

M I S Z E L L E N

Andreas Dehmer: DOKUMENTE ZU BANNER UND TABERNAKEL DER FLORENTINER COMPAGNIA DI SANTA MARIA E SAN ZANOBI IM TRECENTO

Eine der ältesten religiösen Laienbruderschaften in Florenz, die Compagnia di Santa Maria e San Zanobi, konstituierte sich im Jahr 1281 "allaudare et honorare la madre di dio". Wie aus dem Proömium ihrer ersten erhaltenen Statuten von 1326 hervorgeht, zählte zu den Frömmigkeitsübungen der Bruderschaft besonders der kollektive Lobgesang zu Ehren der Gottesmutter. Dieses Zeremoniell fand ursprünglich in der Kirche Santa Reparata statt, dem 1375 endgültig abgerissenen Vorgängerbau des 1296 begonnenen Domes Santa Maria del Fiore.¹

Gleich anderen marianischen Bruderschaften jener Epoche in Rom oder in Bologna besaß auch die Florentiner Laudenervereinigung einen Gonfalone, ein figürlich bemaltes Banner, welches bei Prozessionen vorangetragen wurde. Im Gegensatz jedoch zu den mobilen Leinwandbildern der römischen Societas Recommendatorum beatae Mariae Virginis und der bolognesischen Compagnia di Santa Maria delle Laudi e di San Francesco, die beide eine Schutzmantelmadonna darstellten, beinhaltet die der zweiseitig bemalte florentinische Gonfalone eine eher ungewöhnliche Motivkombination: "da l'uno lato la nostra donna ch'e anzunziata et da l'altro lato la maesta cioe il nostro Signore idio".² Das Banner entstand vor 1326, da die Statuten dieses Jahres bereits in einem eigenen Kapitel (XXVIII) seinen Gebrauch für Prozessionen regelten. Außer bei Umzügen des gesamten städtischen Klerus oder bei Empfängen hoher Würdenträger durfte es nur am 25. März, anlässlich des Hauptfestes der Bruderschaft, mitgeführt werden. Daß Mariä Verkündigung für die Gemeinschaft von besonderer Bedeutung war, zeigte ja auch ihre Darstellung auf der Vorder- und Schauseite des textilen Gemäldes — "per altra solepnitate non si tragga fuori del tabernaculo": Außerhalb seiner mobilen Verwendung wurde der Gonfalone in einem Tabernakel ausgestellt, der lediglich zu bestimmten Gelegenheiten geöffnet wurde.³

Im Jahre 1333 erlitt die Reparata-Kirche mehrfach Schaden infolge eines Brandes "contra il campanile vecchio di Santa Reparata da la via di Balla" und durch Hochwasser "in Santa Liperata infino a l'arcora de le volte vecchie di sotto al coro".⁴ Wahrscheinlich wurde aus diesem Grunde ein neuer Tabernakel notwendig, denn in einem zusätzlichen Kapitel (XXXIII) von 1335 beschloß man die Errichtung eines solchen Holzschranke für den Gonfalone: "ke nel pilastro di sancto bartolommeo nella detta chiesa di sancta reparata nella nave di mezzo. ke si faccia uno taberna- // colo di lengname honorevolmente bello quanto fare si puote. la dove istea la nostra donna". Zusätzlich wurde betont Wert gelegt auf einen an- und bedächtigen Umgang mit beiden Objekten. Das Banner durfte ohne Erlaubnis weder berührt noch entnommen werden. "Et se la detta donna del detto tabernacolo se ne traesse non se ne debbia trarre se non a procesione et con lume et con canto et se questo non si facexe altrimenti non se ne debbia trarre del detto tabernacolo". Desweiteren wurden die aktuellen und zukünftigen Vorsteher der Gemeinschaft angewiesen, ihre Pflege aktiv zu gestalten, "sieno tenuti et debbiano guardare et salvare et crescere et migliorare il detto tabernacolo con la detta figura della nostra donna laquale debbiano crescere et miglorare".⁵

Einem Ausgabenbuch der Bruderschaft kann man entnehmen, daß dieses Vorhaben bald darauf in Angriff genommen wurde, nachdem der Gonfalone selbst im Winter 1334/35 von drei Malern restauriert worden war.⁶ Nach einer ersten Zahlung am 1. April 1335 "per lo ferrame del ghonfalone, topa et chiave"⁷ folgte rund zwölf Monate später der von einem "vanni chassettaio" gefertigte Tabernakel (25. März 1336).⁸ Die Fertigstellung nahm jedoch noch mehrere Jahre in Anspruch; zahlreiche Bestandteile der Ausstattung wurden sukzessive in Auftrag gegeben: "uno lengno per raconciare il tabernacolo del go[n]falone" (8. Mai 1338), "feramenta et feri (...) per lo ghonfalone" (24. Mai 1338), "due candelieri" (14. August 1338), "la topa del tabernacolo del ghonfalone (...) la topa de la schala (...) III anella per leghare le panche" (11. April 1339), "una asta di dardo per apechare li angnoli al tabernacolo" (25. Mai 1339).⁹

Um 1340 schien die Konstruktion recht fortgeschritten zu sein, da am 17. Juni der Gonfalone erstmals seit fünf Jahren wieder in Prozession getragen wurde. Allerdings waren noch Entnahme und Einlagerung des Banners verbesserungsbedürftig: Aus dem Jahr 1342 resultieren Zahlungen für zwei bemalte Tragegestangen ("aste") und für eine Seilwinde ("charuchola"), welche jedoch 1344 schon wieder in Stand gesetzt werden mußte.¹⁰ Prozessionsbanner, Tabernakel und Zubehör sind in einem Inventar der Bruderschaft von 1354 *in extenso* aufgeführt:

Imprima uno gonfalone con figure dipinto da l'uno lato la nostra donna ch'e anzunziata et da l'altro lato la maesta cioe il nostro Signore idio con uno tabernacolo di legno la dove sta serrata et due asti dipinte in nero con croci gialle da portare il detto gonfalone quando si fa la procissione per santa maria di marzo. (...)

Uno lampanaio con ventiquattro lampanuzze et due taglie per tirare su il detto lampanaio rimpetto al gonfalone sopradetto. (...)

Due angeli di ferro intagliati et dipinti che stanno dinanzi al tabernacolo di nostra donna et una scala dipinta con croci gialle di misura d'otto braccia che si adopera per aprire il gonfalone et e apiccata al pilastro d'esso gonfalone et una toppa co' la chiave. (...)

