

Im Fokus der folgenden Überlegungen stehen die Ästhetiken von Rahmenstrukturen bei medienübergreifenden Hausaltären des Quattrocento. Während sich Forschungen zu pluralen Bildrelationen zwischen *Bild* und *Rahmen* zumeist auf Altarbilder und vergleichbare großformatige Wahrnehmungsdispositive in Kirchen und Profanbauten konzentrierten, wurden visuelle Strukturen für häusliche Kontexte in der italienischen Renaissance bislang nur selten zu Reflexionen über die Medialitäten und Funktionsweisen von neuzeitlichen Rahmenstrukturen herangezogen.¹ Innerhalb der religiösen Sphäre des privaten Hauses kommt den Hausaltären besondere Relevanz zu.² Wenngleich der Begriff des *Hausaltars* zweifelsohne problematisiert werden kann, soll er im Folgenden als *umbrella term* für eine in ihren Erscheinungsformen wie Wahrnehmungs- und Nutzungsdispositiven heterogene Bildgruppe verwendet werden. Als Hausaltäre wurden im Italien des 15. Jahrhunderts vorwiegend kleinformatige Bildformen, vielfach klappbare bemalte Tabernakelaltäre und sogenannte *colmi* wie auch skulpturale Werke in vielfältige religiöse und ästhetische Sichtbarkeitspraktiken eingebunden.³ Innerhalb des Korpus findet sich auch eine substantielle Gruppe von medienübergreifenden Hausaltären, die als Rahmungen für darin eingefügte gemalte wie auch plastische Werke gefertigt wurden. Vergleichbar mit den seit dem 15. Jahrhundert in Italien fassbaren *Rahmenbildern* im Sakralraum, oszillieren auch die kleinformatigen medienverbindenden Rahmenwerke im häuslichen Kontext in ihrem Sinngehalt zwischen einer eigenständigen Werkstruktur und einer inszenatorischen Funktion für das eingefügte Objekt.⁴ Ziel meines Beitrages ist es, den material- und medienreflexiven Dynamiken der Rahmenstrukturen intermedialer Hausaltäre nachzugehen. Im Blick auf derartige Bildträger möchten die nachfolgenden Überlegungen deutlich machen, dass intermediären Relationen zwischen Malerei, Skulptur und gebautem Raum eine entscheidende Funktion bei der Generierung des ästhetischen wie religiösen Sinngehalts der *Rahmung* in der italienischen Renaissance zukommt.⁵

Raumrelationen

Donatello und Verrocchio, Bronze und Marmor, Tondo und Tabernakel – als mehrteilige skulpturale Konfiguration zieht ein kleiner Hausaltar in Wien im Kunsthistorischen Museum die Blicke auf sich (Abb. 1).⁶ Das häusliche Devotionsobjekt stammt ursprünglich wohl aus Padua, wenngleich sich die Provenienz (Sammlung Obbizi in Catajo bei Padua; Kunsthistorisches Museum ab 1923) nur lückenhaft fassen lässt.⁷ Im Zentrum der Inszenierung steht ein Bronzetondo mit einer Darstellung der *Madonna mit Kind*. Das eingefügte 27 cm messende Relief wird in der Forschung fast einstimmig mit Donatellos (um 1386–1466) skulpturalem Schaffen in Verbindung gebracht und auf etwa 1443 datiert.⁸ Stilistisch weist es Ähnlichkeiten mit weiteren



1 Donatello, *Maria mit Kind und Putti*, um 1443, Bronze, 27 cm und Andrea del Verrocchio, Tabernakelaltar, um 1460, Marmor, 87 x 51 x 12 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum

seiner Reliefs in Boston und Berlin sowie mit den Arbeiten in San Lorenzo auf; die Reste goldener Fassung wurden als Korrekturmoment innerhalb der Werkgenese diskutiert.⁹ Wir sehen Maria im Typus der *Umiltà* am Boden sitzend. In feinen Faltenwürfen umspielt das Gewand die Körperlichkeit der im Profil gezeigten Gottesmutter. Mit gefalteten Händen blickt sie anbetend zum Christusknaben, welcher auf Höhe ihrer Knie sitzt und mit seiner Rechten energisch in das Schleiertuch Mariens greift. Zu beiden Seiten halten Putti eine Girlande empor.

