

## ZUR IKONOGRAPHIE DER GLASFENSTER VON ORSANMICHELE \*

von Werner Cohn

Die Florentiner Kirche Orsanmichele besitzt unter ihren Glasmalereien eine Serie von zwölf Fenstern, die sämtlich Marienwunder darstellen. Sie sind um die Wende des 14. zum 15. Jahrhunderts entstanden und nehmen Anregungen von den verschiedensten damals herrschenden Richtungen der Freskomalerei (Orcagna-Schule; Agnolo Gaddi usw.) auf. Hier ist es nicht das Ziel, die einzelnen Szenen stilistisch näher zu bestimmen: dies wird sowohl durch den schlechten Erhaltungszustand zahlreicher Fenster als auch durch die Umbildung, die die Vorlagen der Maler durch die ausführenden „maestri di vetri“ erfahren haben, erschwert; zudem ist ein Versuch in dieser Richtung erst kürzlich unternommen worden.<sup>1</sup> Hier soll vielmehr ihre Ikonographie näher untersucht werden, die in der Tat in mehrfacher Hinsicht von erheblichem Interesse ist: es handelt sich nämlich einerseits in den meisten Fällen um Szenen, für die es keine Parallelen in der — italienischen und ausseritalienischen — Malerei gibt, weshalb ihre Deutung bisher in den wenigsten Fällen gelungen ist; andererseits haben wir hier überhaupt den umfangreichsten Zyklus von „Marienwundern“ in der monumentalen Kunst des Mittelalters — nicht nur Italiens, sondern des ganzen Abendlandes — vor uns.

Die literarischen Vorlagen zu den Szenen sind in dem reichen Schrifttum zu suchen, das seit dem frühen Mittelalter das wundertätige Eingreifen der Muttergottes verherrlicht. In der Regel gewährt in diesen Legenden die Madonna ihren Schutz und Beistand den Sündern — seien es nun Laien oder Geistliche — in Anerkennung der besonderen Verehrung, die sie ihr trotz ihres sonst mehr oder minder tadelnswerten Lebenswandels dargebracht hatten.<sup>2</sup>

Die frühesten derartigen Wunderberichte — im ganzen acht — finden sich in den „Libri Miracolorum“ des Gregor von Tours († 594). Ihm folgen Paschasius Radvertus († 865), Radbod von Tournai († 1028) und der hl. Petrus Damianus (988-1087), die einzelne Legenden dieser Art ihren Predigten als „exempla“ einfügten. Unter dem Einfluss der Zisterzienser und vor allem des hl. Bernhard von Clairvaux nimmt diese Literatur dann im 12. Jahrhundert einen bedeutsamen Aufschwung: in diese Zeit fallen die Legendensammlungen des Benediktiners William of Malmesbury (1085-1147) und der berühmte „Dialogus magnus visionum atque miracolorum“ des Zisterziensers Caesarius von Heisterbach (1223-24). Das 13. Jahrhundert, an dessen Eingang die „Sermones vulgares“ des Jacques de Vitry stehen, sieht ein weiteres Anwachsen dieses Schrifttums. Viele Marienwunder finden sich in dem „Tractatus de diversis

\* Der vorliegende Aufsatz gibt ohne wesentliche Abweichungen einen Vortrag wieder, der am 7. Juni 1955 im Kunsthistorischen Institut in Florenz gehalten wurde.

<sup>1</sup> Wesentliche Literatur: *Van Straelen*, Studien zur Florentiner Glasmalerei des Trecento und Quattrocento, 1938, SS. 31-46; *W. und E. Paatz*, Die Kirchen von Florenz, IV, 1952, 498-499; *Giuseppe Marchini*, Le Vetrate Italiane, Mailand 1956, 34-35, 228 n. 50.

<sup>2</sup> Aus dem kaum übersehbaren Schrifttum zu den mittelalterlichen Marienlegenden zitiere ich hier nur die wesentlichen und zusammenfassenden Untersuchungen: *Adolf Mussafia*, Studien zu den mittelalterlichen Marienlegenden in: Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-historische Klasse, Bd. CXIII (1886), CXV (1887), CXIX (1889), CXXIII (1890), CXXXIX (1898); *A. Poncet*, Miracolorum B. Virginis Mariae quae saec. VI-XV latine conscripta sunt index, in: *Analecta Bollandiana*, XXI, 1902, 214-360; *Ezio Levi*, Il libro dei cinquanta Miracoli della Vergine, Bologna, 1917; *Sister Mary Vincentine Gripkey*, S. C. L., Mary Legends in Italian Manuscripts in the Major Libraries of Italy, in: *Mediaeval Studies*, XIV (1952), 9-47; XV (1953), 14-46.

materiis praedicabilibus“ des Etienne de Bourbon († 1261), in dem „Liber de dono timoris“ des Humbert de Romanis († 1277), in dem „Liber Mariae“ des Gil de Zamora (1282), in dem *Speculum Laicorum*“ (1279-92), in dem „Alphabetum Narrationum des Arnaldus (1305-08) und in der „Scala coeli“ des Jean Gobi de Alais (1301). Die beiden klassischen Sammlungen jedoch sind das „*Speculum historiale*“ des Vinzenz von Beauvais († 1264) und die „*Legenda Aurea*“ des Jacobus von Voragine († 1298).