Uno tabernacolo dipinto che vi sta la nostra donna ch'e nel pilastro dove e sambartolomeo.¹¹

Dieses Ensemble schuf einen kleinen paraliturgischen Bereich innerhalb des Kirchenraumes, wo sich die Mitglieder der Bruderschaft zum gemeinschaftlichen Laudensingen versammelten. Das hölzerne Gehäuse, an einem Wandpfeiler oder einem Pfeiler des Mittelschiffes von Santa Reparata angebracht, war mit zwei gefaßten Engelsfiguren aus flachem Eisenblech versehen und konnte durch ein Metallgitter verschlossen werden. Die Ausmaße des Tabernakels dürften nicht gering gewesen sein, da zu seiner Öffnung eine über viereinhalb Meter hohe Leiter benötigt wurde. Über seine Bemalung ist nichts überliefert. Ein massiver Leuchter, ausgestattet mit vierundzwanzig Öllampen, die bei geöffnetem Tabernakel vor dem Gonfalone angezündet wurden, mußte durch zwei Flaschenzüge auf gleiches Niveau mit dem Bild hochgezogen werden. Um das Banner aus dem Schrank zu holen, waren eine Seilwinde und zwei Stangen notwendig. Diese Tragevorrichtung sowie die Leiter waren einheitlich gefaßt, mit gelben Kreuzen auf schwarzem Grund, übereinstimmend mit dem Abzeichen der Compagnia. Über dessen Symbolik gibt das erste Kapitel des reformierten Regelbuches von 1427 Auskunft: Die schwarze Farbe solle demnach die Mitglieder an den Tod erinnern, an die Passion Christi hingegen das Kreuz. Seine gelbe bzw. goldene Farbe stelle die höchste Form der Liebe dar, *amor Dei*, gleich dem wertvollsten aller Metalle: "come l'oro e sopra a ogni metallo e piu pretioso".¹²

Die Bruderschaft traf sich vor dem Gonfalone und seinem Tabernakel zum Marienlob, den Bestimmungen von 1326 zufolge jeden Abend nach der Komplet.¹³ Ähnlich einbezogen in das Zeremoniell des Laudengesanges war in Florenz der Gonfalone der Compagnia di Santa Maria e San Gilio, der in der Ägidius-Kirche ebenfalls bei dieser Gelegenheit ausgestellt wurde, "pognendo due candele accese sopra due candellieri dinanzi agli altari. e una chon uno candelliere dinanzi al gonfalone quando fosse spieghato i di feriali mentre che si cantano le laude".¹⁴ Das Verkündigungsgemälde der Compagnia di Santa Maria e San Zanobi erfuhr aber nicht nur Verehrung seitens der Bruderschaft. In dem 1335 verfaßten Kapitel XXXIII der Statuten wurde neben der Erneuerung des Tabernakels ebenso die regelmäßige Zurschaustellung des Gonfalons an zentraler und zugänglicher Stelle innerhalb des Florentiner Domes angeordnet: "Et ad cio che con piu divotione et per piu gente si porti a l'altare nello usato luogho. portivisi lo sabato sera dette le laude ovogliano la domenicha mattina. con quello amore et reverenza ke xi conviene."¹⁵

Das Banner wurde somit zur allgemeinen, öffentlichen Devotion ausgehängt, wofür der Platz vor dem Tabernakel nicht ausreichend gewesen wäre. In der Funktion als Retabel wurde es sogar zu bestimmten Festtagen bis in das 15. Jahrhundert über dem Altar des hl. Zenobius angebracht.¹⁶ Die Verbindung mit einem liturgischen Ort legt einen besonderen Status des Bildes nahe. Seine zeitlich beschränkte Zurschaustellung und seine spezielle Bezeichnung als "nostra donna" rücken es in einen kultischen Kontext¹⁷, welcher im Folgenden zu berücksichtigen bleibt.

Aufgrund der definitiven Niederlegung der alten Reparata-Kirche 1375 wurde ein neuer Standort des Banners und seines Tabernakels notwendig. Der Umzug in das Gebäude von Santa Maria del Fiore wird wohl einige Jahre vorher stattgefunden haben, da zwischen 1373 und 1374 wiederum eine Restaurierung oder gar Neugestaltung beider Objekte veranlaßt wurde.¹⁸ Einstimmig übertrug das sechsköpfige Präsidium der Compagnia die Aufgabe einer Gruppe Florentiner Künstler, deren Aktivität in diesen beiden Jahren bis jetzt noch unbekannt geblieben ist:

MCCCLXXXIII

tadeo prete di sancta reparata, arigho di guido, manete di chontro, chorsino bonaiuto, salvi di nuto chorazaio e ducio asente di chonchordia chon altri a voti alogharono a fare e a racho[n]ciare il gho[n]falone e 'l tabernacho[lo] de'l ghonfalone.

a giovannino dipintore che sta da lo studio e cho'l detto giovannino feciono il patto e merchato del ghonfalone e per acho[n]ciatura il detto ghonfalone fiorini cinque e mezo.

e anche feciono il merchato del dipingnere il tabernacholo del detto ghonfalone chon giusto dipintore fiorini quatro d'oro.

e anche feciono el merchato e chonperarono da chorsino bonaiuto libre IIII d'azzurro per soldi ventisei la libra in tutto: lire V soldi IIII (no ci dovea esere iscrito pero che debe metere l'azzurro il detto giusto e pero cancelllo).

anche feciono il merchato cho bonaiuto di lando e chosi debe avere cioe di rachonciare il tabern[a]cholo del ghonfalone di legname e ferramenti in tutto fiorini sei d'oro.

anche avuto giusto per quatro libre d'azzurro demo per luy a chorsino bonaiuto lire cinque e soldi quatro.

anche n'avuto il detto giusto tra due volte soldi trentasei: lire I soldi XVI.

anche n'avuto diedi per luy a zanobi di chorsino adi XIII di dicembre: lire I soldi XIII.

