

## FLORENZ 1485

### STILOPTIONEN UND WAHRNEHMUNGSKRITERIEN IN DER SASSETTI-KAPELLE

---

ULRICH PFISTERER

Am Weihnachtstag des Jahres 1485 offenbarte sich der Stadt Florenz abermals ein Wunder: die neu ausgestattete Kapelle des Bankiers Francesco Sassetti. Sie befindet sich in S. Trinità, der zentral gelegenen Pfarr- und Klosterkirche des Vallombrosanerordens, ganz rechts an der Querhausstirn (Abb. 1).<sup>1</sup> Zu sehen sind dort zwei antikisierende Nischengrabmäler für das Stifterehepaar, höchstwahrscheinlich nach Entwurf des Giuliano da Sangallo, und ein Freskenprogramm von Domenico Ghirlandaio, vor allem zum Leben des hl. Franziskus, des Namenspatrons von Sassetti. Das Altargemälde, ebenfalls von Ghirlandaio, zeigt das eigentliche Weihnachtswunder, das soeben geborene Christuskind mit Maria, Joseph, den anbetenden Hirten sowie dem Zug der Heiligen Drei Könige im Hintergrund. Zuseiten der Pala wurden auf der Kapellenrückwand lebensgroß in fiktiven Nischen die beiden Bildnisse der knienden Stiftereheleute freskiert, darunter verkündet eine Inschrift das Datum der Einweihung: »A.D. M CCCCLXXX[V] / [XX]V DECEMBRIS«.

Dieses in wenigen Jahren entstandene Bildensemble der Sassetti-Kapelle aus Skulptur, Fresko- und Tafelmalerei hat sich in seltener Geschlossenheit bis heute erhalten. Es erlaubt exemplarisch zu rekonstruieren, nach welchen Kriterien Maler und Bildhauer im Florenz der 1480er Jahre arbeiteten und wie das Publikum ihre Arbeiten betrachtete und beurteilte.<sup>2</sup>

#### DER GLANZ DES GELDES

Francesco Sassetti (1421–1490) war es im Laufe seines Lebens nicht nur gelungen, vom Angestellten der Medici-Bank zu ihrem Geschäftsführer und Teilhaber aufzusteigen, sondern auch sein eigenes Kapital mit spektakulären Gewinnen einzusetzen. Allerdings befand sich die Medici-Bank genau in den Jahren, da Sassetti seine neue Kapelle ausstatten ließ, und nicht ohne seine Mitschuld in unaufhaltsamem Niedergang, wurden doch die umfangreichen Kredite, die die Abteilungen in Lyon und speziell Brügge gewährt hatten, nicht mehr bedient.<sup>3</sup> Dass Sassetti in einem der Fresken prominent neben Lorenzo de' Medici auftritt, dürfte vor diesem Hintergrund kaum anders denn als (gegenseitige) Loyalitätsbezeugung trotz der Krise verstanden worden sein.<sup>4</sup>

So wichtig Finanzen und Zahlen für das Leben des Bankiers waren – für seine Kapelle haben sich leider keine Quellen zu den Kosten erhalten. Allerdings sollte fünf Jahre später, bei Eröffnung der nächsten von Ghirlandaio ausgemalten Familienkapelle in Florenz, dieses Mal im Besitz der (konkurrierenden) Bankiersfamilie Tornabuoni und signifikant größer, ein Chronist notieren, dass allein schon die dortigen Fresken 1.000 Florin gekostet hätten.<sup>5</sup> Im notorisch teuren Rom hatte Ghirlandaio 1481 für seinen Beitrag zur Sixtinischen Kapelle, der in etwa zwei Bildfeldern der Sassetti-Kapelle entspricht, 250 Dukaten bekommen.<sup>6</sup> Die Hauptchorkapelle in S. Trinità, die Alesso Baldovinetti ausmalte, war 1471 noch zum Festpreis von 200 Florin in Auftrag gegeben worden,

vergütet wurde sie schließlich 1497 nach Begutachtung mit 1.000 Florin.<sup>7</sup> Auch wenn diese wenigen Beispiele natürlich keine sichere statistische Grundlage bieten, wäre doch zu überlegen, ob sich hochwertige Freskenausstattungen im Laufe des 15. Jahrhunderts nicht merklich verteuert haben – und zwar, da nicht mehr die bemalte Fläche oder Figurenzahl, sondern zunehmend die künstlerische Leistung als Basis der Bezahlung diente.<sup>8</sup> Darauf deuten auch zeitgenössische Äußerungen aus Florenz, Venedig und Ferrara hin.<sup>9</sup> Die Praxis, nicht von vorneherein einen festen Preis zu vereinbaren, stattdessen erst das fertige Werk von einer Expertenkommission schätzen zu lassen, dürfte die Preissteigerung noch begünstigt haben.<sup>10</sup> Die Investition in künstlerischen ›Mehrwert‹, die *conspicuous consumption* künstlerischer Leistungen, wurde in einer Handelsmetropole wie Florenz ebenso zum Auszeichnungskriterium wie an den Höfen.<sup>11</sup>

Insgesamt galten die aufgewandten Geldmittel auch als unmittelbarer Ausdruck der religiösen Verehrung des Stifters und Beitrag zum eigenen Seelenheil und demjenigen der Familienangehörigen, als Wohltat für die Kirche und Schmuck der Stadt Florenz insgesamt.<sup>12</sup> Verweisen ließ sich zudem auf die antike Theorie der Magnifizienz, die – im 14. Jahrhundert erstmals wieder beachtet – in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts erneut intensiv diskutiert wurde und die Prunkentfaltung Einzelner im Dienste des Allgemeinwohls rechtfertigte.<sup>13</sup> Dass mit solchen Stiftungen in den meisten Fällen sehr handfeste Interessen einhergingen, gesellschaftlicher Anspruch markiert, der Nachruhm der eigenen Person und Dynastie gesichert und möglicherweise auch politische Positionen untermauert werden sollten, scheint jedenfalls nicht als Widerspruch wahrgenommen worden zu sein. Am Beispiel der Kapellenstiftungen in Florenz lassen sich daher seit dem 14. Jahrhundert besonders gut die Konkurrenzen und Allianzen der alt- und neureichen Bürgerfamilien beobachten.<sup>14</sup>