Die ästhetische Wertschätzung der Bronze, welche sich nicht zuletzt auch in den erwähnten Kopien und Adaptionen manifestiert, führte wenige Jahre später (um 1460?) zu einer inszenatorischen Erweiterung: Ihre Zurschaustellung in einem hochrechteckigen 87 x 51 cm messenden Marmortabernakel wird mit Andrea del Verrocchio (1435/36–1488) in Verbindung gebracht.¹⁰ Dieser reagiert auf das Tondo Donatellos mit einer subtilen Bildfindung, welche das flach gearbeitete Relief in ein

komplexes Geflecht räumlicher, bildräumlicher wie auch architektonischer Bezüge einbindet. Die Marmorrahmung konzipiert Verrocchio mittels mehrerer Binnenrahmungen, die zwischen Flächigkeit und Räumlichkeit oszillieren. Über dem Marien-tondo erscheinen zwei Engel mit einer angedeuteten Schriftrolle mit der Zeile AVE MARIA als Teil der Bildfiktion einer Bekrönung der Himmelskönigin Maria. Die Knie- und Fußpartien der Engel spielen an einer liminalen Position mit der Umgrenzung des Tondos. Ihre Position bringt uns dazu, ihre räumliche Verortung zu hinterfragen: In ihrer Überschreitung einer Raumgrenze scheinen sie selbst geradezu innerhalb eines Übergangsraumes situiert, welcher sich im *Dazwischen* des eingefügten Objekts und des Rahmens aufspannt. Zu dieser figurativen Ebene der innerbildlich evozierten Mariendevotion tritt ein vielschichtiges Nebeneinander architektonisch anmutender Portalstrukturen, in denen das Ornament zum zentralen Gestaltungsmodus wird. Vegetabile Formen und antikisch anmutende Kandelaber überziehen die Rahmenstruktur. Denkbar ist zweifelsohne, dass innerhalb des Kunstwerkes motivisch Objekte eines zeitgenössischen Innenraums wie etwa Vasen oder Leuchter, bildliche Dekorationen sowie Architekturordnungen reflektiert werden. Der potentielle Aufstellungsort wird somit als weitere Dimension der *Rahmung* werkimmanent mitgedacht. Weitere raumgreifende Dimension erhält Verrocchios Rahmung durch die Früchte oberhalb des Gebälks und durch die Girlande im unteren Abschnitt, welche wiederum das bei Donatello entwickelte Tragemoment der von zwei Putti emporgestreckten Girlande reflektiert.

Die beschriebene Einbindung in die marmorne Rahmenstruktur, welche in verstärktem Maße eine Akkumulation von Ebenen des Bildraums respektive des architektonisch generierten Realraums aufscheinen lässt, legt es nahe, die mehrteilige Struktur aus Binnen- und Rahmenwerk als Resultat von *Raumrelationen* zu begreifen. In Diskussionen zur Intermedialität marginalisiert, bietet die Denkfigur der raumrelationalen Bezüge ein Instrumentarium zur Beschreibung der inhärenten Räumlichkeit im produktionsästhetischen Prozess (Relief, Bildraum, Tabernakelrahmen) wie auch der damit verknüpften Räume der Bildwahrnehmung und Bildpräsentation. Neben den durch das Werk generierten Raum der privaten Frömmigkeit bei der religiösen Verehrung der Gottesmutter im häuslichen Kontext stellt sich eine zweite Ebene der privaten Bildwahrnehmung. Dabei handelt es sich um den *ästhetischen Raum*, welcher durch die Erwerbung, die ästhetische Wertschätzung und die Zurschaustellung von Donatellos Objekt als Kunstwerk generiert wird. Wie oftmals in vergleichbarer Weise an Privatkanellen, an Chorschranken oder weiteren räumlichen Übergangsmomenten zwischen gemeinschaftlichem und privatem Raum im Sakralraum beobachtbar, wird auch hier die Rahmung zum Ort einer graduellen Vermittlung zwischen der religiösen und der ästhetischen Bildwahrnehmung. Der ästhetische Wert des Tondos und dessen Aneignung im Zuge des Sammlungswesens, die zusätzliche Aufwertung durch ein höchst qualitätsvolles marmornes Rahmenwerk, die damit einhergehende stolze Zurschaustellung und Fixierung des tragbaren Reliefs an der Wand des Privathauses sind einige der Facetten, die sich dem zwischen *Kult-* und Kunstbild multifunktional aufgespannten Objekt anlagern. Was sich hieran als eine Dimension der Rahmung abzeichnet, ist eine inhärente Spannung zwischen einer thematisch-narrativen Erweiterung des Gegenstandes religiöser Verehrung und einer raumgreifenden, quasi-architektonischen Einbettung in die raumgebundenen Dekorationssysteme wie auch Wahrnehmungs- und Repräsentationspraktiken innerhalb des Palazzo einer vornehmen

