Betrachter in der frontalen Ansicht zugewiesene Blickwinkel stimmt mit keinem Standpunkt überein, den er auf der Piazza tatsächlich einnehmen könnte. Die Fahnenmasten vor der Kirche sind leicht zur Seite gerückt wiedergegeben, um das Hauptportal nicht zu verstellen. Die den Platz links begrenzenden Arkaden fluchten nicht von der Kirche weg, wie es ihrer wirklichen Lage entspräche, sondern auf sie zu und sind damit symmetrisch zu den gegenüberliegenden Fassaden angelegt. Die rechte Bauzeile mit dem Campanile ist im Bild zurückgesetzt, um den Blick auf den Dogenpalast freizugeben. Diese beiden flankierenden Fassadenreihen sind zudem in ihrer Tiefe gedrückt, wie aus stärkerer Distanz aufgenommen. Die unregelmäßig langgestreckt-trapezoide mittelalterliche Piazza wird so als großzügige und gleichmäßig rechteckige Anlage vorgestellt.¹⁷ Um der perspektivischen Verkleinerung entgegenzuwirken, sind Palast und Kirche leicht überproportional groß wiedergegeben. Aber nicht nur über die Tiefenerstreckung des Platzes bleiben wir im Unklaren. Da die seitlichen Fluchten nicht bis zum unteren Bildrand herangeführt werden, sondern auf halber Bildhöhe abgeschnitten sind, dehnt sich die Fläche unbestimmbar aus. Dieser Effekt wird weiter gesteigert durch einen hohen Augenpunkt: Die Fluchten treffen sich überwiegend im Türsturz des Hauptportals, die Piazza ist in Aufsicht gegeben.

In diesen großrahmigen Bildraum ist der Prozessionszug gesetzt, streng eingepasst in die untere Hälfte der Bildfläche. Die monumentale Wirkung der vorn schreitenden Menschen ist dem Kunstgriff geschuldet, diese von der übrigen Prozession abzutrennen und das Betrachterauge im Unklaren über das proportionale Verhältnis zum Mittelgrund zu lassen.¹⁸ Nur durch die lockere, den Tiefenraum erschließende Streuung von Figuren vor der Kirche wird eine allzu statische Komposition vermieden, denn der Zug ist in seiner Formation eng auf die Markuskirche bezogen. Ihre Fluchten setzen die seitlichen Gruppen fort, und der horizontale Akzent der Fassade wiederholt die annähernd bildparallele Personenreihe im Vordergrund; eine Disposition, bei der die weißen Streifen in der Pflasterung, perspektivischen Hilfslinien gleich, die Prozession auf die Kirche beziehen. Drei Pflasterstreifen verbinden das Hauptportal mit der Personengruppe um den Baldachin und den knienden Kaufmann. Die Gruppe konstituiert in dieser Anordnung den spezifischen Moment der heilungsbringenden Reliquienverehrung. Die Handlung ist damit im Gefüge der Bildarchitektur verankert, Bildaufbau und Bildhandlung werden entgegen Albertis »antropomorphischem Kompositionsbegriff« nicht durch die Figuren, sondern durch die Architektur getragen.¹⁹ Indem sich die Stangen des Baldachins in die Bewegungsrichtung neigen und Baldachin samt Reliquie sich in die linke Bildhälfte hineinschieben, schreitet der



39 Gentile Bellini: *Prozession auf der Piazza San Marco*, um 1495–1496, Feder, braune Tinte über roter Kreide, 13 × 19,6 cm, London, British Museum

Zug voran. Das Momentane des Ereignisses wird hier anschaulich: Einen Schritt später ist die Reliquie aus dem Blickfeld des Knienden verschwunden, der wunderbare Augenblick vorbei.²⁰

Platzanlage und Prozession sind einer symmetrischen, auf Überschaubarkeit abzielenden Bildstruktur unterworfen. Diese Ordnung ist auch als soziale Kategorie zu begreifen: Während sich Pilger über die Menschenmassen bei den Prozessionen beklagten und im frühen 16. Jahrhundert Gesetze gegen Ausschreitungen bei derartigen Veranstaltungen erlassen wurden, blendet das Gemälde jedes Konfliktpotential aus.²¹ Bellini inszeniert das Ereignis der Prozession des 25. April 1443, indem er Raum und Proportion, Architektur und Mensch seiner ordnenden Hand unterwirft. Damit leistet er nicht die »Rekonstruktion einer Wirklichkeit«, sondern die Konstruktion eines Ideals.²²

Eine in London aufbewahrte Kompositionsskizze wirft Licht auf den Prozess, der zu dieser Bildlösung führte (Abb. 39).²³ Sie zeigt einen überfüllten Markusplatz mit vergleichsweise kleinen Figuren. Die Kirche, zerteilt durch den mittleren Fahnenmast, erhält noch nicht das ihr später zugemessene Gewicht. Das weniger ausgeprägte Querformat, vor allem aber die Aufnahme in stärkerer Aufsicht und die fast bis an den unteren Bildrand herangeführten Architekturen lassen die Piazza mehr als Kastenraum denn als begehbbare Fläche erscheinen. Der Betrachterblick bleibt statisch, da die Kirche nicht wie im Gemälde ange-

schnitten gezeigt ist. Die Person des de' Salis ist nicht auszumachen, die Reihe der schreitenden Figuren hat sich noch nicht geöffnet.