Die Sassetti-Kapelle gilt als Musterbeispiel eines derartigen Auftrags, seitdem sie Aby Warburg zwischen 1902 und 1907 in zwei berühmten Beiträgen vorgestellt hat.<sup>15</sup> In der Folge wurden die Entstehungsgeschichte, die Ikonographie, die antiken und neuzeitlichen ›Vorbilder‹ für Ghirlandaios und Sangallos Werke, die vielen Porträts von Zeitgenossen in den Fresken und die Interessen des Auftraggebers im Hinblick auf seine Partner und Konkurrenten genauer untersucht.<sup>16</sup> Weniger Beachtung fand Warburgs eigentliches, theoretisches Anliegen, »[d]ie entscheidenden Widerstandsmomente organischer Stilentwicklung« zu erklären, also das Aufgreifen ganz unterschiedlicher Stiloptionen im Florenz der Zeit, das auf Warburg letztlich wie ein stilistischer »Ausgleichsversuch« von Florentiner Bildniskunst, antiker Skulptur und nordalpiner Malerei wirkte mit dem Ziel, christlichen Glauben und antike Lebensphilosophie zu verbinden.

Warburg scheiterte am Ende an seiner eigenen Frage nach »einer Synopsis von Lebensgefühl und Kunststil«, da er sie nur durch eine Art psychologisierende Totalerklärung für die »organische Polarität der weiten Schwingungsfähigkeit eines gebildeten Frührenaissancemenschen« beantworten zu können glaubte. Der englische Kunsthistoriker Michael Baxandall – der im Übrigen genau vor 60 Jahren, 1957/58, in München studierte<sup>17</sup> – hat dagegen vorgeführt, wie sich aus Texten, dem Wissen über Erziehung und Bildung sowie den Anforderungen der Lebenspraxis im Italien des 15. Jahrhunderts zeitgenössische Wahrnehmungskriterien (das sogenannte »period eye«) rekonstruieren lassen.<sup>18</sup> Anders als bei Baxandalls meist allgemeinen Überlegungen soll hier untersucht werden, welche Konsequenzen Seherwartungen, Beurteilungskriterien und Stiloptionen für einen spezifischen visuellen Kontext zeitigen, wie sich Themen und Formen der Sassetti-Kapelle zu einem komplexen Bedeutungs- und Beziehungsgefüge verdichten, das die Kapelle, die Kirche wie auch den gesamten Stadtraum einbezieht.

## GESCHWINDIGKEIT

Erworben hatte Sassetti seine neue Kapelle im Laufe des Jahres 1479.<sup>19</sup> Vorausgegangen war eine längere Auseinandersetzung mit den Dominikanern von S. Maria Novella. In deren Kirche hatte sich bislang die Familienkapelle der Sassetti befunden. Möglicherweise verwehrten die Mönche jedoch

1 Sassetti-Kapelle, Florenz, S. Trinita

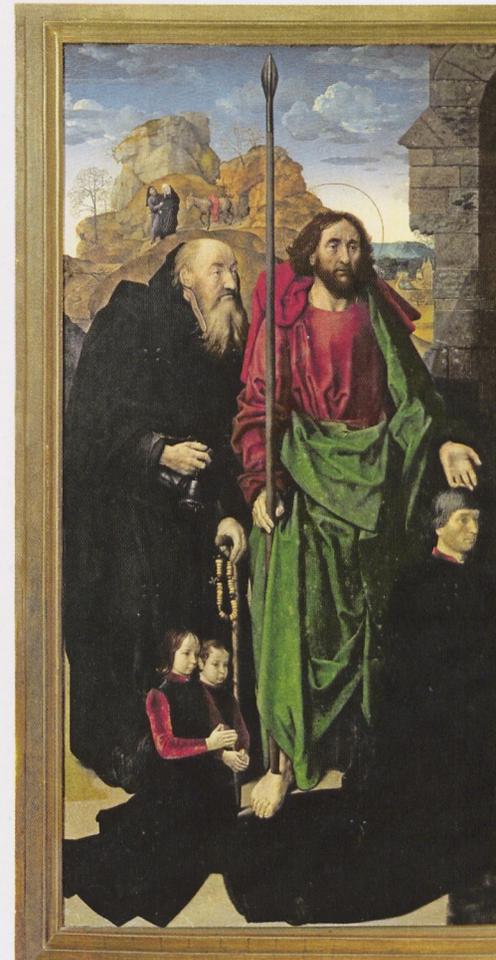


Sassetti das Vorhaben, das Leben des hl. Franziskus – Gründer des mit den Dominikanern konkurrierenden Bettelordens – im Hauptchor ihrer Kirche anzubringen. Die Verlegung der Familienkapelle zu den Vallombrosanern war ein radikaler Ausweg. Die Entscheidung scheint relativ kurzfristig gefallen zu sein, insofern dürfte es auch keine längere Planungsphase im Vorfeld für den neuen Standort in S. Trinità gegeben haben.<sup>20</sup> Dort wurde Ende Januar 1480 mit den vorbereitenden Arbeiten für die Neuausstattung begonnen. Die Logik der Arbeiten verlangte, dass zunächst die Grabmäler eingebaut wurden, bevor mit der Freskierung angefangen werden konnte. Diese dürfte, da Ghirlandaio wohl im Frühjahr 1482 von Rom, wo er in der Sixtinischen Kapelle mitgearbeitet hatte, nach Florenz zurückkehrte und dann zunächst mit einer Ausmalung im Palazzo Vecchio betraut wurde, hauptsächlich in den Jahren 1484/85 anzusetzen sein.<sup>21</sup> Am 25. Dezember 1485 war die Kapelle laut Inschrift fertig, ab dem 1. Januar 1486 wurden regelmäßig Gottesdienste dort abgehalten.<sup>22</sup>