MCCCLXXIII

anche avuto bonaiuto di lando per piu ragioni di ferramenti lire sei.

anche n'avuto a di V di luglo MCCCLXXIII diedi io nuto di vanni fiorini tre d'oro.

anche avuto il detto bonaiuto da charmarlinghi a di d'aghosto: lire I soldi I.

anche avuto giovanni dipintore iscrito nella faccia adietro per dipingere il ghonfalone fiorini tre d'oro e chosi apare a la mia uscita cioe di me nuto di vanni.

anche n'avuto da charmarlinghi il detto bonaiuto: lire I soldi III.¹⁹

Die Wahl der ausführenden Künstler fiel nicht schwer, und besonders nicht weit, denn alle Beteiligten dieses Unternehmens waren zugleich eingetragene Mitglieder der Bruderschaft. Neben "tadeo prete di Santa Riperata", "manente di contro chalderaio", "arigho guidi chorazaio", "ducio di giovanni selajo" und "salvi nuti chorazaio" gehörte auch "corsino bonaiuti dipintore" zu den sechs Vorstehern der Bruderschaft im Jahre 1373; "giovannino dipintore" war eines ihrer Ratsmitglieder, ebenso wie Bonaiuto di Lando zwei Jahre vorher.²⁰ Ungefähr zwanzig Jahre nach Abschluß dieser Arbeiten wurden Banner und Tabernakel der Compagnia di Santa Maria e San Zanobi 1394 in einem neu angelegten Inventar der Bruderschaft aufgeführt:

Inprima uno ghonfalone che v'e dipinto la ighura di nostra dona ornato di drapeloni et di frangia et uno tabernacholo di legname dove sta il dette gho[n]falone apichato ne l'una delle faccie di sancta reparata. Et due aste nere chon croci gialle et chon forchoni di ferro che servono al detto ghonfalone quando bisogniasse di trarlo fuori per alchuna chagione.

Uno forzerino dipinto picholo chon fornimento da porta' il detto ghonfalone quando va a procesione. (...)

Uno ferro chon due agnioletti che soleva stare dinanzi al sopra detto tabernacholo di nostra dona. (...)

Due panche dassedere alle laude che l'una e cholla spaliera dove seghono i capitani. (...)

Una chassa et uno ferrame nelle panche della chiesa sotto il ghonfalone della compagnia dove si righoverna le maseritie chessaoperano al chantare le laude. (...)

Una lanterna grande che sta inanzi al gonfalone della compagnia.²¹

Der Ort, wo Banner, Tabernakel und zwei zum Laudengesang bestimmte Bänke der Bruderschaft in dem neuen Kirchengebäude ihre Aufstellung fanden, läßt sich genau rekonstruieren. In Santa Maria del Fiore befand sich nördlich des großen Westportals bis zum 19. Jahrhundert der sogenannte *Altare della Trinità*. Vor seiner Dedikation an die Dreifaltigkeit war er jedoch bis zu Beginn des 15. Jahrhunderts der Verkündigung geweiht. Poggi schrieb dazu in einer vorsichtigen Formulierung: "Prima pare che si chiamasse dell'Annunziata, per due statue che vi erano della Vergine e dell'angelo Gabriele, tolte nel 1414."²² Die beiden überkommenen Statuen, nach denen der besagte Altar benannt gewesen sein soll, werden im Florentiner Museo dell'Opera del Duomo aufbewahrt und auf 1397 datiert. Sie waren allerdings nur die zweite Darstellung des Themas an diesem Ort. Ein früherer "marmo intagliato", bereits 1354 im Inventar der Compagnia di Santa Maria e San Zanobi aufgelistet und somit in ihrem Besitz, stand an gleicher Stelle. Das Verzeichnis beschreibt das Bildwerk als "la nostra donna e l'angelo che l'anunzia, commesso nel muro della chiesa nuova".²³

Diese erste Fassung der Verkündigung in Form einer Skulpturengruppe oder eines Reliefs scheint nicht ständig die einzige Ausstattung des Altares gewesen zu sein: Der Platz, welchen der Gonfalone samt Gehäuse in erneuerter Gestalt in Santa Maria del Fiore gegen Ende des 14. Jahrhunderts einnahm, war dem Inventar von 1394 zufolge ebenfalls "ne l'una delle faccie di sancta reparata". Dabei konnte es sich nur um die Innenseite der Westfassade handeln, exakt an jenem Ort, wo die Lauden den Bruderschaftsstatuen von 1427 zufolge noch im 15. Jahrhundert gesungen wurden: "Innanzi a l'altare di nostra donna infine di detta chiesa al lato alla porta maggiore".²⁴ Ebenso wie die bis ins Quattrocento geläufige Benennung des neuen Domes als Santa Reparata scheint somit auch der traditionelle Name des Altares weiterhin lebendig geblieben zu sein, da dieser mindestens seit 1409 nicht mehr der Heiligen Jungfrau, sondern bereits der Trinität geweiht war. In diesem Jahr, und zu einem zweiten Mal 1414, wurde die Entfernung der "figure nostre domine Anunziate et angeli, marmoree, existentes super altari Trinitatis" angeordnet.²⁵ Faßt man alle Informationen zusammen, wurde das Banner der Compagnia di Santa Maria e San Zanobi — beidseitig bemalt mit einer *Verkündigung* (recto) und einer *Maiestas Domini* (verso) — im letzten Viertel des Trecento offenbar zu einem semistationären Altarbild umfunktioniert. Seine Vorder- bzw. Schauseite bildete, zusammen mit der marmornen Verkündigungsdarstellung, für kurze Zeit den Bildschmuck der "chapela dela inu[n]ziata di chiesa a lato la porta di chiesa maggiore".²⁶

Nach diesen Voraussetzungen kann nun versucht werden, etwas Licht in das Dunkel eines Leinwandbildes in der Cloisters Collection des Metropolitan Museum of Art von New York zu bringen, um welches viel gerätselt wurde. Es handelt sich um eine Darstellung der *Interzession Christi und Mariä bei Gottvater zugunsten einer Gruppe gläubiger Laien*. Die früheste historiographische Erfassung des Gemäldes erfolgte im 18. Jahrhundert durch Giuseppe Richa, der es als Haupttafel des Altares der Dreifaltigkeitskapelle im Florentiner Dom beschrieb. Damals war es noch von einem bemalten Baldachin überdacht. Im Jahr 1922 wurde es *ex situ* erstmals von Tancred Borenius als Prozessionsbanner aus der Sammlung des Earl of Crawford and Balcarres (Haigh Hall, Wigan, Lancashire) der Öffentlichkeit vorgestellt und Niccolò di Pietro Gerini zugeschrieben (Abb. 1).²⁷

In der Folge meist auf den Zeitraum unmittelbar nach 1400 datiert, stand im Mittelpunkt der kunsthistorischen Diskussion nicht nur die Frage nach der ausführenden Hand und nach der Ikonographie des Gemäldes. Ebenso unklar war bisher die ursprüngliche Bestimmung und Verwendung des Werkes, von dem man lediglich wußte, daß es aus Santa Maria del Fiore stammt.²⁸ Millard Meiss, der bis jetzt als einziger diesen Fragen nachgegangen ist, stellte dazu einige Vermutungen an: Das monumentale Bild könne, obwohl auf Leinwand gemalt, vor allem aufgrund seiner Ausmaße, und da es nicht beidseitig ausgeführt wurde, kein Prozessionsbanner sein. Es zeige primär, wenn auch auf unkonventionelle Weise, eine Darstellung der hl. Dreifaltigkeit und habe wahrscheinlich seit 1402, spätestens jedoch seit 1409 auf dem *Altare della Trinità* an der nördlichen Innenseite der Westfassade von Santa Maria del Fiore gestanden.²⁹