Paduaner Familie. Im raumrelationalen Moment der Rahmung erfolgt die Aushandlung zwischen dem narrativen Bildraum der marianischen Transzendenz und der Aneignung für den Realraum im häuslichen Kontext.

Materialitäten

Zu den skizzierten räumlich manifesten Relationen zwischen Narration, Devotion und ästhetischer Wertschätzung im medienübergreifenden Hausaltar kommt eine zweite, innerhalb der Theoriebildung zum intermedialen Zusammenwirken zumeist in ihrer Relevanz nicht hinreichend erfasste Dimension hinzu: der Stellenwert der Materialität. Im Falle des Wiener Hausaltars wie auch bei den nachfolgend diskutierten *Rahmenwerken* blicken wir auf mehrteilige Strukturen, welche jeweils aus einem eingebetteten skulpturalen Objekt und einem inszenatorischen Rahmen aufgebaut sind. Forschungen zur pluralen Bildlichkeit, etwa von Felix Thürlemann und David Ganz, haben die Potentiale solcher Bildkonfigurationen aufgezeigt.¹¹ Während diese Forschungspositionen vor allem auf *Bilder* blicken und die Materialität der Bildkörper nur am Rande diskutieren, ist es meines Erachtens darüber hinaus notwendig, verstärkt nach den genuinen Sinnmomenten des Plastischen bei mehrteiligen Konfigurationen zu fragen. Im Wiener Altärchen treffen schimmernde Bronze und polierter Marmor aufeinander: Materialien, welche durch die Hände Donatellos und Verrocchios zur jeweiligen Form fanden und somit bereits innerhalb des gemeinsamen Mediums Fragen nach den materiellen Spezifika der Skulptur, nach Materialreflexionen, nach dem Stellenwert der Dreidimensionalität wie auch nach divergenten bildhauerischen Bearbeitungstechniken und Modi der *poiesis* aufwerfen. Umso dringlicher stellen sich derartige Fragen zur Materialreflexion, wenn wir auf medienübergreifende Synthesen blicken.