Spätestens seit der rasanten Ausmalung der Sixtinischen Kapelle 1481/82 in nur gut einem Jahr war Geschwindigkeit in Italien ein entscheidendes künstlerisches Kriterium geworden.<sup>23</sup> Sie konnte die (finanzielle) Macht und Potenz eines Auftraggebers signalisieren, Werke quasi aus dem Nichts und über Nacht entstehen zu lassen. Zugleich erinnerte sie an das Lob, das eine Reihe antiker Maler für ihre scheinbar mühelose, schnelle Vorgehensweise erhalten hatten.<sup>24</sup> In S. Trinità wurde Ghirlandaios Arbeitstempo durch den unmittelbaren Vergleich mit der Hauptchorkapelle besonders augenfällig, malte doch dort auch sein Lehrer Alesso Baldovinetti seit 1471. Baldovinetti hatte im Vertrag versprochen, das Projekt in fünf bis sieben Jahren abzuschließen, beendete es indes erst zu Beginn des Jahres 1497.<sup>25</sup> Schnelles Arbeiten wurde jedenfalls zu einem Lobestitel Ghirlandaios, den alle weiteren Quellen betonen. Verwiesen sei nur auf einen pointiert zusammenfassenden Bericht für den Mailänder Herzog, der Maler für die Kartause von Pavia suchte: »Domenico Ghirlandaio ist ein guter Tafel- und ein noch besserer Wandmaler; seine Werke machen einen guten Gesamteindruck und er ist ein schnell arbeitender Mann, der umfangreiche Arbeit bewältigt. Alle diese genannten Maler [neben Ghirlandaio noch Sandro Botticelli und Pietro Perugino] haben ihr Können [bereits] in der Kapelle von Papst Sixtus unter Beweis gestellt [...]«. <sup>26</sup> Im Gegenzug begannen einige der größten Meister der Zeit um und nach 1500, darunter Leonardo da Vinci und Michelangelo, langsames, alle Verabredungen missachtendes Arbeiten als eine Art Ausweis ihrer Ausnahmestellung und Genialität zu inszenieren.<sup>27</sup>

#### DIE ›WAHRE‹ MALEREI

Dass nicht nur der Papst für die Ausmalung der Sixtinischen Kapelle, sondern etwa auch der Herzog von Mailand nach Florentiner Meistern verlangte, bezeugt, wie erfolgreich die Arnostadt ihren Ruhm als Zentrum der Künste im 15. Jahrhundert propagierte und ihre Maler, Bildhauer, Architekten und Kunsthandwerker sowie deren Werke als diplomatisches Instrument einsetzte. Texten, die den Ruhm der Künstler zu verbreiten halfen und ihn flankierten, kam dabei eine ganz neue Bedeutung zu. Bereits in Filippo Villanis Stadtgeschichte (1381–1397) und in Domenico di Bandinos Auflistung berühmter Männer (um 1400) werden Cimabue und



Giotto (bei Villani noch andere herausragende Maler der Stadt) erwähnt.<sup>28</sup> Spätere Autoren führten diesen Florentiner Lokalpatriotismus durch Angaben zu den besten einheimischen Künstlern der Gegenwart, darunter wiederholt auch Ghirlandaio, fort: so Alamanno Rinuccini (1473), Cristoforo Landino (1481), Ugolino da Verino (um 1484 und 1480–1487) und Giannozzo Manetti (1480er/1490er Jahre).<sup>29</sup> Demgegenüber bieten an Höfen tätige Autoren – in Neapel der Humanist Bartolomeo Fazio (1456), in Urbino der Maler Giovanni Santi (1492) – bezeichnenderweise ein ›internationales‹ Spektrum der besten Künstler, das neben Florentinern ebenso die in Norditalien und Rom tätigen Gentile da Fabriano, Pisanello und Andrea Mantegna sowie die Van Eycks und Rogier van der Weyden aus den Niederlanden umfassen konnte.<sup>30</sup>

Die Texte propagierten freilich nicht nur Florenz und einen Kanon lokaler Künstler. Sie lieferten erstmals seit der Antike auch wieder in größerem Umfang schriftlich fixierte Wahrnehmungs- und Beurteilungskriterien für Bildwerke. Allerdings gingen die Meinungen auch in der Arnostadt selbst weit auseinander darüber, wie die gute, die ›wahre‹ Malerei auszusehen habe. Sowohl über das Was als auch über das Wie der Bilder wurde kontrovers diskutiert, welches Ideal anzustreben und wo die Grenzen künstlerischer Freiheit zu ziehen seien. So gab es 1477 sogar Stimmen, die darauf verwiesen, dass die lange Bildtradition, den Stern von Bethlehem und die Heiligen Drei Könige darzustellen, keinerlei Textgrundlage in der Bibel habe, man diese Erfindungen der Malerkunst zwar normalerweise zugestehen würde, aber die »Liebhaber der Wahrheit« sie eigentlich nicht bewundern und tolerieren dürften.<sup>31</sup> Auch in Bezug auf die formale Gestaltung wurde mit der »Wahrheit« argumentiert: Giovanni Caroli, Mönch des Dominikanerkonvents von S. Maria Novella – also des Klosters, das Sassettis Projekt einer Neuausstattung der Familienkapelle abgelehnt hatte –, beklagte just Ende der 1470er Jahre, dass in den Künsten »nunc autem fucata omnia

2 Hugo van der Goes, *Portinari-Altar*, 1473–1477, Florenz, Galleria degli Uffizi



[est] ac ficta, et ad ostentationem magis quam ad veritatem artisque decentiam facta« (»[...] heute alles vordergründige Pracht und Trug ist und mehr auf Schein als auf die Wahrheit und auf Schicklichkeit der Kunst zielt«). Insbesondere bemängelte er die augentäuschenden Effekte der modernen Zentralperspektive im Unterschied zur vorausgehenden Malerei des Trecento: »Perit quidem omnis illa priscorum simplicitas, illa virtus et probitas.« (»Untergegangen sind jene Einfachheit, jene Tugend und Rechtschaffenheit der Alten.«)<sup>32</sup> Und Caroli stand mit seiner Kritik der angeblich immer forcierteren Künstlichkeit nicht allein: Wenig später wird nicht nur Savonarola in Florenz alle »Eitelkeiten« – darunter auch Bilder – öffentlich verbrennen lassen. Es finden sich im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts vermehrt etwa auch wieder Bilder mit Goldgrund, bewusst reduzierter Perspektivwirkung und anderen ›archaisierenden‹ Gestaltungselementen.<sup>33</sup>