Seine Ergebnisse fanden meist weitgehende Zustimmung, erfuhren aber auch stellenweise klare Ablehnung.³⁰ Mit diesem Artikel soll ein neuer Ansatz formuliert werden: Die ursprüngliche Funktion des Interzessionsbildes war eine mobil-prozessionelle, und das durchaus eigenständige Sujet kann definitiv nicht als Dreifaltigkeit klassifiziert werden. Seine Entstehung und die spätere Aufstellung im Dom zu Florenz hängen eng mit der Compagnia di Santa Maria e San Zanobi und ihrem ersten Gonfalone zusammen, welcher durch das in die Cloisters gelangte Gemälde ersetzt wurde.

Das Thema der kombinierten Interzession taucht in Gestalt des Florentiner Leinwandbildes zum ersten Mal in der italienischen Malerei auf; die große Popularität des Gemäldes innerhalb des toskanischen Raumes erschließt sich aus mehreren erhaltenen Versionen der ursprünglichen Bildlösung.³¹ Dieser Aspekt wurde vor einigen Jahren in zwei Publikationen wieder aufgegriffen. Als eines der ikonographischen Vorbilder für Benozzo Gozzolis Sebastiansfresko in San Gimignano (1464, S. Agostino) wurde die Florentiner *Interzession* dort zurecht insbesondere hinsichtlich ihrer Bedeutung für die Pestmalerei des Quattrocento angeführt.³²

An dieser Stelle sollen einige geschichtliche Daten angeknüpft werden, die für die Frage nach dem Motiv der Bestellung des Bildes relevant sein könnten: In Florenz selbst fanden während des letzten Viertels des 14. Jahrhunderts vermehrt Buß- und Geißelprozessionen statt, in denen die Compagnia di Santa Maria e San Zanobi eine führende Rolle spielte. Diese und folgende Umzüge besaßen zum größten Teil einen ausgesprochenen Sühnecharakter³³, richteten sich somit besonders auf Gnade und Erbarmen Gottes. Im Jahr 1383, inmitten einer Pestepidemie, wurde während einer Bittprozession mit der Marien tafel von Impruneta die vermittelnde Fürbitte der Gottesmutter zugunsten der Stadt erfleht:

Il popolo, che vi si trovò fu innumerabile, pregando lei con gran divozione, che accatti grazia dal suo diletto figliuolo, cioè Giesù Cristo, che guardi questa città, e l'altre di male, e guardici da mortalità, e da ogni altro reo giudicio, del quale in Firenze forte si dubitava, e di mortalità.³⁴

Die Zeilen der Chronik sind Ausdruck einer Mentalität, die sich deutlich in den Inschriften des Gemäldes widerspiegelt. Darin richtet die brustweisende Maria an ihren Sohn die Bitte: *DOLCIXIMO FIGLIVOLO PELLAC: // TE CHIO TI DIE[di]. ABBI MI[sericordi]A DI CHOSTORO*, welche dieser, auf die Seitenwunde zeigend, an seinen Vater weiterleitet: *PADRE MIO SIENO SALVI CHOSTORO PEQVALI TV // VOLESTI CHIO PATISSI PASSIONE*. Ohne diesen historischen Hintergrund einer von (gesundheitlichen und politischen) Plagen heimgesuchten Stadt, d.h. ohne einen drängenden sozialen Impuls ist die Präsenz der Maria Mediatrix, zusammen mit den eindringlichen und vor allem vulgärsprachlichen Worten, auf einem vermeintlichen Altarbild der Dreifaltigkeit nicht zu denken. Dagegen könnte ein solcher Impuls in einer Neufassung des Prozessionszeichens der Compagnia di Santa Maria e San Zanobi durchaus auch zu modifizierten Bildaussagen geführt haben, nachdem in Florenz während des ausgehenden 14. Jahrhunderts die Pest desöfteren ausgebrochen war.³⁵ Von dem 1326 erstmals schriftlich bezeugten, mittlerweile verlorenen Verkündigungsbanner der Bruderschaft und seinem Aussehen ist zwar nur sehr wenig bekannt, doch kann von einigen Zusammenhängen zwischen diesem Gonfalone und dem textilen Malwerk in New York ausgegangen werden.

Die Idee der kombinierten Interzession in Text und Bild gegen Ende des 14. Jahrhunderts war durch die "Legenda Aurea" und den "Speculum Humanae Salvationis" in Italien weit verbreitet³⁶, aber die Cloisters-Leinwand hat zwei neue und bemerkenswerte Varianten des Themas aufzuweisen. Nach Ronen erweist sie sich als "the earliest Italian painting in which the double intercession is united in a single composition" und zugleich als "the earliest known work to depict the double intercession as a symmetrical composition".³⁷



1 Niccolò di Pietro Gerini zugeschrieben, Interzession Christi und Mariä bei Gottvater zugunsten einer Gruppe gläubiger Laien. New York, Metropolitan Museum.

Wie in den Statuten der Laudenbrüder von 1326 betont und in diesem Aufsatz eingangs zitiert, wurde Maria, die zentrale Figur der Fürbitte, gerade von der besagten Laienvereinigung besonders als "madre di dio", aber auch als "la matutina stella sempre vergine maria, scala di misericordia diritta"³⁸ verehrt. Es liegt somit nahe, daß die Gegenüberstellung von Gottesmutter und Sohn Gottes, als "progressives Stufensystem" der Heilstreppe in Form der doppelten Interzession³⁹, die Verkündigungsszene des alten Bruderschaftsbanners zumindest kompositorisch wiederholte und deren seit jeher symmetrische Anordnung konsequent zum Vorbild nahm. Der für jenes Geschehen typische, von Gottvater entsandte Strahl mit der Heilig-Geist-Taube wäre in diesem Falle sowohl einer Umleitung als auch gleichzeitig einer Umdeutung unterzogen worden. Nicht wie sonst zu einer Maria Annunziata fährt der Heilige Geist nieder, sondern zu ihrem fürbittenden Sohn, dessen Figur hier an die Stelle Gabriels gesetzt wurde: "Sending the dove of the holy spirit toward Christ, God indicates his benevolence"⁴⁰; unterstrichen wird dieses wohlwollende Erbarmen von seiner segnenden linken Hand.