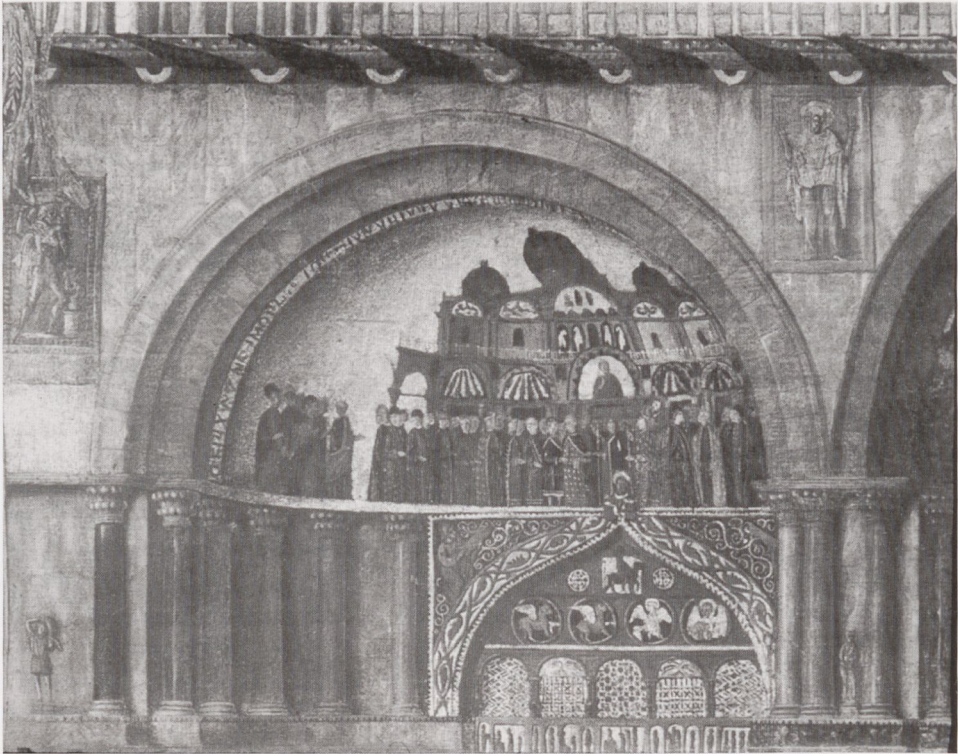
BILD UND BETRACHTER

Bellinis Gemälde bestimmt in mehrfacher Weise das Verhältnis von Bild und Betrachter. Nahe dem Besucher des Bruderschaftsgebäudes, in gut halber Lebensgröße und durch aufgenähte rote Kreuze ausgezeichnet, schreiten die Brüder der Johannesbruderschaft selbst. Erst hinter dieser Reihe stehen die Zuschauer, ihrer Kleidung nach Patrizier und *cittadini*.²⁴ Die anderen Scuole sind in der kleinfigurigen Formation im Mittelgrund links zu suchen, und auch der Doge erscheint rechterhand in marginaler Position. Das Geschehen steht damit – und dies überrascht nicht – ganz unter der Prämisse einer maßgeblichen Rolle der Auftraggeber.

Parallel zur Präsentation der Reliquie der Johannesbruderschaft wird im Bild die Überführung einer anderen Reliquie vorgetragen, jener des Körpers des heiligen Markus.²⁵ Diese Translatio aus Alexandria war in den Portallünetten von San Marco in einem Mosaik dargestellt (Abb. 40). Der als *furtum sacrum* begriffene Raub der Apostelreliquien durch die Venezianer bildete das Paradigma venezianischer Reliquienfrömmigkeit und die Grundfeste im Selbstverständnis der Serenissima als durch göttliche Fügung auserwähltes Staatswesen.²⁶ Der Modus des kleinteiligen Schilderns erlaubt es Bellini, einen Bezug zwischen diesem Heiligenkörper und der Kreuzreliquie herzustellen. Damit unterstreicht das Gemälde deren Bedeutung und gibt zugleich ein Muster für ihre Verehrung vor. Die Analogie der Bilderzählung scheint mir vor allem auf eines abzu zielen: Das Bild im Bild ruft das zentrale, den Erwähltheitsanspruch legitimierende Ereignis auf und aktualisiert seine Bedeutung für das zeitgenössische Geschehen.²⁷ Die *pietas* der Ahnen ist Vorbild für die Zeitgenossen, und besonders die Scuola Grande di San Giovanni Evangelista selbst stellt sich in deren Nachfolge.