Ghirlandaio scheint für seine Bilder mit ihrem »guten Gesamteindruck« einen Mittelweg eingeschlagen zu haben: Komposition, Perspektive, Personenschilderung, gelehrte Antikenzitate, Schmuckelemente – alles auf dem neuesten Stand und virtuos eingesetzt. Dennoch verselbstständigt sich die Kunstfertigkeit nie um ihrer selbst willen, stets dient sie der Darstellungsaufgabe. Indem Ghirlandaio unverkennbar auf den berühmtesten Franziskus-Zyklus in Florenz rekurrierte, auf Giotto's Fresken in der Bardi-Kapelle von S. Croce, signalisierte er offenbar nicht nur Anspruchsniveau und Florentiner Tradition.<sup>34</sup> Zu überlegen wäre, ob er so nicht zudem versucht hat, Forderungen wie diejenige von Caroli nach der »Wahrheit der Kunst«, wie sie angeblich im Trecento existiert hatte, mit aktuellen Errungenschaften der Malerei zu verbinden.

Eine ähnliche Syntheseleistung zeigt auch das Altarbild mit der *Anbetung des Kindes*, hinsichtlich der malerischen Ausführung und der Kosten das wichtigste Bild der Kapelle, das bei aller visuellen Fülle eine bemerkenswert klare Gesamtanlage und -aussage besitzt.<sup>35</sup> Augenfällig wird dies im Vergleich zu anderen Gestaltungsvarianten: der mit Gold und Ornament prunkenden *Anbetung der Könige* von Gentile da Fabriano (1423, Florenz, Galleria degli Uffizi), zwar bereits ein halbes Jahrhundert früher entstanden, aber in der Strozzi-Kapelle in S. Trinità gleich nebenan; Leonardos unvollendeter *Anbetung der Könige* (1481/82, Florenz, Galleria degli Uffizi) mit ihrer *tour de force* von Affekten, Architekturperspektiven und Pferden; Botticellis Gemälde desselben Themas für Guasparre di Zanobi del Lama (um 1475; Kat. Nr. 52), bei dem die Porträts von Zeitgenossen das Wichtigste zu sein scheinen; den bemüht detaillierten Landschaften und genau beobachteten Objekten bei Alesso Baldovinetti (1460, Florenz, SS. Annunziata, Chiostrò dei Voti) und Fra Diamante (1465/70, Paris, Musée du Louvre); oder dem bewussten Einsatz eines Goldgrundes beim ehemaligen Ghirlandaio-Mitarbeiter Sebastiano Mainardi (Ende 15. Jahrhundert [?], Vatikanstadt, Musei Vaticani, Pinacoteca).<sup>36</sup>

Die wichtigste Referenz für Ghirlandaio war jedoch ein unmittelbar zuvor, im Mai 1483, in der Florentiner Kirche S. Egidio installiertes Triptychon des Hugo van der Goes mit der *Anbetung der Hirten*, in Auftrag gegeben von der in Brügge für die Medici tätigen Bankiersfamilie Portinari (Abb. 2).<sup>37</sup> Anschaulich wurde so die Verbindung wie Konkurrenz der Sassetti mit den Portinari – aber nicht nur. Ghirlandaio interessierte sich vor allem für die Gruppe der anbetenden Hirten rechts und ihren so naturnah-ungeschönten Wiedergabemodus. Diese zwei Aspekte, die ›Wahrheit‹ der Naturnachahmung – die genau beobachteten Gesichter, Lichteffekte und unterschiedlichen Oberflächen der Materialien – und der Ausdruck und Effekt intensiver Andacht, wurden im Italien des 15. Jahrhunderts besonders an der niederländischen Malerei bewundert.<sup>38</sup> Freilich kopierte Ghirlandaio Elemente aus dem Gemälde des Hugo van der Goes nicht einfach, sondern korrigierte etwa ihre perspektivische Anlage und integrierte sie vollkommen in seine Bildkonzeption und Malweise. Auch hier wird das Bemühen um eine ›wahre Malerei‹ auf dem letztgültigen Stand der Kunst fassbar.

Aus heutiger Sicht mögen die Werke eines Botticelli und Leonardo innovativer anmuten als diejenigen Ghirlandaios. Und bereits einige zeitgenössische Quellen scheinen etwa Botticelli tatsächlich gegenüber diesem zu bevorzugen. Allein Ghirlandaios künstlerische Strategie, neueste Errungenschaften mit tradierten Elementen zu verbinden, war nicht unähnlich derjenigen des Perugino, des nach Ausweis der Quellen gegen Ende des 15. Jahrhunderts neben Mantegna berühmtesten



Malers Italiens.<sup>39</sup> Entscheidend für die Rekonstruktion eines zeitgenössischen Wahrnehmungshorizontes ist es, nicht das Wissen über spätere Entwicklungen und zukunftsweisende Elemente auf die für das Publikum eines bestimmten Augenblicks – etwa des Jahres 1485 – in viele Richtungen offene Situation rückzuprojizieren und diese für wichtiger als vermeintlich konservative oder aus heutiger Sicht ›unkünstlerische‹ Kriterien bzw. historisch weniger erfolgreiche Gestaltungsformen zu halten.<sup>40</sup>