Aus diesen lateinischen Legendensammlungen schöpfen nun seit dem 13. Jahrhundert ihrerseits die zahlreichen vulgärsprachlichen Anthologien. Anglonormännischer Herkunft sind die „Wundergeschichten“ Adgars, in französischen Versen verfasst die „Legenden“ des Gautier de Coincy (1177-1236) und das „*Livre des miracles de Notre Dame de Chartres*“ des Jean le Marchant. Spanien steuerte die „*Milagros*“ des kastilischen Priesters Gonzalo de Berceo und die ungewöhnlich reiche Sammlung der „*Cantigas de Santa Maria*“ König Alfons X. von Kastilien († 1284) bei.

In Italien verarbeitet als einer der ersten Bonvesin da Riva († 1313) dies reiche Material in seinen „*Miracoli dra madre del signor*“ und Jacopo Passavanti inseriert nicht wenige Wundergeschichten in seinen „*Specchio di vera penitenza*“. Auch Fra Filippo degli Agazzari aus Siena (1339-1424) schöpft für seine „*Exempla*“ aus dieser Quelle.

Von diesem religiös-erbaulichen, aber zugleich novellistisch reizvollen Material ist seltsamerweise kaum etwas in die bildende Kunst übergegangen<sup>3</sup>: wir sehen hier natürlich von den Miniaturen ab, die die entsprechenden Mirakelsammlungen schmückten, deren Darstellungen also nicht der freien Wahl eines Malers oder Auftraggebers zu verdanken sind. Schon Emile Mâle<sup>4</sup> hat auf diese eigenartige Situation hingewiesen. „Tous ces livres, schreibt er, n'eurent pas sur l'art autant d'influence qu'on pourrait l'imaginer. A Chartres, à Lyon, à Soissons il n'y a nulle trace, ni dans les sculptures, ni dans la peinture sur verre, des Miracles de ces Vierges célèbres“. In der Tat ist wirklich häufig nur die Legende des Theophilus dargestellt worden, der, um Bischof zu werden, seine Seele dem Teufel verschreibt, aber von der Madonna vor der ewigen Verdammnis gerettet wird. Sie findet sich in Reliefs in Notre Dame in Paris und an der Kathedrale von Lyon sowie auf Glasfenstern in Chartres, Le Mans, Laon und Beauvais dargestellt. Aus der italienischen Plastik ist mir nur ein Beispiel bekannt: das Relief des frühen 12. Jahrhunderts im Museo Civico in Modena.<sup>5</sup> Die einzige Ausnahme ist das Glasfenster der Kathedrale in Le Mans, wo nicht weniger als fünf Marienwunder — sämtlich dem Texte des Gregor von Tours entnommen — wiedergegeben sind. Es ist also kaum zu verstehen, wie Ezio Levi<sup>6</sup> zu dem Schluss kommen kann, dass „die Marienwunder zu tiefst die Phantasie der Künstler des Mittelalters angeregt hätten“. Eher könnte man, wie dies schon Mâle getan hat, das Gegenteil behaupten, und in der Tat ist es gerade die Einmaligkeit einer Serie von zwölf Marienwundern, die unserem Zyklus von Orsanmichele eine besondere Bedeutung verleiht.

Die Frage erhebt sich nun, aus welcher der verschiedenen oben erwähnten Sammlungen die Künstler oder Auftraggeber von Orsanmichele geschöpft haben. Gewiss aus keiner von ihnen; denn inzwischen hatten sich bereits andere Autoren darum bemüht, die überlieferten Legenden aus dem mehr oder minder zufälligen Zusammenhang, in dem sie auftraten, zu lösen und zu möglichst organischen Anthologien zu vereinigen.

<sup>3</sup> Eine eigentliche Untersuchung über die Darstellung der „Marienwunder“ in der mittelalterlichen Kunst existiert nicht. Ezio Levi („I Miracoli della Vergine nell'arte del medio evo“ in: *Bollettino d'Arte*, XII, 1918, 1-32) behandelt im Grunde, abgesehen von ein paar Hinweisen auf minierte Handschriften, nur das Thema der „Madonna del Soccorso“.

<sup>4</sup> E. Mâle, *L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France*, 5. Aufl. Paris 1923, 260.