Die kleine Schar kniender Gläubiger, für deren Heil Maria und Jesus bei Gottvater eintreten, besteht aus zwei Frauen und mehreren weltlich-bürgerlich gekleideten Männern verschiedenen Alters. Aufgrund der gemischten Zusammensetzung der dargestellten Gruppe wurde eine Familienstiftung des Bildes in Erwägung gezogen und die Möglichkeit, daß der Auftrag von einer Bruderschaft gekommen sei, als unwahrscheinlich ausgeschlossen.⁴¹ Allerdings war es bei weitem nicht unüblich, daß sowohl Frauen als auch Jugendliche Angehörige von Bruderschaften sein konnten. In der vordersten Person mit auffallend roter Gewandung hingegen vermuteten sowohl Richa als auch Meiss einen Gonfaloniere di Giustizia. Dem sei hinzugefügt, daß Inhaber dieses öffentlichen Amtes ebenfalls häufig in religiösen Laieninstitutionen eingeschrieben waren: Der bereits zitierte Chronist Naddo da Montecatini erwähnt unter den Gonfalonieri di Giustizia in Florenz zwischen den Jahren 1391 und 1396 allein drei Personen, die auch in der *Compagnia di Santa Maria e San Zanobi* als Capitani leitende Funktionen ausübten.⁴²

Die Heterogenität der abgebildeten Gemeinschaft kann demnach vielmehr darin bedingt sein, daß sie entweder Mitglieder einer Bruderschaft, Bürger einer Stadt, oder gleichsam alle zusammen repräsentieren sollte, als Ausdruck einer kollektiven Volksfrömmigkeit.⁴³ Im allgemeinen Interesse war es nur konsequent, die Interzession im religiösen Zentrum der Stadt, in Santa Maria del Fiore, aufzubewahren und auszustellen. Die Bezeichnung eines *Altare della Trinità* im Dom ist aber erst 1409 nachweisbar, so daß die Verwendung des ihn schmückenden Bildes vor diesem Jahr noch zu klären bleibt. Schon Boskovits gab in dieser Hinsicht zu bedenken: "L'incongruenza della raffigurazione con la dedica dell'altare e il fatto che il dipinto fu eseguito su tela indicano che si tratta, con ogni probabilità, dell'applicazione secondaria di un'immagine già a disposizione delle autorità del Duomo."⁴⁴

Daß seine Aufstellung genau an jenem Platz erfolgte, der bislang von der *Compagnia di Santa Maria e San Zanobi* paraliturgisch genutzt wurde, läßt deren Beteiligung in Entstehung und Gebrauch des Gemäldes letzten Endes sehr wahrscheinlich erscheinen. Zu fragen bleibt schließlich, wer nun der eigentliche Auftraggeber war. Das Bild der Cloisters-Sammlung hätte sehr wohl auch aus einer kirchlichen oder kommunalen Bestellung heraus entstanden und dann der Bruderschaft überantwortet sein können, die es sodann außerhalb der Prozessionen in ihrem Tabernakel bzw. auf ihrem Altar aufbewahrt hätte. Zugunsten einer autonomen und unmittelbaren Initiative zu dem Gemälde von Seiten der *Compagnia di Santa Maria e San Zanobi* sprechen jedoch zusätzliche Archivfunde, welche über seine Entstehungszeit, Kommittenz und somit auch über seine ursprüngliche Verwendung Klarheit verschaffen: Die überkommene Darstellung der Interzession gilt nach heutigem Wissensstand zurecht als Werk von Niccolò di Pietro Gerini und dem sogenannten Maestro di Santa Verdiana, der vor kurzem als Tommaso del Mazza identifiziert wurde.⁴⁵

Soweit nachvollziehbar, wurden gegen Ende des 14. Jahrhunderts zwar weder Niccolò noch Tommaso als Vorsteher, Rat oder Kämmerer der Laudenbrüder aufgeführt; doch arbeiteten damals beide mit dem Maler Ambrogio di Baldese zusammen.⁴⁶ Somit hatten sie Kontakt zu einem einflußreichen Angehörigen der Bruderschaft, was bei deren bereits bekannter Praxis in Auftragsvergaben von Vorteil gewesen sein dürfte. Schon 1373/74 waren ausschließlich Mitglieder an der Erneuerung von Gonfalone und Tabernakel beteiligt. Von eben jenem "anbruogio di baldese dipintore" sind besonders aus dem Jahr 1395 mehrere Aktivitäten für die *Compagnia* überliefert, gleichzeitig zählte er zu ihren Vorstehern.⁴⁷ Nicht ohne Grund fallen daher gerade mit seiner Amtsperiode verschiedene Zahlungen zusammen, die für "una fune per apichare i' cho[n]falone de la chonpagnia" (5. Oktober 1395) und "per arechatura" eines Bildes mit der "verGINE maria da dipintore che l'acho[n]cio" (29. Dezember 1395) getätigt wurden.⁴⁸

Diese Ausgaben beziehen sich auf die vermutlich von Ambrogio di Baldese persönlich vermittelte Ausführung eines neuen Marienbanners und seine Fertigstellung in dem betreffenden Jahr. Ohne Zweifel ist daher dieser dokumentierte Gonfalone unmittelbar in Verbindung zu bringen mit der auf Leinwand gemalten *Interzession* aus den Vereinigten Staaten⁴⁹, welche im Laufe des frühen Quattrocento zu dem permanenten Retabel eines Dreifaltigkeitsaltares im Florentiner Dom umgewandelt wurde und diese Funktion bis ins 19. Jahrhundert beibehielt.