3 Giuliano da Sangallo (Entwurf), *Grabmal des Francesco Sassetti*, 1480–1483/84, Florenz, S. Trinità, Sassetti-Kapelle

## DIE LEHREN DER ANTIKE

So sehr wir heute die Sassetti-Kapelle wegen ihrer Malereien schätzen – die beiden spektakulär neuartigen Grabmäler standen in der Wahrnehmung der 1480er Jahre nicht hinter der malerischen Ausstattung zurück und die ursprünglich partielle Vergoldung ihrer Inschriften, architektonischen Elemente und Reliefs unterstrich ihre Bedeutung zusätzlich (Abb. 3). Allerdings war ihre Bildbotschaft anders als die Fresken auf eine exklusivere Nabsicht hin konzipiert, war die Kapelle ehemals doch von einer hohen Marmoralustrade zum Querhaus hin abgeschlossen.<sup>41</sup> Problematisch bleibt die Frage der Urheberschaft. Zumindest aber der Entwurf der beiden Monumente dürfte von Giuliano da Sangallo stammen, eng sind die Bezüge zu seinen Antikenstudien und seinen anderen plastischen Arbeiten.<sup>42</sup> Gefertigt wurden sie wohl, das legt die Logik der Arbeiten in der Kapelle nahe, im Zeitraum von 1480 bis 1483/84.



Um diese Monumente richtig zu verstehen, gilt es zunächst an einen unausgesprochenen Verhaltenskodex im Florenz des 15. Jahrhunderts zu erinnern: Ausgeschlossen war, sich selbst ein Grabmal mit Liegefigur an der Wand zu errichten – selbst wenn man die finanziellen Möglichkeiten dazu hatte.<sup>43</sup> Ein solches Grabmal war in Florenz kirchlichen und politischen Würdenträgern vorbehalten und wurde zumeist im Auftrag der Kirche oder der Kommune errichtet. Die Sassetti reihen sich mit ihren beiden Arkosolgrabmälern vielmehr in die Tradition reicher Florentiner Patrizier wie der Strozzi ein, deren Kapelle in S. Trinità aus den 1420er Jahren unmittelbar neben ihrer Kapelle lag.<sup>44</sup> Umso größeres Aufsehen müssen die Neuerungen an den Sassetti-Grabmälern erregt haben: Für die beiden Sarkophage wurden weder antike, umgearbeitete Stücke noch die bis dahin geläufigen Renaissanceformen verwendet, sondern als technische und stilistische Höchstleistung antikisierende, elegant geschwungene Wannens mit Stierschädeln und je einer *tabula ansata* aus auf Hochglanz polierten schwarzen Steinmonolithen (*pietra di paragone*) neu geschaffen. Die Inschrift in römischer Kapitalis auf beiden Deckeln, die größer und besser zu lesen ist als die Namen der beiden Verstorbenen auf den Tafeln darunter, weist die Kapelle als letzten Ruheplatz für das Geschlecht der Sassetti aus und dürfte der Versuch gewesen sein, die Verlegung der Familiengrablege von S. Maria Novella nach S. Trinità zu rechtfertigen: »GEN[TI oder: IO] SAXET[AE oder: ORUM] / FR[ANCISCUS] T[HOMAE] F[ILIIUS]« – »Dem Geschlecht [oder: Genius] der Sassetti [errichtete/dedizierte dies] Francesco, Sohn des Thomas«. <sup>45</sup>

Tondi und quadratische Felder in der Rahmung der Wandnischen zeigen bei Francesco das Familienwappen, Kämpfer und Kentauren mit Steinschleudern (die Familienimpresa ist der Stein, ital. *sasso*) sowie bei der Ehefrau Nera Corsi Seekentauren mit Nereiden, die als Anspielung auf ihren Vornamen zu verstehen sind. Persönliche Sinnbilder und überhaupt alle Darstellungen mit Kentauren waren große Mode in den 1480er Jahren.<sup>46</sup> Das Reliefband unter den Sarkophagen zielt je ein Tondo mit der Bildnisbüste des bzw. der Verstorbenen. Bei Francesco wird der Tondo zudem rechts und links von zwei figürlichen Friesen flankiert. Vor allem der vordere, den die in die Kapelle eintretenden Besucher als Erstes sehen, ist bemerkenswert (Abb. 4): Schon lange wurde erkannt, dass die Mittelszene einen seinerzeit berühmten antiken Meleager-Sarkophag in Rom zitiert.<sup>47</sup> Dieser hatte unmittelbar zuvor auch als Vorbild eines Reliefs wohl für das Grabmal der 1477 zu Rom im Kindbett verstorbenen Giovanna Tornabuoni gedient, das von einem Bildhauer aus dem Umkreis des Andrea del Verrocchio gearbeitet worden war (Abb. 5).<sup>48</sup> Das Relief, das vermutlich also den Tod der Giovanna schildert, ist das früheste bekannte Beispiel für eine solche Sterbeszene im



4 Giuliano da Sangallo (Entwurf), Grabmal des Francesco Sassetti (Detail: Relief rechts), 1480–1483/84, Florenz, S. Trinità, Sassetti-Kapelle

15. Jahrhundert. Das ungewöhnliche Monument der konkurrierenden Familie in der römischen Kirche S. Maria sopra Minerva dürfte jedenfalls auch in Florenz bekannt gewesen sein. Unabhängig davon freilich, ob in bewusster Reaktion auf dieses Werk oder nicht: Sassetts Relief führt im Unterschied dazu vor, wie man ›richtig‹ im Stil der Antike erzählt. Es wurde hier nicht versucht, die antike Szene wie auf dem Relief der Giovanna durch zeitgenössische Kleidung in die Gegenwart zu holen. Und die Szene wurde auch nicht durch eine weitere Episode ergänzt (wie in Rom), die kein antikes Vorbild hat. Sassetts Relief entfaltet vielmehr eine Erzählung in drei Schritten, die noch andere antike Vorbilder einbezieht.