<sup>5</sup> Vgl. Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, III, 1904, Abb. 135-137; Roberto Salvini, Wiligelmus e le origini della scultura romanica, 1956, Abb. 157-159.

<sup>6</sup> A. o. O.

Eine überwältigende Anzahl von Codices in Latein und Volgare legt von diesem Bemühen Zeugnis ab. Für die lateinischen Texte hat Mussafia<sup>7</sup> das Material gesichtet und geordnet; die italienischen Handschriften wurden zunächst von Ezio Levi<sup>8</sup>, dann von Sister Mary Vincentine Gripkey S. C. L.<sup>9</sup> untersucht und nach ihrem Inhalt in verschiedene Gruppen eingeteilt. Letztere unterscheidet in der Hauptsache vier Gruppen: 1) die des „Libro del Naufragio“, so genannt, weil die Handschriften mit der Erzählung der aus Seenot befreiten Jerusalem-pilger beginnen (81 Legenden); 2) eine Serie von 33 Legenden, die sich vollständig in den beiden Manuskripten der Biblioteca Riccardiana in Florenz Ricc. 1431 und Ricc. 1408 erhalten hat; 3) die des „Libro del Cavaliere“, dessen erste Legende erzählt, wie die Muttergottes an Stelle eines Ritters für diesen mit dem Teufel kämpft; 4) eine Serie von Legenden die — mit anderen — in zwei Handschriften — Magl. XXXVIII. 70 (Florenz, Biblioteca Nazionale) und Vat. Barb. Lat. 4032 (Vatikanische Bibliothek) — existiert.

Das Manuskript des Vatikans ist von besonderer Bedeutung. Nicht nur enthält es die grösste Anzahl von „Miracoli“ — 187 im ganzen — (während Magl. XXXVIII. 70 nur 152 aufweist), es überliefert uns auch den Namen des Kompilators der Sammlung. Auf fol. II v lesen wir in der Tat: „Qui cominciano alquanti miracoli della gloriosa vergine Maria, gli quali Duccio di Gano da Pisa ha tratto di più volumi e messoli insieme in questo libro in più tempo nella città di Firenze a sua laude e a sua riverentia“. Von diesem Duccio di Gano wissen wir so gut wie nichts: denn weder die Identifizierung mit einem „Duccius Johannis sellarius“ (Levi), der in den Jahren 1369, 1375, 1381, 1385 und 1390 nachweisbar ist, noch die mit einem „Duccius Johannis magister“ (Gripkey), der 1381 in dem „Registrum de Quarterio S. Crucis et de Vexillo Bovis Nigri septem Maiorum Artium“ verzeichnet ist, überzeugen, da Gano eine Abkürzung von Galgano und nicht von Giovanni ist. Eher könnte man ihn als den Gatten jener „Domina Bartola uxoris Duccini Ghani“ betrachten, die in einer Begräbnisliste von Santa Croce aus dem 14. Jahrhundert (Cod. 44 C der Biblioteca Marucelliana, Florenz) erwähnt wird.<sup>10</sup> Jedenfalls wird Duccio in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts gelebt haben.

Das Vatikan-Manuskript ist offenbar eine Quattrocento-Kopie des Originals, von dem auch das Florentiner Exemplar abhängt. Für die eingehende Analyse des Inhalts der beiden Handschriften verweise ich auf die sorgfältigen Untersuchungen von Sister Mary Vincentine. Was uns hier interessiert, ist, dass die Themen unserer Fenster fast alle gleichzeitig in diesen beiden Handschriften anzutreffen sind, und dass sie in den wenigen Fällen, wo dies nicht zutrifft, wenigstens in einer von ihnen vorkommen (eine einzige Ausnahme bildet, wie wir sehen werden, das 12. Fenster). In keiner anderen Sammlung lässt sich eine ähnliche grosse Anzahl unserer Darstellungen nachweisen. Wir können also daraus schliessen, dass das unseren beiden Handschriften zu Grunde liegende Original, d. h. die Sammlung des Duccio di Gano den Künstlern oder Auftraggebern von Orsanmichele bekannt war. Der folgende Vergleich von Text und Darstellung soll diesen Zusammenhang erläutern. Wir beginnen in der Deutung der Fenster mit denen an der Nordwand und schreiten nach rechts gehend fort. Dabei bezeichnen wir den Vatikan-Kodex mit A, die Florentiner Handschrift mit B.

#### 1. *Das Wunder des schwarzen Kindes* (A: Nr. 70, B: Nr. 123)

„Nella città di Narni“, so berichtet unser Text, „intervenne questo miracolo. Era nella detta città un chavaliere che avea la sua donna gravida et in chasa teneva uno servo saraceno molto nero. Venendo el tempo del parto questa donna partorì un figliuolo molto nerissimo. Intanto

<sup>7</sup> Vgl. Anm. 2.

<sup>8</sup> Vgl. Anm. 2.