Auf der Piazza sind auswärtige Besucher aufgeführt, so eine Gruppe von Griechen, einige Deutsche und Orientalen. In ihnen konnten sich jene »ambassadorj« und »persone forestiere« wiedererkennen, die ausdrücklich als Besucher der Scuola genannt werden.²⁸ Während sich die Brüder als aktive Teilnehmer, ja, mit besonderer Bedeutung im Rahmen der Wunderheilung wahrnehmen, erblicken sich andere Besucher der Scuola ebenfalls in der ihnen bei dem Zeremoniell zugewiesenen Rolle, eben als Zuschauer. Die wenigen ärmlich gekleideten Personen vor den Kirchenportalen haben an der Prozession keinen Anteil. Sie sind Projektionsfläche für die *caritas* der Bruderschaften.

Wie bei anderen Bruderschaftsbildern dürften auch in die *Prozession am Markustag* zahlreiche Porträts von Mitgliedern der *scuola* und weiteren Persönlichkeiten, die die Ausstattung finanziell unterstützt haben, Eingang in das Bild gefunden haben. So war eine nicht geringe Anzahl von Betrachtern dort selbst präsent und auch wiederzuerkennen. Dies



40 Gentile Bellini: *Prozession am Markustag* (Ausschnitt), 1496, Öl auf Leinwand, 367 × 745 cm, Venedig, Gallerie dell'Accademia

gilt auch für den Maler selbst, dessen Porträt im Vordergrund links vermutet wird.²⁹ Dass das Ereignis zu einem Zeitpunkt stattgefunden hatte, als einige der Porträtierten noch gar nicht geboren waren, irritierte offenbar ebenso wenig wie die anachronistisch zeitgenössische Kleidung. Beides dürfte die Aktualität des Ereignisses und die fortdauernde Mirakelkraft der Reliquie unterstrichen haben.³⁰

Auf eine weitere Ebene führt die Frage nach der Interaktion von Bild und Betrachter als bildreflexives Moment, nach den Rezeptionsvorgaben im Bild. Da das Gemälde eine Zuschauermenge nur auf einer Seite der Schaufrage zeigt, wird der Betrachter zu einer in der Bildstruktur selbst angelegten Ergänzung: Zuschauer im Bild und Betrachter vor dem Bild stehen einander gegenüber und flankieren auf diese Weise die Prozession.³¹ Auch das Ereignis selbst ist ausdrücklich auf den Betrachter ausgerichtet. Für ihn öffnen sich die Reihen der *confratelli*, um den Blick auf den Hauptakteur freizugeben; er ist Adressat der einmaligen und sinnstiftenden Konstellation von Reliquie und devotionalem Akt unter den Auspizien des Stadtpatrons. Die Differenz zwischen Bildraum und Betrachterraum wird durch den Künstler reflektiert, wenn er in einer zweiten, sich zwischen den Schrei-

tenden auftuenden Lücke, jener direkt unter der Reliquie, einen *cartellino* mit seiner Signatur platziert. Dieser ist als *trompe l'œil* inszeniert, indem er wie mit einem Wachstropfen auf die Oberfläche des Gemäldes angeheftet scheint.³² Als Scharnier zwischen Bildrealität und Betrachterrealität lässt das Zettelchen den Bildcharakter des Gemäldes manifest werden; eine gerade in Venedig übliche Bildstrategie, die hier auch durch den Wortlaut der Signatur besonders akzentuiert wird. Bellini verwendet hier nicht nur stolz seinen Titel eines *equus* sondern nimmt, indem er sich als »in der Liebe zum Kreuz entflammt« bezeichnet, auf den Bildinhalt Bezug.³³ Der Maler folgt in seiner Devotion dem Vorbild de' Salis', überliefert sie aber der Nachwelt nicht nur durch sein Selbstbildnis in den Reihen der Zuschauer, das zuvorderst seine Rolle als ehrwürdiger *cittadino* manifestiert, sondern an dieser zentralen Stelle durch die – illusionistisch gemalte – Schrift.

Es entspricht der Logik des Bildraums, dass das Kreuzreliquiar auf den knienden de' Salis und nicht zum Betrachter hin ausgerichtet ist. Inner- und außerbildliches Sehen sind verschränkt. Wir sehen, wie de' Salis in Verehrung auf ein Reliquiar blickt, von dem wir wissen, aber nicht sehen, dass es sich in Form und Inhalt um das Kreuz handelt, und dass die über Blick und Gestik vermittelte Devotion die ersehnte Rettung erwirkt hat. Gleichzeitig wird die in der Überfülle der Details im Betrachter geweckte Erwartung, alles genau zu erschauen, in einem zentralen Punkt unterlaufen: eine »visual lacuna«, wie Rodini formuliert.³⁴ Bellini dürfte damit die räumliche Disposition berücksichtigt haben: Anstelle eines Devotionsmomentes, der den Gläubigen durch den Anblick des gemalten Kreuzes direkt anspricht, ist dieser Moment im Bild zum Anblick der vorbildlichen devotionalen Haltung sublimiert, die gegenüber der im gleichen Raum real präsenten Reliquie eingenommen werden soll. Damit wird die Forderung Albertis konterkariert, die *historia* solle beim Betrachter eben jene Emotionen wecken, die auch die in ihr Wiedergegebenen zeigen. Weder lassen sich bei de' Salis Affekte ablesen, noch wird das verehrte Objekt »ansprechend« präsentiert. Die *imitatio* der devotionalen Handlung verlagert sich vom Bild weg vor das Objekt selbst.