Im Fokus der folgenden Überlegungen stehen einige Rahmenwerke mit eingefügten plastischen Objekten, welche in vielfältiger Weise mit Donatellos hochgeschätzten Arbeiten zusammenhängen. Dabei bildet jeweils die Figur des Bildhauers als Erfinder der Bildformel den Ausgangspunkt höchst unterschiedlicher ästhetischer Hervorbringungen. Sie umfassen sowohl seine eigenhändigen Arbeiten, die wie eingangs beschrieben neu kontextualisiert wurden, als auch zahlreiche Kopien und Werke in Anlehnung an seine Objekte, nach seinen Entwürfen in anderen Materialien und Medien weiterentwickelte Arbeiten und Kompositdesigns. Oftmals im direkten Werkstattkontext, etwa durch Michelozzo, ausgeführte Bronzeplaketten, aber auch in günstigen Materialien wie Stuck oder *cartapesta* entstandene Abgüsse sowie in Abdruckverfahren entstandene Bildwerke durchziehen die visuelle Kultur des Quattrocento.¹² Eine substantielle Gruppe derartiger Nachbildungen wurde in geschnitzte, farbig gefasste und figurativ erweiterte Rahmenwerke eingesetzt. Exemplarisch steht für sie ein wohl in Florenz entstandener und mittlerweile in London im Victoria and Albert Museum (Inv. 93–1882) verwahrter Tabernakelaltar (Abb. 2, um 1430–1440, Holz, polychrom und vergoldet, 76,2 x 38,1 cm), welcher in seinem Zentrum eine als Kopie einer Arbeit von Donatello ausgeführte ovale Relieftafel mit einer Darstellung der *Maria mit Kind, Heiligen und Engeln* (um 1430/40, gefasster Stuck, 40,6 x 30,5 cm) birgt. Grundlegend für die Auseinandersetzung mit den inszenatorischen Rahmenwerken für die auf Werke Donatellos bezugnehmenden Binnenobjekte sind somit auch Fragen nach dem Stellenwert künstlerischer Kollaboration und nach den miteinander verschränkten gleichzeitigen wie auch konsekutiven Werkentstehungsprozessen. In diesem Zuge wird die Rahmen-



2 Nach Donatello, *Maria mit Kind, Heiligen und Engeln*, um 1430/40, gefasster Stuck, 40,6 x 30,5 cm und Florentinisch (?), *Tabernakelaltar*, um 1430/1440, Holz, polychrom gefasst und vergoldet, 76,2 x 38,1 cm, London, Victoria and Albert Museum

fläche zur Aushandlungsfläche für Fragen der künstlerischen *poiesis* und der Material- wie auch Medienreflexion. Beispielhaft zeigt sich die hierin aufscheinende Materialitätsreflexion etwa in Paolo Schiavos um 1435–1440 entstandenem Rahmen für ein eingebettetes Objekt nach dem Vorbild des viel gerühmten Bildhauers; das Kompositwerk wurde aus dem Kunsthandel 1926 für das Londoner Victoria and Albert Museum erworben (Abb. 3).¹³ Über die Provenienz ist nichts bekannt, seitlich angebrachte Scharniere legen eine vormalige Nutzung als Klappaltar nahe. Die bemalte und vergoldete Holzstruktur misst 36,5 x 20,2 x 5,2 cm und dient der Rahmung und szenischen Erweiterung einer ebenfalls polychrom gefassten und vergoldeten Darstellung der *Maria mit Kind* nach Donatello: Das eingebettete Marienrelief (12,1 x 9,5 cm) entstand als Kopie einer Bronzeplakette von Donatello in bemaltem *stucco*.¹⁴ Auf dem Rahmen integriert Schiavo (Paolo di Stefano Badaloni,



3 Nach Donatello, *Maria mit Kind*, Stuck, farbig gefasst, 12,1 x 9,5 cm und Paolo Schiavo, Tabernakelaltar, um 1435–1440, Holz, polychrom und vergoldet, 36,5 x 20,2 x 5,2 cm, London, Victoria and Albert Museum

1397–1478) das Täfelchen zwischen zwei Engeln, welche in einer raumgreifenden Wendung über die Rahmenkanten hinweg ein feines Textil über die Madonna und den Jesusknaben halten, das die Sinndimensionen des Ehrentuches und des Leichentuches der Passion Christi aufruft.¹⁵ Denkbar ist dabei auch eine Referenz zu zeitgenössischen Ent- und Verhüllungspraktiken von sakralen Bildern, welche hier möglicherweise auf das an Donatellos Arbeiten angelehnte Kunstobjekt übertragen werden. Gottvater im Segensgestus auf dem oberen Giebelfeld, das Mariengebet AVE MARIA GRATIA PLENA, die kauernde Eva und ein alttestamentlicher Prophet auf dem unteren Abschluss der intermediären Konfiguration integrieren die Tafel der typologisch als *neue Eva* aufgefassten *Maria* in das heilsgeschichtliche Geschehen der Erlösung der Menschen.