<sup>9</sup> Vgl. Anm. 2.

<sup>10</sup> Vgl. Gripkey, a. a. O.



1 Das Wunder des schwarzen Kindes.



2 Die Legende Papst Leos.

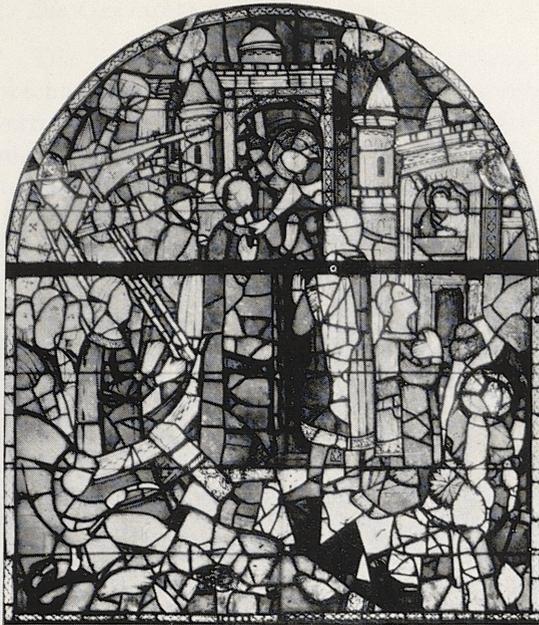
che chi vedeva quello fanciullo si pensava che fussi figliuolo di quello servo chosì nero; et questo chavalieri indegnato contro alla sua donna la chacciò di chasa insieme col figliuolo“. In ihrer Verzweiflung beschliesst die Frau, sich mit dem Kinde von einer Brücke in der Nähe der Stadt herabzustürzen. Sie empfiehlt sich dem Schutze der Muttergottes, „e dette queste parole chon questo suo figliuolo si gittò giù dal ponte nel fiume“. In der Tat greift die Jungfrau hilfreich ein. „La detta donna col suo figliuolo furono trovati sotto el ponte senza alchuna machola et questo fanciullo che era così nero diventò bello e bianco per gli meriti della nostra donna. E il marito vedendo così grande miracolo preghava la sua donna che per amore et reverentia della gloriosa vergine Maria gli perdonassi l'ingiuria che fatta gli avea“. Wir sehen links den Vater, der die Frau, die das schwarze Kind im Arme hält, aus dem Hause jagt. Rechts erkennt man den Bogen der Brücke, von dem die Mutter mit dem Kinde sich herabstürzt. Unter dem Bogen erscheint erneut die Mutter mit dem nunmehr weissen Kinde und der Vater, der zerknirscht um Verzeihung bittet. Im Hintergrund, hinter der Mutter, erblickt man die Madonna.

Das Fenster ist schlecht erhalten und durch zahlreiche sinnlose Ergänzungen entstellt. Besonders störend wirkt das Ornamentdetail, mit dem der Kopf der sich herabstürzenden Mutter ersetzt wurde.<sup>11</sup>

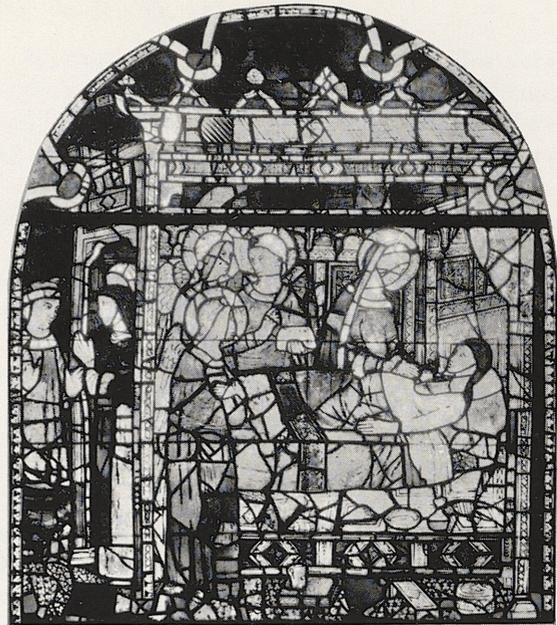
## 2. Die Legende Papst Leos (A : fehlt, B : Nr. 130)

Die Legende erzählt, wie der römische Patrizier Caesarius nach einer in Ausschweifungen verbrachten Jugend Busse tut und Priester wird. Und so hohe Verehrung genießt er in diesem Amte, dass er bald zum Papst gewählt wird, als welcher er den Namen Leo annimmt. Aber „una volta, per la festa dell'Assunzione della Nostra Donna, celebrando la santa messa una

<sup>11</sup> Van Straelen (a. a. O., S. 40) sieht in dem Brückenbogen den Eingang zu einer Grotte und bezeichnet die Szene daher, ohne sie zu deuten, als „Grottenwunder“.