ANMERKUNGEN

- ¹ Die vulgärsprachlichen Statuten, die eine reformierte Redaktion derjenigen von 1281 darstellen, befinden sich im Archivio di Stato in Florenz (ASF), Compagnie Religiose Soppresse da Pietro Leopoldo (CRS), Nr. 2170, Z. I, 1-3, fol. 1r-16v. In vollem Umfang publiziert von *Luciano Orioli*, Lo statuto della Compagnia di Santa Maria Vergine e di San Zenobio di Firenze (1326-1377), in: *Ricerche di storia sociale e religiosa*, N.S., XXI/XXII, 1982, S. 319-349. Wie schon in der kurzen Darstellung der Bruderschaft bei *Davidsohn*, Forschungen, IV, S. 432-434, angedeutet, versammelte sie sich im Trecento "sotto le volte", also in der Krypta von Santa Reparata. Das Laudensingen fand jedoch, wie sich zeigen wird, im Langhaus statt. Zur Baugeschichte des von Arnolfo di Cambio projektierten Kirchenbaus und den letzten Jahren der davon direkt betroffenen Basilika Santa Reparata vgl. *Gert Kreytenberg*, Der Dom zu Florenz. Untersuchungen zur Baugeschichte im 14. Jahrhundert, Berlin 1974; sowie *Francesco Gurrieri et al.*, La Cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze, I, Florenz 1994, bes. S. 15-18. Zur Krypta und dem dort befindlichen Altar, der dem hl. Zenobius geweiht war, s. *Poggi*, I, S. XCIV ff.
- ² Beschreibung aus dem frühesten erhaltenen Inventar der Compagnia di Santa Maria e di San Zanobi von 1354; ASF, CRS, Nr. 2170, Z. I, 4, fol. 20r.
- Zu der auch als Confraternita del Gonfalone bekannten römischen Laiengemeinschaft und den bolognesischen Laudenbrüdern und ihren Prozessionsbannern s. *Christa Belting-Ihm*, "Sub matris tutela". Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna, Heidelberg 1976, S. 70 ff.
- ³ "Et che nella festa di san filippo et di san zanobi et di san Johanni baptista // et di santa Reparata et nella pasqua del corpo di cristo i capitani facciano aprire il decto tabernaculo et tengallo aperto quanto alloro piacera et facciano ardere uno lume in tanto quanto si tiene aperto."; ASF, CRS, Nr. 2170, Z. I, 1-3, fol. 9r-v. Aus dem Jahr 1510 datiert ein jüngeres Verkündigungsgemälde der Compagnia, eine monumentale Altartafel von Mariotto Albertinelli, jetzt in der Florentiner Akademie (Inv. Nr. 8643); vgl. *Giorgio Bonsanti*, La Galleria della Accademia. Guida e catalogo completo, Florenz 1987, S. 15 ff.
- ⁴ *Giovanni Villani, Nuova Cronica*, hrsg. von *Giuseppe Porta*, Parma 1990-91, II, S. 772 (11. Buch, Kap. CCXVII) und III, S. 6 (12. Buch, Kap. I). Lückenhaft ist an dieser Stelle die Ausgabe *Villani-Dragomanni*, III, S. 192 (10. Buch, Kap. CCXVI) und S. 204 (11. Buch, Kap. I), die den Dombrand nicht erwähnt.
- ⁵ ASF, CRS, Nr. 2170, Z. I, 1-3, fol. 10r-v.
- ⁶ ASF, CRS, Nr. 2182, Z. I, 36, fol. 78v-79r. Da die ausführenden Maler Stefano und Tomaso nicht genauer bezeichnet wurden, fällt ihre Identifikation schwer. Der Name des dritten Malers, Drudolo, ist hingegen seltener und taucht auch in Florenz zwischen 1320 und 1343 in der Zunft der Ärzte und Apotheker auf; *Colnaghi*, Dictionary, S. 94 f., Nr. 80.
- ⁷ ASF, CRS, Nr. 2182, Z. I, 36, fol. 80r.
- ⁸ *Ibidem*, fol. 82v.
- ⁹ *Ibidem*, fol. 89r-92r. Die am öftesten genannten Handwerker waren ein Schmied und Schlosser namens Nado und ein Maler namens Agostino. Lediglich für die Bemalung der "figure del ferro chon la parola de chapitani", deren Wortlaut nicht erhalten ist, wurde Jacopo di Lapo herangezogen; *ibidem*, fol. 91v. Zusammenfassend über dessen Mitgliedschaft in der Compagnia seit 1338 und über eine Kollaboration mit Corsino di Bonaiuto im Palazzo Vecchio 1353 s. *Colnaghi*, Dictionary, S. 147 f., Nr. 11A.
- ¹⁰ ASF, CRS, Nr. 2182, Z. I, 36, fol. 95v, 103r, 110v.
- ¹¹ ASF, CRS, Nr. 2170, Z. I, 4, fol. 20r-21v.
- ¹² ASF, CRS, Nr. 2170, Z. I, 1-3, fol. 28r-55r: "Capitoli della compagnia di sancta maria del fiore duomo di firenze. Et di sancto zenobio volgarmente chiamata"; hier fol. 32r.
- ¹³ *Ibidem*, fol. 4v.
- ¹⁴ BNCF, Banco Rari, Ms. 336, fol. 22v. Weitere Regelungen der Statuten, die 1278 begonnen und 1284 fortgeführt wurden, besagten, daß an bestimmten Festtagen die Zahl der Kerzen verdoppelt wurde (fol. 22v-23v), und daß der Gonfalone gleichfalls nur zu bestimmten Gelegenheiten in Prozession getragen werden durfte (fol. 38r-v). Die "Capitoli della Compagnia di S. Gilio" sind transkribiert von *Alfredo Schiaffini* (Hrsg.), Testi fiorentini del Dugento e dei primi del Trecento, Florenz 1926, S. 34-54, Nr. 3. Eine Laudensammlung der Bruderschaft aus der Mitte des 14. Jahrhunderts ist noch erhalten (BNCF, Banco Rari, Ms. 19) und wurde unlängst in einer kritischen Edition veröffentlicht: *Il laudario della Compagnia di San Giglio*, 2 Bde., hrsg. von *Concetto del Popolo*, Florenz 1990.
- ¹⁵ ASF, CRS, Nr. 2170, Z. I, 1-3, fol. 10v. Sich auf *Davidsohn* (Anm. 1) stützend, nahm auch *Hellmut Hager*, Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels, München 1962, S. 124 f., darauf Bezug.
- ¹⁶ ASF, CRS, Nr. 2170, Z. I, 1-3, fol. 51v-54r. Der Heilige war sowohl Stadt- als auch Bruderschaftspatron.
- ¹⁷ Das Inventar von 1354 erwähnt ein "velo fregiato d'oro da coprire la nostra donna"; ASF, CRS, Nr. 2170, Z. I, 4, fol. 21r. Vgl. dazu die Diskussion von Andachts- und Kultbildern bei *Victor M. Schmidt*, Die Funktionen