Den Auftakt bildet die Dreiergruppe links, bei der sich Mann und Frau die Hand reichen. Hier wird ein römisches Grabrelief, das seit dem dritten Viertel des 15. Jahrhunderts als *Fidei Simulacrum* bekannt war, aufgegriffen.<sup>49</sup> Die früheste Rezeption dieses Stückes lässt sich auf einer Medaille von 1478 nachweisen.<sup>50</sup> Offenkundig ist, dass für Sassetti auch in diesem Fall die ganz aktuell interessierenden Antiken Roms rezipiert wurden. Außerdem legt die Medaille durch ihre Beschriftung nahe, dass bereits zu diesem Zeitpunkt die Deutung der Dreiergruppe als Ausdruck der Tugenden von Ehre, Liebe und Wahrheit weithin bekannt war. Es folgt die das Meleager-Relief adaptierende Szene, in die mehrere Wappen Sassetts eingefügt wurden. Gerne würde man sie auf den Tod des 19-jährigen Sohnes des Stifters, Teodoro Sassetti, Ende 1478 oder zu Beginn des

5 Andrea del Verrocchio, Umkreis, *Tod der Giovanna Tornabuoni im Kindbett* (?), Relief von ihrem zerstörtem Grabmal in S. Maria sopra Minerva, Rom (?), um 1480, Florenz, Museo Nazionale del Bargello



Jahres 1479 beziehen. Mindestens so wichtig ist jedoch auch festzuhalten, dass hier den extremen Formen weiblicher Klage eine gefasste männliche Trauer in Gestalt des Mannes links mit Buch in der Hand kontrastiert wird. In einem dritten Schritt wird schließlich ganz rechts ein älterer Mann mit Buch und zwei Putten aus der Relieferzählung hinausgeleitet. Ein nackter junger Mann links von ihm weicht vor diesem Ereignis zurück. Diese drei Szenen, in denen je ein Mann in Toga, zweimal mit Bart, einmal ohne Bart, dargestellt wird, dürften höchstens in der mittleren Szene auf ein Ereignis im Leben Sassettis anspielen. In der Gesamtheit wollen sie allgemeingültig die Stufen des richtigen Umgangs mit dem Tod verbildlichen, wie er etwa auch in den Trauergedichten der Zeit in Abwandlung antiker Modelle propagiert wurde. Hier hat man versucht, die topische Strukturierung von Trauertexten in ein Komponieren mit Bildtopoi zu übertragen: Auf das Lob des Verstorbenen (hier exemplarisch der Verweis auf Ehre, Liebe und Wahrheit) folgt die Klage über den Tod, differenziert nach männlichen und weiblichen Trauerformen, dann der Trost und die Ermahnung zum gefassten Sterben frei von Angst (der ältere Mann schreitet ruhig aus dem Bildfeld hinaus, der nackte junge Mann daneben weicht erschrocken zurück).<sup>51</sup> Die Botschaft war dabei eine doppelte: Ruhm des Verstorbenen und zugleich Ansporn für die Lebenden, sich an seinem Beispiel zu orientieren.<sup>52</sup>

Das für den Nahblick der (trauernden) Familie und eines ausgewählten Publikums konzipierte Relief vermittelt so insgesamt nicht nur ein anspruchsvolles humanistisches Tugendkonzept in Verbindung mit einem höchst avancierten antiquarischen Verständnis antiker Kunst, wie es dem zeitlebens dilettierenden Antiken- und Kunstliebhaber Sassetti angemessen war. Es führt auch mit Nachdruck vor, dass Stil und Bildmodus eines solchen antikisierenden Reliefs andere sein müssen als bei den narrativen Fresken an der Kapellenwand. Diese wollen bei allen Bezügen zu Sassettis Lebenswelt und gesellschaftlichem Netzwerk, bei aller malerischen Meisterschaft und bewussten Selbstverortung in der neuzeitlichen Bildkunst seit Giotto eben auch im Sinne der Forderung nach ›wahrer (christlicher) Malerei‹ eine weithin klar verständliche Heilsbotschaft und Auferstehungshoffnung vermitteln. Das zentrale Altarbild bringt dann in gewisser Weise beide Konzepte zusammen. An anderer Stelle scheint Sassetti im Übrigen eine ähnliche Differenzierung vorgenommen zu haben. Für seine Bildnisbüste von Andrea del Verrocchio (1464, Florenz, Museo Nazionale del Bargello) wählte er eine Inszenierung *all'antica*, seine Porträttafel von Ghirlandaio, die ihn mit seinem kleinen Sohn Teodoro zeigt (um 1485/88, New York, The Metropolitan Museum of Art), ist dagegen in zeitgenössischer Aufmachung: Hier wird Skulptur insgesamt als das herausragende antike, Malerei als das moderne Medium präsentiert – eine Zuordnung, die sich einmal mehr in den zeitgenössischen Quellen seit Francesco Petrarca findet.<sup>53</sup>

Die Sassetti-Kapelle lässt so noch heute erkennen, wie bewusst im Florenz der Renaissance mit Stiloptionen und Wahrnehmungskriterien operiert wurde. Es ging keineswegs nur um eine Entscheidung für den Individualstil eines Ghirlandaio oder Giuliano da Sangallo im Unterschied zu anderen verfügbaren Künstlern aus Florenz, Italien oder den Niederlanden und im Hinblick auf das finanziell Machbare. Florentiner Traditionen und Selbstverständnis, soziale Verortung des Auftraggebers, Anbringungsort, Verhältnis zu Betrachtern und Betrachterinnen, Themen, Materialien, Bezüge in der Kapelle, in der Kirche, in der Stadt und darüber hinaus, schließlich auch die sich stets verändernden flankierenden Texte und Gespräche über Kunst verlangten und eröffneten allesamt spezifische Darstellungsoptionen und jeweils angepasste, neue Wahrnehmungsweisen. Und dabei sind die ephemeren Elemente, die liturgischen Geräte, Gewänder, das flackernde Kerzenlicht der Feiern in der Kapelle, noch gar nicht berücksichtigt. Diese gezielt gewählten künstlerischen Optionen gilt es so umfassend wie möglich zu verstehen, bevor mit Warburg wirklich nach »einer Synopsis von Lebensgefühl und Kunststil« gefragt werden kann.