3 Die Rettung des ertrunkenen Jünglings.



4 Die Legende vom Kind der Äbtissin.

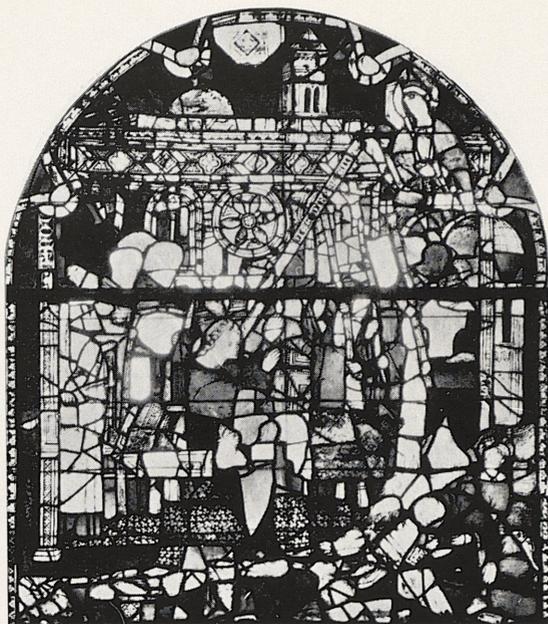
„donna la quale egli in sua gioventù aveva amata andando quella allo altare colla offerta come era usanza et baciandogli la mano incontante il cuore del sommo pontefice fu ferito dallo amore di costei“. Aber sofort bereut er diese Regung und „ritornando poi a casa chiamò a se uno segreto famiglio e fecesi tagliare quella mano dalla quale era uscito lo schandalo“. Natürlich kann er nun nicht mehr die Messe zelebrieren ; das Volk beginnt zu murren und so wendet sich der Papst an die Jungfrau, um ihre Hilfe zu erflehen. „Al quale la gloriosa Vergine Maria piena di gratia apparve portando dal cielo una bellissima mano“. Sie tröstet ihn „et sanato perfettamente subito spari“.

Unser Fenster, eins der am besten erhaltenen, gibt die wesentlichen Episoden der Legende wieder. Links sehen wir den Papst, der die Messe zelebriert und vor ihm eine Gruppe von Frauen. Oben in der Mitte schneidet ein Diener ihm die rechte Hand ab, während rechts die Jungfrau dem schlafenden Papst erscheint und ihm die Hand wiedererstattet. — Die Szene bereitet also einer Deutung keine Schwierigkeiten. Sie hätte längst identifiziert werden können, da die Legende Papst Leos — freilich verkürzt — auch in die „Legende Aurea“ aufgenommen wurde.<sup>12</sup>

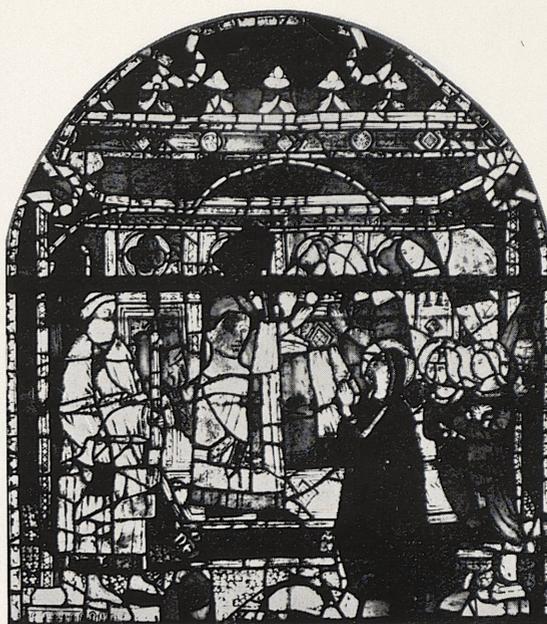
### 3. Die Rettung des ertrunkenen Jünglings (A : Nr. 118, B : Nr. 124)

Die Geschichte erzählt von einem Jüngling, der über See gehen will, um in den Dienst des Königs von Frankreich zu treten. Seine Mutter begleitet ihn auf dieser Reise, „e quello giovane andando sprovedutamente subito chadde in mare et affogò e andò sotto l'acqua e più non fu veduto... Passati che furono otto giorni la nave venne al porto. La madre di questo giovane guardando su per la riva del mare subitamente ebbe veduto el suo figliuolo con allegro viso et ella chiamandola con molta tenerezza di pianto e domandollo come era champato di tanto

<sup>12</sup> Van Straelen (a. a. O., S. 38) denkt bei diesem Fenster an die Legende des hl. Quirinus, ohne freilich die einzelnen Episoden zu identifizieren.