- der Tafelbilder mit der thronenden Madonna in der Malerei des Duecento, in: Mededeelingen van het Nederlands Instituut te Rome, LV, 1998, S. 44-82, bes. S. 68 ff.
- 18 Im Jahr 1366 waren zumindest schon die ersten zwei westlichen Langhausjoche des neuen Doms aufgemauert und eingewölbt; *Kreytenberg* (Anm. 1), S. 58. Somit war die Nutzung dieses Raumabschnittes naheliegend.
- 19 ASF, CRS, Nr. 2170, Z. I, 5. B, Scritte di locazioni di case, e di terre. 1356. 1441-1784, fasc. 2 (1356-1374), fol. 13v-14r.
Bonaiuto di Lando war bisher nur ab 1382 dokumentiert, bezüglich eines Gitters für die Cappella di San Zanobi in der vom Abriß verschont gebliebenen Krypta von Santa Reparata; *Poggi*, I, S. 172, Dok. 888, 889, 891. Vgl. dazu *Simona Pasquinucci*, Bonaiuto di Lando, in: AKL, XII, 1996, S. 460. Jedoch wurde er bereits 1369 in den Rechnungsbüchern der Compagnia als Ratsmitglied aufgeführt; ASF, CRS, Nr. 2182, Z. I, 38, fol. 79r. Corsino di Bonaiuto galt hingegen bis dato als um 1370 verstorben. In diesem Jahr wohnte er "im Pfarrsprengel S. Reparata, also am Dom"; *Werner Jacobsen*, Corsino di Bonaiuto, in: AKL, XXI, 1999, S. 337. Er war eine bedeutende und einflußreiche Persönlichkeit innerhalb der Laiengemeinschaft, worauf die Vielzahl der ihm überantworteten Ämter während seiner langen Zugehörigkeit hindeutet: 1334 erstmals als Kämmerer aufgeführt, gehörte er bis 1371 oftmals zu den Vorstehern; ASF, CRS, Nr. 2182, Z. I, 36, fol. 3v, 43v, 53r; sowie Z. I, 38, fol. 81r, 88r.
- Hinsichtlich der Person des Giovannino, der den Gonfalone zu restaurieren bzw. zu malen hatte, lassen sich keine gesicherten Aussagen treffen. Giovanni del Biondo, der um die Zeit des Auftrages eine Tafel mit dem hl. Zenobius für den Dom ausführte, wahrscheinlich in Zusammenarbeit mit Jacopo di Cione (noch *in situ* an einem der Langhauspfeiler von Santa Maria del Fiore; vgl. *Miklós Boskovits*, Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370-1400, Florenz 1975, S. 307), käme insofern in Betracht, da er mit der Bruderschaft in Verbindung gestanden haben oder sogar dort eingeschrieben gewesen sein mußte: Anlässlich seines Todes im Jahr 1398 bezahlte sie sechs Soldi "per porttare e ttorchi e per sonare la chanpana quando morì giovanni del biondo dipintore del popolo di sancto benedetto"; ASF, CRS, Nr. 2171, Z. I, 6. C, Frammenti di libri di uscita. 1369-1403. 1469, fol. 132r (Die Dokumente ASF, CRS, Nr. 2171, Z. I, 6. B und C sind nur lückenhaft erhalten, alle folgenden Angaben daraus beziehen sich daher auf eine eigene, fortlaufende Zählung innerhalb der einzelnen Fragmentensammlungen; vgl. ebenso Anm. 42, 47, 48).
- Auch "giovanni di bonisi dipintore" war Mitglied der Compagnia und zählte 1364 und 1367 zu den Vorstehern; ASF, CRS, Nr. 2182, Z. I, 38, fol. 56v und 70r. Zu seiner Tätigkeit in beratender Funktion für den Dombau 1366 s. *Colnaghi*, Dictionary, S. 129 f., Nr. 74.
- 20 ASF, CRS, Nr. 2182, Z. I, 38, fol. 99v und 88r. Der Maler Giusto läßt sich bisher nicht näher einzuordnen, vermutlich ist er identisch mit "giusto di bartolo dipintore", Vorsteher der Compagnia im Jahr 1374; *ibidem*, fol. 105r. Vgl. dazu *Colnaghi*, Dictionary, S. 136, Nr. 165.
- 21 ASF, CRS, Nr. 2170, Z. I, 4, fol. 22r-23r.
- 22 *Poggi*, I, S. CX.
- 23 ASF, CRS, Nr. 2170, Z. I, 4, fol. 21r. Die Innenseite der Westfassade gehörte dem noch weit von der Vollen- dung entfernten Baubestand des neuen Domes um 1353 bereits an; *Kreytenberg* (Anm. 1), S. 46.
Zu den beiden Skulpturen der Domopera vgl. *Mario Scalini*, Maestro dell'Annunciazione, in: L'età di Masaccio. Il primo Quattrocento a Firenze, hrsg. von *Luciano Berti/Antonio Paolucci*, Ausst. Kat. Florenz, Mailand 1990, S. 62 f., Kat. Nr. 1.
- 24 An diversen Festtagen fand das kollektive Marienlob am Zenobius-Altar statt; ASF, CRS, Nr. 2170, Z. I, 1-3, fol. 45v.
- 25 *Poggi*, I, S. 68 f., Dok. 371-372.
- 26 Noch im Jahr 1418 erscheint diese Bezeichnung in Zahlungsanweisungen an Bartolomeo di Francesco und Giovanni di Fruosino für Arbeiten an dem "altare Anuntiate", darunter ein neuer Tabernakel; *ibidem*, S. 206 f., Dok. 1024-1030.
- 27 *Richa*, VI, 1757, S. 115 f. *Tancred Borenius*, A florentine mystical picture, in: *Burl. Mag.*, XLI, Nr. 235, 1922, S. 156-158.
- 28 Tempera auf Leinwand, 239,4 x 153 cm (Inv. Nr. 53.37); s. *Federico Zeri/Elisabeth E. Gardner*, Italian paintings. A catalogue of the collection of the Metropolitan Museum of Art. Florentine school, New York 1971, S. 56-60 (mit kritischer Bibliographie). Sie übernehmen die Positionen von *Millard Meiss*, An early altarpiece from the cathedral of Florence, in: *The Metropolitan Museum of Art Bull.*, N.S., XII, 1954, S. 302-317.
- 29 *Ibidem*, S. 302 ff., 306 ff., 311 ff. Zuletzt schließt er jedoch nicht aus, daß die Leinwand für einen anderen Ort bestimmt gewesen sein könnte, das Entstehungsdatum daher auch nicht auf 1402 festzulegen sei (S. 316).
- 30 Gegensätzlich die Meinungen von *Zeri/Gardner* (Anm. 28), S. 58: "unusual representation of the Trinity", "altarpiece", und von *Boskovits* (Anm. 19), S. 105: "protagonista non tanto la Trinità quanto la Madre di Cristo", "standardo processionale".
- 31 *Zeri/Gardner* (Anm. 28), S. 58, Anm. 2.
- 32 *Avraham Ronen*, Gozzoli's St. Sebastian altarpiece in San Gimignano, in: *Flor. Mitt.*, XXXII, 1988, S. 77-126,