Mit Blick auf die Handlungskraft der Materialität in der Rahmenstruktur lässt sich eine subtile Verschränkung verschiedener medialer Gestaltungsoptionen zwi-

schen Malerei und Skulptur bei den bemalten Marienreliefs beobachten. Eine zentrale materialreflexive Qualität ist dabei zum einem dem Blattgold zu eigen. Die schimmernden Oberflächen vereinheitlichen die ästhetische Struktur des Kern- und Rahmenbildes. Zum anderen wird die Materialität der Farbe offenbar. Wie wir insbesondere bei den an den Schrägen platzierten Engeln sehen können, spielt die Malerei mit ihren raumstiftenden Potentialen. Sie überzieht und überzeichnet die figurative Form des Marienreliefs, klärt Bezüge und erweitert die plastische Form um mehrere Farbwerte. Insbesondere die Fassung des Reliefs wird dabei zum Ort des Zusammenwirkens von Malerei und Skulptur. Farbige Fassungen von Reliefs sind ein häufiges Phänomen intermedialer Bezugnahme im Quattrocento, wie es sich beispielsweise an einer inszenatorischen Rahmung von Neri di Bicci (1418–1492) für ein Relieftäfelchen nach Desiderio da Settignano fassen lässt (Abb. 4).¹⁶ Der zwischen 1460 bis 1470 entstandene polychrome und vergoldete Holzrahmen di Biccis misst 41,9 × 34,1 cm und wird aktuell mit einem (mutmaßlich nicht ursprünglich hierfür geschaffenen) Relief aus farbig gefasstem Stuck nach Desiderio da Settignano in der Yale University Art Gallery in New Haven verwahrt. Im Falle der mehrteiligen Arbeit von di Bicci/nach da Settignano wie auch im Londoner Hausaltar von Schiavo/nach Donatello operieren die farbigen Fassungen von Stuck-



4 Nach Desiderio da Settignano, *Maria mit Kind*, Stuck, farbig gefasst und Neri di Bicci, Tabernakelaltar, 1460–1470, Holz, polychrom bemalt und vergoldet, 41,9 × 34,1 cm, New Haven, Yale University Art Gallery

repliken jeweils als mediale Transformation an der Oberfläche. Hierbei kann bereits die Bemalung des Reliefs als *rahmender* Eingriff verstanden werden, umso mehr noch die zweifache Ausstellung einerseits der Bemalung, andererseits der Inszenierung im kleinformatigen Altar. Die Evokation von Farbwerten geht, wie oben angemerkt, mit einer Werttransformation einher. Die in einem Abdruckverfahren erstellte Kopie aus kostengünstigen Materialien wird mit Gold und Farbe zum *Bild* gemacht. Wiederum lässt sich auch hier eine Aushandlung über den Stellenwert des Einzelwerkes fassen: Innerhalb der seriellen Reproduktion wird die Stuckarbeit durch die Rahmung singulär gemacht und in eine für den individuellen ästhetischen Anspruch des Auftraggebers freigelegte Einzigartigkeit transformiert.

Bildräumliche Erweiterungen und architektonische Verknüpfungen mit dem realen Anbringungsort, figürliche Einbindungen in heilsgeschichtliche Narrative und durch die Farbe generierte Transformationen an der Oberfläche des Bildkörpers – in vielschichtiger Weise erweisen sich die Rahmenfelder der quattrocentesken Hausaltäre als Orte des Zusammenwirkens unterschiedlicher künstlerischer Medien. Im Zuge der konsekutiven Werkentstehungsprozesse werden Malerei, Skulptur und Raum auf den beschriebenen inszenatorischen Rahmungen aufs Engste zusammengeführt und Gattungsgrenzen in Fluktuation versetzt.

1 Vgl. Erin J. Campbell, *The Early Modern Italian Domestic Interior, 1400–1700. Objects, Spaces, Domesticities*, Farnham 2013; Marta Ajmar-Wollheim, *Approaching the Italian Renaissance Interior: Sources, Methodologies, Debates*, Oxford 2006; Frida Schottmüller, *Wohnungskultur und Möbel der italienischen Renaissance*, Stuttgart 1928; Elizabeth Currie, *Inside the Renaissance House*, London 2006.