5 Die Geschichte des Manns aus Karthago.



6 Die Muttergottes am Krankenbett.

pericolo“. Der Sohn erzählt, wie die Madonna ihn acht Tage lang über Wasser gehalten und dann an Land gesetzt habe. „E considerando poi quanto miracolo Iddio avea operato tutti meravigliandosi ringratarono Iddio e la sua dolcissima Madre gloriosa Vergine Maria“.

Das Fenster gehört zu den besonders stark mitgenommenen. Immerhin erkennt man links das Schiff, das am Ufer anlegt, mit der Mutter, die erstaunt ihre Hände erhebt. Im Zentrum, unter einem Stadttor, findet die Begegnung von Mutter und Sohn statt. Rechts sehen wir erneut den Sohn, der vor einem Marienbild sein Dankgebet verrichtet. Willkürliche Einschübe, vor allem rechts unten, haben die Szene entstellt, die ohne diese gewiss leichter zu deuten wäre.<sup>13</sup>

#### 4. Die Legende vom Kind der Äbtissin (A : Nr. 23, B : Nr. 23)

„Era una badessa“, so erzählt unser Kodex, „d’uno munistero dell’ordine di Ciestello d’uno giovane si innamorata per modo e forma ch’ella ingravidò di lui“. Der Fall bleibt nicht verborgen und kommt auch zu Ohren des Erzbischofs, der seinen Besuch ankündigt. Die Äbtissin, voll Verzweiflung und Reue, fleht die Madonna um ihren Beistand an, und „la gloriosa Vergine Maria coi suoi angioli venne quivi visibilmente et di comandamento di lei gli angioli trassono di chorporo della badessa la chriatura che dentro aveva“. Im Auftrag der Madonna überbringen die Engel das Kind dem Erzbischof, der, erstaunt über dieses Wunder, die Äbtissin absolviert. Er lässt das Kind, einen Knaben, erziehen, und in der Folge tritt dieser in einen Orden ein.

Unser Fenster ist zweifellos die Illustration dieser Erzählung. Von links tritt die Muttergottes an das Lager der Äbtissin, deren Zustand deutlich wiedergegeben ist. Ihr folgen drei Engel. In der Tür stehen zwei Nonnen, die offenbar mit dem Arzt über das Wunder diskutieren. Der Vorgang ist deutlich ablesbar, auch wenn eine Reihe von Ergänzungen (man beachte vor allem den Engel im Vordergrund) die Szene verunstalten.

<sup>13</sup> Die Deutung der Szene ist, wie gesagt, nicht ganz leicht. Abzulehnen ist der Hinweis *van Straelens* (a. a. O., S. 40) auf die Legende der hl. Ursula; nach ihr habe „die Chronik von Or San Michele vielleicht berichtet, dass die Heilige Ursula mit ihren Gefährtinnen auch nach Florenz gekommen sei“.

5. *Die Geschichte des Manns aus Karthago* (A : Nr. 71, B : Nr. 40)

Die Legende berichtet von einem Mann aus Karthago, der sich nach einer zügellos verbrachten Jugend bekehrt und ein sittenreines Leben zu führen beginnt. Eine Pestepidemie vertreibt ihn aus seiner Heimat und auf der anschliessenden Reise erliegt er erneut den Versuchungen der Welt. Er stirbt plötzlich und wird in dem Kloster, dem er seine Habe hinterlassen hat, beigesetzt. Aber in der Nacht darauf wird das ganze Kloster in Schrecken versetzt. „E monaci dicendo nona nella chiesa udirono quasi di profondo una voce che dicea : Misericordia, Misericordia ! Udendo gli monaci questa voce andarono tutti al suono di essa ed eglino congniobbono che egli era, et al sepolchro di questo morto, et aprendo lo sepolchro trovarono costui che gridava molto forte“. Er erzählt ihnen, dass er nach seinem Tode vor Christus zum Gericht geführt worden sei, dass ihn jedoch die Fürsprache Mariä gerettet habe.

Das Fenster, eins der am schlechtesten erhaltenen, ist kaum zu entziffern, dennoch spricht alles dafür, dass es sich um die Wiedergabe der obigen Wundergeschichte handelt. In der Tat sehen wir im Zentrum der Szene den Verstorbenen, der sich im Sarkophag aufrichtet und die Arme wie anbetend emporstreckt. Rechts und links erkennt man die Mönche, die — lange Kerzen in den Händen haltend — den Katafalk umgeben. Den Beweis für unsere Deutung bildet jedoch das Schriftband, das vom Haupte des Verstorbenen zu der rechts oben erscheinenden Madonna leitet und in dem man, wenn auch heute falsch zusammengesetzt, die Worte „Misericordia, Misericordia“ entziffern kann. — Aus einem anderen Fenster übernommen ist offenbar rechts unten die Figur einer Frau, die einen Knaben (?) über Wasser hält.<sup>14</sup>

6. *Die Muttergottes am Krankenbett* (A : Nr. 71, B : Nr. 40)

Unser Text berichtet von einer „donna molto devota della gloriosa Vergine Maria“, die schwer erkrankt war. „El sacerdote andò da lei col santissimo sacramento del Signor Jesu Cristo per doverla comunicare. Entrando il sacerdote nella camera della detta donna subitamente vidde la gloriosa Vergine Maria che stava in compagnia colla detta donna inferma. Onde la Nostra Donna, allora levandosi per reverentia adorò el suo Figliuolo. Et il sacerdote tutto spaventato per lo smisurato splendore et lume che vedeva molto si maravigliava“.