In musealen Präsentationen sind diese Kontexte, visuellen Bezüge und Differenzierungen nicht nur weitgehend verloren – museale Präsentationen setzen in vielerlei Hinsicht ihre eigenen Kriterien dagegen: ideale Betrachtungsbedingungen, eine Auswahl möglichst eigenhändiger Werke der wichtigsten Meister, eine Anordnung nach Schulzusammenhängen und historischen Entwicklungslinien

(die in der hier skizzierten Analyse höchstens eine untergeordnete Rolle spielen). Es ist die paradoxe Herausforderung jeder Rekonstruktion historischer Sehhorizonte, dass diese immer zugleich ausgehend von der aktuellen Seherfahrung und gegen diese stattfinden muss.

- 1 Borsook/Offerhaus 1981; Cassarino 1996; Roettgen 1996–1997, Bd. 2, 1997, S. 136–163; Cadogan 2000, S. 230–236, 253–255; Kecks 2000, S. 245–275.
- 2 Vgl. für andere Beispiele etwa Rubin 2008; Müller 2009; zum früheren 15. Jahrhundert Pfisterer 2002.
- 3 Edler de Roover 1943; Roover 1963, bes. S. 361–364.
- 4 Rohlmann 2004a.
- 5 Landucci-Herzfeld 1912–1913, Bd. 1, 1912, S. 90; der erhaltene Vertrag zeigt, dass Ghirlandaio sogar 1.100 Florin ausbezahlt wurden; zur Kapelle Simons 1987; Roettgen 1996–1997, Bd. 2, 1997, S. 164–201; Schmid 2002; zur gesamten Kunstpatronage der Familie DePrano 2018.
- 6 Der Evaluationsbericht mit Angaben zur Bezahlung abgedruckt etwa bei Pfisterer 2014, S. 128.
- 7 Horne 1903, S. 167–171, 173–174; Kennedy 1938, S. 167–181, 246 f.
- 8 Zur Preisentwicklung Wackernagel 1938, S. 346–353.
- 9 Gilbert 1959. Zum Vorrang von *ingenium* und *ars* vor dem Material Bernardo Giustiniani in Venedig 1441; siehe Monfasani 1984, S. 154. Francesco del Cossa beruft sich 1470 gegenüber Borso d'Este auf den »Ruhm seines Namens«, um eine höhere Bezahlung für die Fresken im Palazzo del Schifanoia zu erbitten; siehe O'Malley 2013, S. 97.
- 10 Expertenkommissionen waren augenscheinlich in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts v.a. für Skulpturen üblich; vgl. Glasser 1977, S. 41–46; O'Malley 2013; zur ersten Hälfte des Jahrhunderts Jacobsen 2001.
- 11 Goldthwaite 1993; Welch 2005.
- 12 Müller 1999; Schmid 2002; Rubin 2007, bes. S. 120–133.
- 13 Dazu nur Kent 2004; Howard 2012.
- 14 Nelson/Zeckhauser 2008.
- 15 *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum* (1902); *Francesco Sassetti's letztwillige Verfügung* (1907); beides zit. nach Warburg (1932) 1998, Bd. 1, S. 89–126 und S. 127–158.
- 16 Porçal 1984; Gombrich 1997; Seidel 1997; Reddaway 2014.
- 17 Baxandall 2010, S. 99–110.
- 18 Baxandall 1971; Baxandall 1987; dazu Hills 2013.
- 19 Dazu zwei Dokumente bei Padoa Rizzo 1987, S. 150.
- 20 Die chronologischen Probleme, Vorzeichnungen mit von der Ausführung signifikant abweichender Ikonographie und einige nachträglich in den Fresken ergänzte Porträts können hier nicht diskutiert werden; siehe zum Befund Welliver 1969; Rosenauer 1972.
- 21 Zur Beteiligung Ghirlandaio's in der Sixtina siehe Pfisterer 2014, S. 31–34. Die *Sibyllen* der Decke sind mit ihren Inschriften wohl auf Philippus de Barberis *Discordantiae sanctorum doctorum Hieronymi et Augustini; Sybillarum et prophetarum de Christo vaticinia* [o.O., o.J.] zu beziehen, einen Text, der erstmals 1481 in Rom publiziert wurde; siehe Porçal 1984, S. 29 f.; Augustyn 2018, Bd. 1.
- 22 Borsook/Offerhaus 1981, S. 61, Dok. 11; Padoa Rizzo 1987, S. 150 und S. 353, Anm. 7 (Dokument zum 15. Januar 1486).
- 23 Dazu Pfisterer 2014, S. 41–46; vgl. insgesamt O'Malley 2013.
- 24 Plinius, *Naturalis historia* 35, 109; Quintilian, *Institutio oratoria* 12, 10, 6; Alberti-Bätschmann/Schäublin 2000, S. 304 f. (*De pictura* III, § 59); vgl. die Rezeption nördlich der Alpen bei Boesten-Stengel 1990 und Wegmann 2008.
- 25 Siehe Anm. 7.
- 26 »Domenico de Grilandaio [sic!] bono maestro in tavola et piu in muro: le cose sue hano bona aria, et e homo expeditivo, et che conduce assai lavoro: Tutti questi predicti maestri hano facto prova di loro ne la capella di papa syxto [...]«. Zu diesem Dokument Baxandall 1987, S. 36–39; O'Malley 2013, S. 13–19; Übersetzung des Verfassers.
- 27 Burke 2011.
- 28 Villani-Tanturli 1997, S. 152–155, 411–413; Domenico di Bandinos *Fons mirabilium universi* zit. nach Tanturli 1976, S. 278; dazu auch Schürer 2017, S. 197–207.
- 29 Zu Rinuccini Gombrich 1985–1988, Bd. 1, 1985, S. 12 f.; zu Landino Baxandall 1987, S. 141–184; zu Verino Verino-Bausi 1998, S. 324–328 (Liber III, Gedicht Nr. 23), hier auch Verweis auf die Passage in Verinos *De illustratione urbis Florentiae libri tres*, Liber II, vv. 443–486; zu Manetti Murray 1957.