WEGE DES SEHENS

Gentile Bellinis *Prozession am Markustag* verbindet eine rasch überschaubare und in großem Format realisierte Komposition mit einer überaus kleinteiligen Binnenstruktur. Seh- und Wahrnehmungsprozess sind damit in besonderem Maß von der Relation zwischen Teil und Ganzem geprägt, sind also, um mit Gottfried Boehm zu sprechen, von der Fähigkeit des Auges abhängig, den »Weg zwischen Einzelnem und Ganzem zu suchen und ihn auf produktive Weise zu gehen«.³⁵ Die Kleinteiligkeit der Dekoration von San Marco, die erinnerungsmächtigen Trophäen, die Porträts, aber auch weniger erhabene Details wie die auf dem Altan trocknende Wäsche verführen zu nahsichtigem Betrachten, zum Suchen und Wiedererkennen. Die schiere Größe der Markuskirche und der lange Prozessionszug hingegen veranlassen zum Zurücktreten, zu dem Versuch, das Ganze in den Blick zu

nehmen. Diese der Bildstruktur inhärente Zeitlichkeit provoziert eine oszillierende Wahrnehmung, wie sie sich im Übrigen auch vor der monumentalen und zugleich wie kein anderer Bau von zahllosen Einzelstücken überzogenen Kirche selbst einstellt.³⁶ Sie ist in einem Großteil der narrativen venezianischen Malerei angelegt, scheint mir aber besonders in der *Prozession am Markustag* in der Steigerung des Gegensatzes von Nähe und Ferne, Detail und Ganzem essentiell für die Rhetorik des Bildes zu sein.

Auch die Beschreibung des Zyklus durch Giorgio Vasari erhellt, wie sehr dieser Aspekt das Verhältnis von Darstellung und Ereignis mitbestimmt. Gentile Bellini habe, so die Vita über die Malerfamilie der Bellini von 1568, in dem Zyklus »das Wunder des Kreuzes Christi« dargestellt: »Mit diesem Wunder verhält es sich wie folgt: Als besagtes Kreuz [...] vom Ponte della Paglia in den Kanal gestürzt war, sprangen viele aus Verehrung zu dem sich darin befindenden Stück Holz vom Kreuze Christi ins Wasser, um es herauszuholen. Doch der Wille Gottes befand keinen anderen außer den Vorsteher dieser Bruderschaft für würdig, es zu bergen. Gentile zeigte bei seiner Darstellung dieser Szene viele Häuser entlang des Canal Grande in perspektivischer Verkürzung, den Ponte della Paglia, den Markusplatz, und eine lange Prozession von Männern und Frauen, die hinter dem Klerus laufen. [...] Schließlich ist dort mit vielen schönen Erwägungen der Moment der Wiederaufstellung des Kreuzes dargestellt.«³⁷

Dass der Aretiner sich an dieser Stelle als wenig bewandert in der venezianischen Topographie erweist, kann hier außer Acht bleiben. Interessant ist hingegen die undifferenzierte Zusammenschau ganz unterschiedlicher Schauplätze. Denn offenbar waren es vor allem die an der mittelitalienischen Kunst ausgebildeten Sehgewohnheiten, die einem Verständnis der Geschichten entgegenstanden, ähnlich wie es Alessandro Nova für Vasaris Wahrnehmung der Fassadenmalerei Giorgiones am Fondaco dei Tedeschi in Venedig zeigen konnte.³⁸ Die Darbietung der im Raum »atorno atorno« umlaufenden Geschichten überforderte Vasari offenbar.³⁹ Er sah in den Leinwänden nicht die einzelnen Episoden voneinander unabhängiger Wunder, sondern eine auf mehrere Bilder aufgeteilte Erzählung, eben die Errettung der Reliquie aus dem Kanal und ihre erneute Aufrichtung. Sein Blick fokussierte nicht auf die einzelnen Ereignisse – die sich für ihn als solche nicht zu erkennen gaben –, erfasste aber auch die Gesamtheit der in sich abgeschlossenen Bildkompositionen nicht. Er bemerkt »viele, die ins Wasser gesprungen sind, andere, die gerade springen wollen, viele, die zur Hälfte im Wasser sind und andere mehr, die auf verschiedene Weisen und in wunderschönen Haltungen gezeigt sind.«⁴⁰ Hier klingt der Wunsch Albertis nach, der Maler einer *historia* möge dem Betrachter mit – freilich einzugrenzender – Fülle und mit Mannigfaltigkeit in den Stellungen und Bewegungen Genuss bereiten. Diese Forderung ist innerhalb der Bilderfolge tatsächlich am ehesten in Bellinis *Wunder am Ponte di San Lorenzo* (Venedig, Gallerie dell'Accademia) erfüllt, das eine leicht verständliche Handlung in den Mittelpunkt stellt, die bereits im Bild die Aufmerksamkeit aller auf sich zieht. Wohl deshalb nimmt Vasari innerhalb der Bilderfolge diese Gemälde als Darstellung des eigentlichen Ereignisses wahr. Bei der *Prozession am Markustag* stellt die