2 Vgl. Maya Corry, *Domestic Devotions in Early Modern Italy*, Leiden 2019; *Madonnas and Miracles. The Holy Home in Renaissance Italy*, hg. v. Maya Corry, Deborah Howard u. Mary Laven, London 2017, Ausst.-Kat. Cambridge, Fitzwilliam Museum, 2017.

3 Vgl. Martin Wackernagel, *Der Lebensraum des Künstlers in der Florentinischen Renaissance. Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt*, Leipzig 1938, S. 180–181; Christoph Merzenich, *Vom Schreinerwerk zum Gemälde. Florentiner Altarwerke der ersten Hälfte des Quattrocento. Eine Untersuchung zu Material, Konstruktion und Rahmenform*, Berlin 2001, S. 33.

4 Vgl. Isabella Augart, *Rahmenbilder. Konfigurationen der Verehrung im frühneuzeitlichen Italien*, Berlin 2018 mit weiterführender Literatur. Ab der Mitte des 15. Jahrhunderts entstand zudem eine kleine Werkgruppe von skulpturalen Umräuhungen von Mariengnadenbildern im italienischen Kirchenraum, vgl. hierzu den Katalogteil bei Marianna Bellumori, *Tabernacoli per immagine: aspetti culturali e formali*, Dissertation, Università degli studi di Siena 2012. Im Hinblick auf die Binnengliederung und die kleinformatige Struktur bestehen außerdem Bezüge zur Gruppe der skulpturalen Sakramentstabernakel, welche im Quattrocento insbesondere gehäuft auch im Donatello-Umkreis entstanden.

5 Die kunsthistorische Theoriebildung zur Intermedialität nimmt das Zusammenwirken verschiedener künstlerischer Medien wie Malerei, Skulptur oder Architektur sowie der bildenden Künste mit text- und klanggebundenen Medien wie Schrift oder Musik in den Blick. Hierbei wurde für die Kunst der Renaissance argumentiert, dass das insbesondere in der Kunstdliteratur propagierte Modell der konkurrierenden Medienbezüge (etwa in der *Paragone*-Debatte) den vielfältigen Formen des Zusammenspiels keineswegs gerecht wird und sich vielmehr Momente des produktiven Zusammenwirkens und wechselseitigen Reflektierens der Medienformen fassen lassen. Vgl. bereits John White, *Paragone. Aspects of the Relationship between Sculpture and Painting*, in: *Art, Science and History in the Renaissance*, hg. v. Charles S. Singleton, Baltimore 1967, S. 43–108; Iris Wenderholm, *Bild und Berührung. Skulptur und Malerei auf dem Altar der italienischen Früh-*

renaissance, Berlin 2006; *Paragone als Mitstreit*, hg. v. Yannis Hadjinicolaou, Joris van Gastel u. Markus Rath, Berlin 2014 sowie die Forschungen des DFG-Netzwerks *Synagonismus in den Bildenden Künsten*.

6 Vgl. Otto Egger u. Julius Hermann, Aus den Kunstsammlungen des Hauses Este in Wien, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 1906, Bd. 17, S. 84–105, hier S. 91–93; Manfred Leithe-Jasper, Nr. 30, in: *Italian Renaissance Sculpture in the Time of Donatello. An Exhibition to Commemorate the 600th Anniversary of Donatello's Birth and the 100th Anniversary of the Detroit Institute of Arts*, Detroit 1985, Ausst.-Kat. Detroit, Detroit Institute of Arts, 1985, S. 134–136; Claudia Kryza-Gersch, Nr. 21, in: *Desiderio da Settignano. Sculpteur de la Renaissance Florentine*, Paris 2006, Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre / Florenz, Museo Nazionale del Bargello / Washington, National Gallery of Art, 2006, S. 222–225; Kat. *Meisterwerke der Kunstammer*, hg. v. Sabine Haag, Wien 2010, S. 48–49; Francesco Caglioti, *Da una costola di Desiderio. Due marmi giovanili del Verrocchio*, in: *Desiderio da Settignano. Atti del convegno internazionale*, Florenz, 9.–12. Mai 2009, hg. v. Joseph Connors u. a., Venedig 2011, S. 123–150; Alexander Röstel, Nr. 16, in: *Florenz und seine Maler: Von Giotto bis Leonardo da Vinci*, München 2018, Ausst.-Kat. München, Alte Pinakothek, 2018, S. 170–171.