Trotz des schlechten Erhaltungszustandes sind die Uebereinstimmungen zwischen Text und Darstellung offensichtlich. Man sieht den Priester — sein Kopf fehlt freilich, und in die Umrisse seines Chorhemds ist ein einem anderen Zusammenhang entnommenes Gesicht eingefügt, — der sich mit der heiligen Hostie der Kranken nähert. Ein Assistent folgt ihm. Vor dem Bette kniet, von zwei Engeln begleitet, die Madonna in Anbetung des Allerheiligsten. Hinter dem Bett wird der Kopf einer Krankenpflegerin sichtbar.

7. *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* (A : fol. 11, B : fol. 13<sup>v</sup>)

Die Episode gehört streng genommen nicht zu den „Marienwundern“. Sie findet sich bereits in dem Pseudo-Evangelium des Matthäus und fand im Mittelalter weite Verbreitung. In unserem Text wird sie in der folgenden Weise erzählt : „... Quivi era una bella contrada con datterri d'una bellissima palma, et perochè la Vergine Maria era molto stanca... sotto quello bello datterro si puose a riposare... et avendo la gloriosa Vergine Maria voglia di mangiare, incontanente Jesu Cristo benedetto comandò al detto datterro chessi chinasse, acciochè la sua benedetta Madre potessi avere del frutto; e fatto lo comandamento lo datterro chinò la cima insino a terra... Poi avendo la gloriosa Vergine Maria voglia di bere et Jesu Cristo benedetto

<sup>14</sup> *Van Straelen* (a. a. O., S. 41), die das Fenster im Original nicht gesehen hat, da es s. Z. von der Orgel verdeckt war, sieht in der Darstellung das „Martyrium eines Heiligen“.



7 Ruhe auf der Flucht nach Ägypten.



8 Die Gründung von Santa Maria Maggiore (Mariä Schnee-Wunder).

comandò a quel dattero che aprissi le vene delle sue radici e dessi dell'acqua. E subitamente di quivi uscì una gran fontana d'acqua viva“.

Das Fenster — ungewöhnlich gut erhalten — entspricht in allen Einzelheiten der Erzählung, weshalb sich eine Beschreibung erübrigt. Es hat eine besondere Bedeutung, weil wir hier die m. W. früheste Darstellung der „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ vor uns haben. Bisher galt die Szene stets als nordeuropäischen Ursprungs aus der Zeit um 1500. Wir sehen hier vielmehr, dass das früheste erhaltene Beispiel dieses ikonographisch reizvollen Themas auf italienischem Boden zu finden und rund hundert Jahre früher anzusetzen ist.<sup>15</sup>

#### 8. Die Gründung von Santa Maria Maggiore (Mariä Schnee-Wunder) (A : Nr. 185, B : fehlt)

Auch dies Fenster fällt in gewissem Sinne aus dem Rahmen der übrigen Wundergeschichten heraus : es handelt sich zwar um ein von der Muttergottes bewirktes Wunder, aber nicht, wie in den anderen Fällen, um ihr Eingreifen zum Schutz und Beistand von reuigen oder hilfesuschenden Gläubigen. Die Legende ist bekannt : Die Madonna erscheint einem vornehmen Römer im Traume und befiehlt ihm, ihr zu Ehren eine Kirche zu errichten. Die Stelle sei durch einen aussergewöhnlichen Schneefall — wir sind mitten im Hochsommer, am 5. August — bezeichnet. In der Tat findet man den Platz und Papst Liberius umreisst mit einer Hacke den Grundriss der Kirche.

Das Fenster ist von einem gewissen ikonographischen Interesse, da es uns die m. W. früheste erhaltene Florentiner Darstellung dieses Themas gibt : ein etwa gleichzeitiges Fresko in Sant'Apollonia ist leider nur in seiner unteren Hälfte erhalten. Aufschlussreich ist ein Vergleich mit der Komposition Masolinos in Neapel<sup>16</sup> : Masolino hat sich bekanntlich in dem

<sup>15</sup> Der Verfasser wird die mit diesem Fenster zusammenhängenden Probleme in einer besonderen Arbeit behandeln.