- 30 Fazios Text bei Baxandall 1971, S. 99–111, 163–168; zu Santi Santi-Michelini Tocci 1985, Bd. 2, S. 668–677 (Liber XXII, Kap. xci, vv. 364–379); vgl. Romano 1987. Verweisen ließe sich auch auf Siena, das offenbar bewusst eine ablehnende Haltung bzw. ein stilistisches Gegenmodell zu den Florentiner Innovationen verfolgte; siehe Christiansen 1988; Kawsy 1995; siehe auch den Beitrag von Scott Nethersole in diesem Band.
- 31 So der – allerdings der Häresie verdächtige, in Norditalien schreibende – Humanist Marzio da Narni; siehe Marzio-Frezza 1948, S. 96; vgl. zu »unnötigen« Erfindungen der Maler auch die *Summa* des Florentiner Erzbischofs Antonino; dazu Gilbert 1959.
- 32 Camporeale 1981, S. 218, 220 f., 255; Übersetzung des Verfassers; vgl. Camporeale 1990. – Man vergleiche damit das praktisch zeitgleiche, uneingeschränkte Lob der Perspektive in Matteo Colacios *Laus perspectivae cori in Aede Sancti Antonii* von 1475 zu den (verlorenen) Intarsien des Chorgestühls im Santo von Padua, publiziert von Savettieri 1998.
- 33 Filippini 1992a; Assonitis 2003.
- 34 Rohlmann 2004; Rubin 2007, S. 120–129.
- 35 Drei Jahre später, 1488, sollte Ghirlandaio für seine *Anbetung der Könige* für das Ospedale degli Innocenti in Florenz 115 Florin erhalten; siehe Baxandall 1987, S. 15 f.; zur Ikonographie Porçal 1984; zu Erfolg und Rezeption der Altartafel Pons 1996a.
- 36 Zu der Mainardi, aber auch schon Ghirlandaio selbst zugeschriebenen Tafel in der Pinacoteca Vaticana und ihrem Pendant, einer *Auferstehung Christi* im Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, siehe Ausst. Kat. Florenz 1992b, S. 195, Nr. 7.5 (Lisa Venturini).
- 37 Nuttall 2004 S. 148–153.
- 38 Nuttall 2004, S. 31–40.
- 39 O'Malley 2013, 22 f., 42–47.
- 40 Vgl. etwa Sohm 2001; Pfisterer 2002, S. 22–110; Hoppe 2008; Keizer 2015; Campbell 2017.
- 41 1743 abgebaut; siehe Vasaturo 1987, S. 21.
- 42 Die Problematik resümierte zuletzt Parmiggiani 2017, bes. S. 200 f.
- 43 Butterfield 1994. Von den beiden Sonderfällen privat finanzierter Grabmäler mit Liegefigur befindet sich das Monument des Regierungsbeamten und Rechtsgelehrten Giuliano Davanzati (um 1445) ebenfalls in S. Trinità; zu den Veränderungen nach der Pazzi-Verschworung 1478 siehe Strocchia 1992, S. 188–217.
- 44 Jones 1984; Gregory 1987; Strehlke 2008.
- 45 Der abweichende Lösungsvorschlag bei Borsook/Offerhaus 1981, S. 21, und Kecks 2000, S. 250, verfehlt m.E. die Botschaft der identischen Deckelinschriften auf beiden Sarkophagen, in denen sich Francesco Sassetti in den Dienst seiner Familie stellt und sich erst in der zweiten Zeile mit kleineren Lettern selbst nennt. Sie sind nicht nur mit den beiden anderen Sarkophaginschriften zusammen zu sehen, in denen Sassetti sich als Auftraggeber ausweist, sondern auch mit der Inschrift des Marmortondos im Boden, der den Zugang zur Krypta verschließt, die Sassetti als Grabort seiner Nachkommen vorsah: »FRANCISCVS SAXETTIVS POSTERIS SVIS POSVIT.«
- 46 Strocchia 1992, S. 192 f. Zur Kritik an der Mode persönlicher Sinnbilder bereits um 1480 siehe die Belege in Pfisterer 2008, S. 226 f. – Zum Interesse an Kentauren siehe einen Brief von 1476 an Ludovico Gonzaga (Brown/Lorenzoni 1973, S. 158 f.). Zu Florenz, antiken Modellen und der künstlerischen Auseinandersetzung mit ihnen etwa Schweikhart 1986, S. 101 und Abb. 120, 121.
- 47 Schottmüller 1902; vgl. auch Catoni 2012.
- 48 Die Herkunft des Reliefs vom Grabmal ist nicht eindeutig nachzuverfolgen; siehe Butterfield 1997, S. 237–239; Covi 2005, S. 144–149.
- 49 RDK 8, Sp. 831–876 (Karl-August Wirth); Horster 1975 (zu ähnlichen Gruppierungen auf Ehepaarsarkophagen); Borsook/Offerhaus 1981, S. 25 f.
- 50 Pfisterer 2008, S. 410, Nr. A23.
- 51 Hardison 1962, S. 117; zu den antiken Vorbildern, v.a. Statius, Esteve-Forriol 1962, der neben der zentralen Trias von *laudatio*, *lamentatio* und *consolatio* noch eine Einleitung und die *descriptio* von Krankheit und Tod unterscheidet; vgl. McManamon 1989; McClure 1991, bes. S. 160 f. – Die Haltung des zurückweichenden erinnert an die Bronzestatuetten der »gnudi della paura«; siehe zuletzt Ausst. Kat. Bergamo 2017, S. 160 f., Nr. 10 (Paola Frau).
- 52 McManamon 1989, S. 32 f.
- 53 Zur Büste Butterfield 1997, S. 16, 203, Nr. 3; Covi 2005, S. 260 (abgeschrieben); zu Ghirlandaio's Tafel Cadogan 2000, S. 278 f., Nr. 47; Kecks 2000, S. 409 (abgeschrieben); zur Option *all'antica/modern* bei früherer Porträtbüsten siehe Marek 1993; zur Kunstliteratur Pfisterer 2002, S. 80 f., 88 f.