varietas von Haltungen und Handlungen aber keine Kategorie dar, die das Verständnis erleichtern könnte. Vasaris Beschreibung des Zyklus ist damit das Zeugnis eines rezeptionsästhetischen Prozesses: Der Fehldeutung jener Erzählstrukturen, die für die venezianische narrative Malerei spezifisch sind.

IDEAL EINER GESELLSCHAFT

Die Bruderschaften erfüllten in der venezianischen Gesellschaft eine essentielle Funktion, indem sie den *cittadini* ermöglichten, ihren Status zu demonstrieren und soziale Teilhabe zu verwirklichen. Beträchtlicher Aufwand galt dabei der künstlerischen Repräsentation der konkurrierenden Einrichtungen.⁴¹ Brown hat dargelegt, wie die Konkurrenzsituation – die sich beispielsweise in Streitigkeiten um die Reihenfolge bei den Prozessionen niederschlug – zugunsten eines sozial harmonischen Erscheinungsbildes der *Serenissima* als Ganzes ausbalanciert wurde.⁴² Dieses Bestreben wird gerade in der *Prozession am Markustag* anschaulich: Die Reliquie der auftraggebenden Bruderschaft steht im Vordergrund, der Reliquienbaldachin zeigt aber die Symbole aller vier *scuole grandi*.⁴³ Dennoch ist der Zyklus als Ganzes dem kompetitiven Gefüge geschuldet. Als die Scuola Grande della Carità 1472 mit der Staurothek des Kardinals Bessarione eine überaus wirkmächtige Kreuzreliquie erhalten hatte, entging dies der Johannesbruderschaft nicht. Nur einen Monat nach der festlich inszenierten Schenkung ersuchten sie darum, die eigene Kreuzreliquie in einer zusätzlichen Prozession mitführen zu dürfen.⁴⁴ Das Bestreben, die herausragende Wunderwirkung der eigenen Kreuzpartikel zu propagieren, führte wohl auch zu der spezifischen Themenwahl für den Gemäldezyklus: Die anderen *scuole* schmückten sich mit biblischen Darstellungen oder der Vita ihres Patrons, kein anderer bekannter Zyklus thematisiert unmittelbar den Reliquienbesitz. Auch die Publikation der Mirakelberichte im Buchdruck blieb unter den Bruderschaften eine Ausnahme. Dieser Strategie war Erfolg beschieden: Unter den fünf Kreuzreliquien, die Sanudo zufolge Venedig als »degne reliquie« zierten, rühmt er nur jene der Johannesbruderschaft als »miracolosa« und zählt sie sogar unter den »cosse notabile« auf.⁴⁵

Wie kein anderes Werk der venezianischen Malerei wird der Heiligkreuz-Zyklus und insbesondere Gentile Bellinis *Prozession am Markustag* mit ihrem auch dem flüchtigsten Venedigbesucher bekannten Architekturprospekt herangezogen, um die soziale Übereinkunft und die Bedeutung des Rituals anschaulich zu machen, oder schlicht um die Atmosphäre des spätmittelalterlichen Venedig zu evozieren. Die Bilder werden als visuelles Konzentrat ihrer Zeit verstanden, wie es eindringlich Otto Pächt formuliert hat: »Wäre von der Lagunenstadt nichts als diese Gemälde erhalten geblieben, so könnte man sich von der in sich geschlossenen Welt Venedigs, von der Stadt, die nirgends ihresgleichen hat, mit samt ihrem Leben – nicht bloß von Teilen ihrer baulichen Gestalt – eine anschauliche Vorstellung machen.«⁴⁶ Heute wird man gegenüber Pächt gerade den nicht-abbildhaften

Charakter von Bellinis Gemälde als Bild einer Prozession betonen.⁴⁷ Das städtische Ritual vollzog sich eben nicht als unmittelbarer Reflex gesellschaftlicher Strukturen, sondern als ihre bewusst gestaltete, interessengeleitete Deutung; die bildliche Darstellung des Rituals erscheint als deren Interpretation mit den ihr eigenen visuellen Strategien, Topoi und spezifischen Modi der Rezeption. Über diese doppelte Brechung lassen sich einige Aspekte der Welt Venedigs aber durchaus erfassen. Das gezeigte Geschehen stellt die Devotion eines Einzelnen und die Wirkmacht einer Reliquie vor Augen; die Weise, in der es inszeniert wird, veranschaulicht die Devotion bestimmter Personen, einer spezifischen Gemeinschaft, weiter einer gesellschaftlichen Gruppe und schließlich der Serenissima, deren Reichtum an Reliquien sie als Gemeinwesen unter besonderem göttlichen Schutz erweist und legitimiert. Das Geschehen, als historisches Ereignis aufgefasst und in den Rahmen des venezianischen Festwesens gesetzt, wird zum Kern eines gesellschaftlichen Idealbildes.