- bes. S. 98 ff. *Diane Cole Abl*, Due San Sebastiano di Benozzo Gozzoli a San Gimignano: un contributo al problema della pittura per la peste nel Quattrocento, in: Riv. d'arte, LX, 1988, S. 31-61, bes. S. 42 ff. Beide plädieren für eine Bestimmung als Prozessionsbanner und entkräften Meiss' Argumente dagegen. *Caroline Villers*, Paintings on canvas in fourteenth century Italy, in: Zs. f. Kgesch., LVIII, 1995, S. 338-358, schlägt neuerdings vor, "a different function, perhaps funerary" (S. 349) in Betracht zu ziehen, jedoch ohne überzeugende Begründung.
- 33 Vgl. *Richard C. Trexler*, The spiritual power. Renaissance Florence under interdict, Leiden 1974, S. 129 ff. Die gesamte Bevölkerung umfassend, veranlaßte diese Frömmigkeitsbewegung auch weibliche Gläubige, 1377 in der Compagnia di Santa Maria e San Zanobi nach Aufnahme zu verlangen (S. 131).
- 34 *Naddo da Montecatini*, *Memorie storiche*, in: *Delizie degli Eruditi Toscani*, hrsg. von *Ildefonso di San Luigi*, XVIII, Florenz 1784, S. 1-174; hier S. 65. Ebenso berichtet darüber *Marchionne di Coppo Stefani*, *Cronaca fiorentina*, *ibidem*, XIV, Florenz 1781, S. 131, Rubrik 745.
- 35 *Naddo da Montecatini* (Anm. 34), S. 1.
- 36 Dazu ausführlich *Barbara G. Lane*, The symbolic crucifixion in the hours of Catherine of Cleves, in: Oud Holland, LXXXVII, 1973, S. 4-26, bes. S. 10 ff.; *Leopold Kretzenbacher*, Schutz- und Bittgebärden der Gottesmutter. Zu Vorbedingungen, Auftreten und Nachklang mittelalterlicher Fürbitte-Gesten zwischen Hochkunst, Legende und Volksglauben (Sber. der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, 1981, 3), München 1981, S. 42-58.
- 37 *Ronen* (Anm. 32), S. 99 f. und 102. Sein Hinweis auf Kongruenzen mit Deesis-Darstellungen und deren möglichen Einfluß für die Prägung der Bildform ist durchaus nachvollziehbar, aber nicht gesichert. Gleiches gilt für Dreifaltigkeitsbilder, welche ja schon früh zur Verunklarung des Motivbegriffs hinsichtlich des Florentiner Interzessionsgemäldes beigetragen haben.
- 38 Aus dem Proömium des Inventars von 1354; ASF, CRS, Nr. 2170, Z. I, 4, fol. 20r.
- 39 *Dieter Koepplin*, Interzession Mariä und Christi vor Gottvater, in: LCI, II, 1970, Sp. 346-352; hier Sp. 346.
- 40 *Lane* (Anm. 36), S. 18.
- 41 *Meiss* (Anm. 28), S. 309 f.; *Zeri/Gardner* (Anm. 28), S. 59.
- 42 *Ugolino Martelli Fondachiere*, Nofri di Giovanni di Bartolo Bischeri sowie Piero di Giovanni di Firenze; vgl. *Naddo da Montecatini* (Anm. 34), S. 124, 129, 163. Vgl. ASF, CRS, Nr. 2171, Z. I, 6. B, Frammenti di Libri d'Entrata 1353-1491. 1494, fol. 20v, 36v, und ASF, CRS, Nr. 2171, Z. I, 6. C, Frammenti di Libri di Uscita 1369-1403. 1469, fol. 148v (eigene Zählung; s. Anm. 19). Viele Angehörige der Compagnia waren auch unter den Prioren der Stadt, so z.B. Nuto di Vanni (März/April 1379) und Bonaiuto di Lando (November/Dezember 1383); *Marchionne di Coppo Stefani* (Anm. 34), XV, S. 142, Rubrik 848, sowie XVII, S. 66, Rubrik 980. Bonaiuto di Corsino, Sohn des bereits genannten Malers und ebenso Angehöriger der Bruderschaft, war Ratsmitglied 1394; *Naddo da Montecatini* (Anm. 34), S. 147.
- 43 Eine sehr übliche Komponente quattrocentesker Pest- bzw. Schutzmantelbanner, die sich besonders in Umbrien erhielten; vgl. *Francesco Santi*, Gonfaloni umbri del Rinascimento, Perugia 1976, S. 15, Tafel I sowie S. 26 f., Tafel XIV f.
- 44 *Boskovits* (Anm. 19), S. 229, Anm. 94.
- 45 *Ibidem*, S. 386 und 412. *Barbara Deimling*, Il Maestro di Santa Verdiana: un politico disperso e il problema dell'identificazione, in: Arte cristiana, LXXIX, 1991, S. 401-411.
- 46 Hierzu jüngst *Sonia Chiodo*, Pittori attivi in Santo Stefano al Ponte a Firenze e un'ipotesi per l'identificazione del Maestro della Madonna Straus, in: Paragone, XLIX, 3ª ser., 18, 1998, S. 48-79, bes. S. 56. Weiterführende Informationen zu diesem Künstler, dem nur schwer Werke zugewiesen werden können, in *Colnaghi*, Dictionary, S. 13 f., Nr. 39, und *Alessandro Guidotti*, Ambrogio di Baldese, in: AKL, III, 1992, S. 133-135.
- 47 Unter den Chapitani aufgeführt bei den Einträgen vom 1.5.1395 in dem Einnahmenbuch der Bruderschaft (ASF, CRS, Nr. 2171, Z. I, 6. B, fol. 90v) sowie in ihrem Ausgabenbuch (ASF, CRS, Nr. 2171, Z. I, 6. C, fol. 117v). Seine Entscheidungsbefugnis in Belangen des Banners geht u.a. hervor aus einer Zahlungsanweisung vom 12.8.1395 "a maestri di sancta liperata a di 12 d'aghosto quando tirarono su il tabernacholo del ghonfalone e achonciarono la ove egli e quando il muro fu intonichato (...) con volonta d'anbrugio e di lando chapitani"; *ibidem*, fol. 25v.
- 48 *Ibidem*, fol. 119v und 120r. Weitere Zahlungsnachweise wurden nicht gefunden, die frühen Rechnungsbücher der Bruderschaft sind nur lückenhaft erhalten (vgl. Anm. 19).
- 49 Selbst die technische Ausführung spricht deutlich für eine ursprünglich mobile Verwendung; *Meiss* (Anm. 28), S. 302. Ebenso typisch für italienische Gonfaloni aus dem Tre- und Quattrocento ist die teilweise erhaltene, direkt auf den Stoff gemalte Rahmung der Bildfläche.