7 Zur Provenienz vgl. Leithe-Jasper 1985 (wie Anm. 6), S. 136 und Kryza-Gersch 2006 (wie Anm. 6), S. 222.

8 Zu Zuschreibungen an Donatello Leithe-Jasper 1985 (wie Anm. 6), S. 135. Zu einer späteren Datierung um 1445/50 (Donatello) respektive 1460 (Verrocchio) vgl. Röstel 2018 (wie Anm. 6), S. 170.

9 Leithe-Jasper 1985 (wie Anm. 6), S. 134–135.

10 Zu früheren Zuschreibungen, u. a. an den Umkreis von Desiderio da Settignano und Francesco di Simone Ferrucci, vgl. Kryza-Gersch 2006 (wie Anm. 6), S. 224. Zur überzeugenden Zuschreibung an Verrocchio vgl. Caglioti 2011 (wie Anm. 6).

11 Vgl. David Ganz u. Felix Thürlemann, Zur Einführung. Singular und Plural der Bilder, in: *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, hg. v. Dens., Berlin 2010, S. 7–38; Felix Thürlemann: Vom Einzelbild zum *hyperimage*. Eine neue Herausforderung für die kunstgeschichtliche Hermeneutik (2004), in: *Pendant Plus. Praktiken der Bildkombinatorik*, hg. v. Gerd Blum u. a., Berlin 2012, S. 23–44.

12 Vgl. Anna Jolly, *Madonnas by Donatello and his circle*, Dissertation, Cambridge University 1992, S. 43–44.

- 13** Vgl. Ulrich Middeldorf, *Some Florentine Painted Madonna Reliefs*, in: *Collaboration in Italian Renaissance Art*, hg. v. Wendy Stedman Sheard u. John P. Paoletti, New Haven 1978, S. 77–90, hier S. 78 u. S. 83, Nr. 17; Jolly 1992 (wie Anm. 12), Kat. 43.2; Geraldine Johnson, *Art or Artefact? Madonna and Child Reliefs in the Early Renaissance*, in: *The Sculpted Object 1400–1700*, hg. v. Peta Motture u. Stuart Currie, Aldershot 1997, S. 1–17, hier S. 2 u. S. 13; John Pope-Hennessy, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, London 1964, Bd. 1, S. 83–84, Kat. 68; Eric Maclagan u. Margaret H. Longhurst, *Catalogue of Italian Sculpture*, London 1932, S. 22.
- 14** Die Zuschreibung an Paolo Schiavo erfolgte 1946 durch Philip Pouncey; vgl. Pope-Hennessy 1964 (wie Anm. 13), Bd. 1, S. 83 zu weiteren Repliken der Donatello-Plakette u. a. in London, Berlin und Lyon.
- 15** Ebd., S. 84 zur früheren Zuschreibung an den Fra Angelico-Umkreis, vgl. auch Maclagan/Longhurst 1932 (wie Anm. 13).
- 16** Vgl. Middeldorf 1978 (wie Anm. 13). Vgl. *Art for Yale: Collecting for a New Century*, New Haven 2007, Ausst.-Kat. New Haven, Yale University Art Gallery, 2007, S. 217, S. 392–393, Abb. 205; *Acquisitions 2009. Yale University Art Gallery Bulletin*, New Haven 2009, S. 159; Laurence Kanter, Bruno Mottin u. Rita Piccione Albertson, *Leonardo: Discoveries from Verrocchio's Studio, Early Paintings and New Attributions*, New Haven 2018, Ausst.-Kat. New Haven, Yale University Art Gallery 2018, S. 79.