Ein Wunder geschieht (Rebecca Müller)

- 1 Für Anregung und Kritik bin ich Jana Gaul, Alessandro Nova, Ulrich Pfisterer und besonders Ralf Behrwald verbunden, für Korrekturen Marianne Müller.
- 2 Jacob Burckhardt: *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens. Malerei* (hrsg. v. Bernd Roeck, Christine Tauber u. Martin Warnke), München u. Basel 2001 (Werke. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 3), S. 66 f., S. 87 (die Äußerung gilt mehreren Bruderschaftsgemälden des Gentile Bellini).
- 3 In seiner späten Schrift *Die Malerei nach Inhalt und Aufgaben* spricht Burckhardt von der Ausstattung des Dogenpalastes als »der Geburtsstunde der realistischen Historienmalerei im neuern Sinne« und stellt auch die Scuolenbilder in ein besseres Licht, ohne aber erneut ihren Charakter als »Historien« zu diskutieren; vgl. id.: *Die Kunst der Renaissance. Geschichte der Renaissance in Italien. Die Malerei nach Inhalt und Aufgaben. Randglossen zur Sculptur* (hrsg. v. Maurizio Ghelardi, Susanne Müller u. Max Seidel), München u. Basel 2006 (Werke. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 16), S. 165; vgl. *ibid.*, S. 326 f.
- 4 Vgl. Friedl Brunckhorst: *Architektur im Bild. Die Darstellung der Stadt Venedig im 15. Jahrhundert*, Hildesheim et al. 1997, S. 77–125; Patricia Fortini Brown: *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, New Haven u. London 1988, Kat.-Nr. XV; zu Bellini vgl. *ibid.*, Kat.-Nr. XV,7.
- 5 Zit. nach Fortini Brown 1988, S. 266 (Dokument von 1484); zur Reliquienschenkung im Jahr 1369 vgl. *ibid.*, S. 246, Anm. 54.
- 6 Vgl. anonym: *Questi sono i miracoli dela santissima croce dela scola de misier san zuane evangelista*, s. l. [Venedig: Lucas Dominici], s. d. [um 1481], Unikat, Venedig, Biblioteca Museo Correr, Inc. H 249; vgl. Patricia Fortini Brown: *An Incunabulum of the Miracles of the True Cross of the Scuola Grande di San Giovanni Evangelista*, in: *Bollettino dei Civici Musei Veneziani d'arte e di storia* 27/1982, S. 5–8.
- 7 Martin Heinzelmann u. Klaus Herbers: *Zur Einführung*, in: Martin Heinzelmann et al. (Hrsg.): *Mirakel im Mittelalter. Konzeptionen – Erscheinungsformen – Deutungen*, Stuttgart 2002, S. 9–21, S. 16.
- 8 Zur »Mitte als das sowohl Bedingte als auch Bedingende« vgl. *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft* (hrsg. v. Ulrich Pfisterer), 2. Aufl. Stuttgart u. Weimar 2011, S. 62–64, s. v. »Bilderzählung« (Wolfgang Kemp).
- 9 Von einem »flash across« spricht Elisabeth Rodini: *Describing Narrative in Gentile Bellini's »Procession in Piazza San Marco«*, in: *Art History* 21/1998, S. 26–44, S. 27.
- 10 Neben Bellini waren Lazzaro Bastiani, Giovanni Mansueti, Vittore Carpaccio, Pietro Perugino und Benedetto Diana am Zyklus beteiligt.
- 11 Vgl. Anm. 6. Drucker und Datum waren bislang ungeklärt; ich danke Wolfram Kardorf und Ninon Suckow, Berlin, die beides erschlossen haben.
- 12 Eine Ausnahme bildet das um 1505–1510 entstandene Gemälde von Benedetto Diana, das bereits anderen Kriterien folgt; vgl. Brown 1988, S. 94 ff.
- 13 Brown 1988, S. 4; zum Dogenpalast vgl. *ibid.*, S. 37 ff.; vgl. auch Peter Humfrey: *La pittura narrativa dai Bellini a Carpaccio*, in: Gennaro Toscano u. Francesco Valcanover (Hrsg.): *Da Bellini a Veronese. Temi di arte veneta*, Venedig 2004 (Studi di arte veneta, Bd. 6), S. 177–195, S. 179.
- 14 Brown 1988, S. 86; zur Schenkungsurkunde der Vendramin und zu »paintings as visual authorities« der Historiographie vgl. *ibid.*, S. 79 ff.

- 15 Aus unterschiedlicher Perspektive ist darauf bereits hingewiesen worden, vgl. Francis Ames-Lewis: *The Image of Venice in Renaissance Narrative Painting*, in: id. (Hrsg.): *New Interpretations of Venetian Renaissance Painting*, London 1994, S. 17–29; Brunckhorst 1997, S. 79 u. S. 124 f.; Rodini 1998, S. 26 ff. Auch wenn Rodini die Analogien zwischen Kreuzreliquie, San Marco und einem in San Marco aufbewahrten Reliquiar sowie die von ihr postulierte »cruciform intersection that supports the structure« des Bildes meines Erachtens zu sehr forciert, ist ihr Beitrag zentral für die Analyse des narrativen Potentials der *Markusprozession* und ihrer Bildrhetorik; vgl. *ibid.*, S. 31 ff. u. S. 38.
- 16 Vgl. Jürg Meyer Zur Capellen: *Gentile Bellini*, Stuttgart 1985, S. 74 f., Kat.-Nr. A19; Brunckhorst 1997, S. 104 f.; trotz unterschiedlicher Beschreibungsmodelle betonen beide Autoren das Konstruierte des Bildraumes.
- 17 Zu den Bauten vgl. Jürgen Schulz: *La piazza medievale di San Marco*, in: *Annali di architettura* 4–5/1992–93, S. 134–156, S. 139 ff.
- 18 Vgl. Meyer Zur Capellen 1985, S. 75.
- 19 Vgl. Hans Körner: *Auf der Suche nach der »wahren Einheit«. Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert*, München 1988, S. 16.
- 20 Zum »fruchtbaren Moment« vgl. Ernst H. Gombrich: *The Image and the Eye. Further studies in the psychology of pictorial representation*, Oxford 1982, S. 55 u. S. 58.
- 21 Andrea Löther: *Rituale im Bild. Prozessionsdarstellungen bei Albrecht Dürer, Gentile Bellini und in der Konzilschronik Ulrich Richentials*, in: Andrea Löther et al. (Hrsg.): *Mundus in imagine. Bildersprache und Lebenswelten im Mittelalter. Festgabe für Klaus Schreiner*, München 1996, S. 99–123, S. 106; Robert Finlay: *Politics in Renaissance Venice*, London 1980, S. 20.
- 22 Zit. nach Meyer Zur Capellen 1985, S. 75.
- 23 British Museum, Inv. 1933-8-3-12. Die in der älteren Forschung umstrittene Zuschreibung der Zeichnung darf heute als gesichert gelten; vgl. *Bellini and The East* (hrsg. v. Caroline Campbell u. Alan Chong), Ausstellungskatalog, National Gallery, London / Isabella Stewart Gardner Museum, Boston 2005, S. 51; Meyer Zur Capellen 1985, S. 164 f.
- 24 Vgl. Francesco Luisi: *Per una identificazione dei musicisti raffigurati nella »Processione in Piazza San Marco« di Gentile Bellini*, in: *Studi in onore di Carlo Bo*, Urbino 1991 (Notizie da Palazzo Albani, Bd. 20), S. 73–79. Die Kleidung erlaubt nicht in jedem Fall eine Differenzierung zwischen *nobile* und *cittadino*; vgl. Brown 1988, S. 227.
- 25 Vgl. Stefania Mason: *La pittura del Rinascimento (1475–1500)*, in: *Storia di Venezia. L'arte*, Rom 1994, S. 485–544, S. 532; Rodini 1998, S. 33 f.
- 26 Vgl. Edward Muir: *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton 1981, S. 78 ff.; Franco Gaeta: *L'idea di Venezia*, in: *Storia della cultura veneta*, Bd. III, 3, Vicenza 1981, S. 565–641.
- 27 Vgl. Wolfgang Kemp: *Praktische Bildbeschreibung. Über Bilder in Bildern, besonders bei Van Eyck und Mantegna*, in: Gottfried Boehm u. Helmut Pfotenhauer (Hrsg.): *Beschreibungskunst, Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995 (Bild und Text), S. 99–109.
- 28 Zitiert nach Brown 1988, S. 283. Die »Fremden« wurden auch als Visualisierung der Handelsbeziehungen und des Herrschaftsanspruchs Venedigs verstanden; vgl. Löther 1996, S. 106; Rodini 1998, S. 40; Löther betont ihre Abgrenzung von den Prozessionsteilnehmern, doch können auch sie als Identifikationsfiguren historischer Betrachter bewertet werden.
- 29 Vgl. Meyer Zur Capellen 1985, S. 72 u. S. 165 f.; Brown 1988, S. 233; zu der in Berlin aufbewahrten Vorzeichnung vgl. Hein-Theodor Schulze Altcapenberg: *Die italienischen Zeichnungen des*

14. und 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett, Berlin 1995, S. 69 f. Die Perforation und die neu überprüften Übereinstimmungen der Maße erweisen die Verwendung der Zeichnung als Karton; vgl. dagegen Meyer Zur Capellen 1985, S. 69. Für ihre praktische Unterstützung in dieser Frage danke ich Luca Caburlo, Hein-Theodor Schulze Altcappenberg und Ulf Sölter.

30 Vgl. anonym [um 1481]: »molti altri miracoli ha facto & fa de giorno i giorno q.sta benedeta croce«; Marino Sanudo: *De origine, situ et magistratibus urbis Venetae ovvero la città di Venetia* [1493–1530] (hrsg. v. Angela Caracciolo Aricò), Mailand 1980, S. 52.

31 Vgl. John K.G. Shearman: *Only connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992 (Andrew W. Mellon Lectures in the Fine Arts, Bd. 37).

32 Zur Signatur und ihrer Inszenierung vgl. Tobias Burg: *Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert*, Berlin 2007, S. 348.

33 Die wohl korrekte Lesart der heute erneuerten Aufschrift bietet Antonio Maria Zanetti: *Della pittura veneziana*, Venedig 1771, S. 58: »Gentilis Bellini Veneti Equitis Crucis / Amore Incensi Opus MCCCCXXXVI«; vgl. Brown 1988, S. 286.

34 Vgl. Rodini 1998, S. 27; Götz Pochat: *Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts*, Wien, Köln u. Weimar 1996–2004 (Bild-Zeit, Bd. 2), S. 216.

35 Gottfried Boehm: *Bildsinn und Sinnesorgane*, in: Rüdiger Bubner, Karl. S. Kramer u. Reiner Wiehl (Hrsg.): *Anschauung als ästhetische Kategorie*, Göttingen 1980 (Neue Hefte für Philosophie, Bd. 18–19), S. 118–132, S. 132.

36 Mir geht es bei dem Begriff des »Oszillierens« nicht um den Sehprozeß, wie ihn Frank Fehrenbach beschreibt, sondern um die Anregung, unterschiedliche Distanzen einzunehmen; vgl. Frank Fehrenbach: *Der oszillierende Blick. »Sfumato« und die Optik des Leonardo*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 65/2002, 522–544. Zum Topos der Nah- und Fernsicht vgl. Martin Warnke: *Nah und Fern zum Bilde. Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie*, Köln 1997, S. 6–15; zur »inhärenten Zeitlichkeit« vgl. Lorenz Dittmann: *Überlegungen und Beobachtungen zur Zeitgestalt des Gemäldes*, in: Bubner, Kramer u. Wiehl 1980, S. 133–150; vgl. auch Andrea von Hülsen-Esch, Hans Körner u. Guido Reuter (Hrsg.): *Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild*, Köln 2003 (Europäische Geschichtsdarstellungen, Bd. 4).

37 Giorgio Vasari: *Das Leben der Bellini und des Mantegna* (hrsg. v. Rebecca Müller), Berlin 2010, S. 19 f.; vgl. id.: *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Bd. 3 (hrsg. v. Paola Barocchi), Florenz 1971, S. 429; vgl. auch Brown 1988, S. 236.

38 Alessandro Nova: *Giorgione e Tiziano al Fondaco dei Tedeschi*, in: Sylvia Ferino-Pagden (Hrsg.): *Giorgione entmythisiert*, Turnhout 2008, S. 71–104.

39 Vgl. Brown 1988, S. 266.

40 Vasari 2010, S. 20.

41 Vgl. Muir 1981, passim; Brian Pullan: *The »Scuole grandi« of Venice. Some Further Thoughts*, in: Timothy Verdon u. John Henderson (Hrsg.): *Christianity and the Renaissance. Image and religious imagination in the Quattrocento*, Syracuse 1990, S. 272–301; Gabriele Köster: *Künstler und ihre Brüder. Maler, Bildhauer und Architekten in den venezianischen Scuole Grandi (bis ca. 1600)*, Berlin 2008; zur Ausstattung vgl. Brown 1988, passim; id.: *Honor and Necessity. The dynamics of patronage in the confraternities of Renaissance Venice*, in: *Studi Veneziani* 14/1987, S. 179–210.

42 Vgl. Brown 1987, S. 182.

43 Vgl. ibid., S. 206 f.

44 Vgl. ibid., S. 191 ff.

45 Sanudo 1980, S. 48 u. S. 52.

46 Otto Pächt: *Venezianische Malerei des 15. Jahrhunderts. Die Bellinis und Mantegna*, München 2002, S. 133.

47 Vgl. Löther 1996, S. 99 ff.; Miri Rubin: *Symbolwert und Bedeutung von Fronleichnamspzessionen*, in: Klaus Schreiner: *Laienfrömmigkeit im späten Mittelalter. Formen, Funktionen, politisch-soziale Zusammenhänge*, München 1992 (Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien, Bd. 20), S. 309–318.