<sup>16</sup> Vgl. M. Salmi, Masaccio, Mailand 1947, Abb. 175.



9 Die Legende des geretteten Mönchs.



10 Die Rettung des ertrunkenen Kindes.

oberen Teil seiner Tafel an das Fassadenmosaik von Santa Maria Maggiore in Rom gehalten. Der untere Teil hingegen ähnelt eher unserem Fenster, da die Figuren in zwei symmetrischen Gruppen einander gegenüber angeordnet sind, während sie in dem römischen Beispiel auf die eine Seite zusammengedrängt sind.

9. *Die Legende des geretteten Mönchs* (A : Nr. 65, B : Nr. 38)

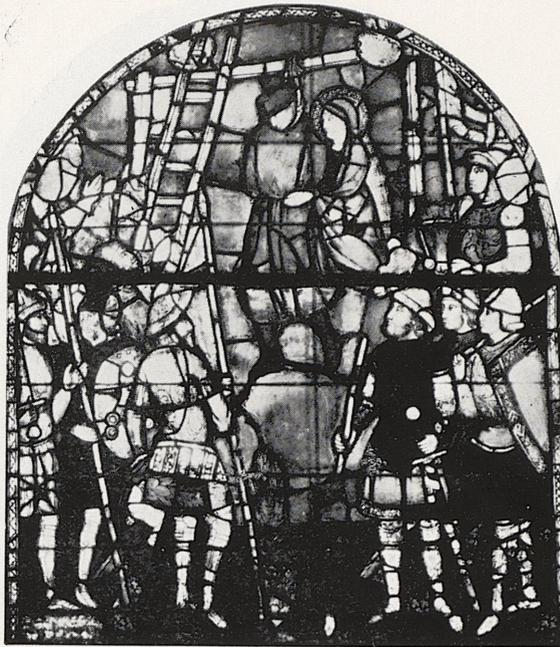
Es ist dies die Geschichte eines „monaco molto libidinoso“, der jedoch eine grosse Verehrung für die Muttergottes hatte. „Onde gli intervenne che volendo egli andare una notte in alchuno luogo presso al munistero per fare alcuno peccato passò dinanzi allo altare dicendo : ‚Ave Maria gratia plena. Dominus tecum‘. Et aprendo l’uscio della chiesa pervenne a uno fiume lo quale volendo passare, percosso dal diavolo chadde in quello fiume e tosto vi fu affogato e morto. La chui anima di presente fu presa da una schiera di demoni et volevolle portare allo inferno. Ma per la gratia di Dio soccorsono gli angioi et presono ad aiutare questa anima“. Es beginnt nun ein heftiger Kampf zwischen den Engeln und Dämonen, der schliesslich durch das Eingreifen der Madonna zu Gunsten des Sünders entschieden wird.

Das wohlerhaltene Fenster ist mit Hilfe des Textes ohne weiteres verständlich. Wir sehen links den Mönch, der, bevor er das Kloster verlässt in der Kapelle sein Gebet verrichtet. Wir sehen ihn ein zweites Mal im Flusse ertrinken, während hinter der halbgeöffneten Tür eines Hauses die Frau hervorblickt, zu der er sich begeben wollte. Oben in der Mitte erscheint, von Engeln begleitet, die Madonna, die dem Teufel die Seele des Mönchs entreisst<sup>17</sup>.

10. *Die Rettung des ertrunkenen Kindes* (A : fehlt, B : Nr. 128)

„Nelli parti di Lombardia in chasa d’uno divoto et buono huomo si osservava questa consuetudine, che avendo fatto dipingniere la immagine della gloriosa Vergine Maria in cierto luogo

<sup>17</sup> Van Straelen (a. a. O., S. 43) interpretiert diese Szene als die „Legende vom Leben und Sterben eines frommen Mannes“.



11 Die Geschichte des Diebs Ebbo.



12 Die Legende des Hufeisens (ungedeutet).

della chasa molto honesto et remoto e sempre quando passavano innanzi alla detta figura si la salutavano tutti quelli di quella chasa“. Es geschieht nun, dass der kleine Sohn dieser Familie eines Tages mit einigen Gefährten zum Spielen an einen Fluss geht und in diesen fällt. Die anderen Kinder eilen sofort nach Hause, um die Eltern von dem Unglück in Kenntnis zu setzen. Erschreckt eilen diese an das Ufer, „et giungendo quivi la madre et guardando subitamente ebbe veduto el suo figliuolo in uno piccolo scoglio in mezo del fiume e stava colla faccia allegra“. Sie fragt ihn mit lauter Stimme vom Ufer, wie es ihm ginge, und das Kind antwortet: „Molto bene, madre mia, perochè la Madonna che noi abbiamo in chasa mi a posto in questo luogo“. Die Eltern gehen ihn nun holen, führen ihn nach Hause, „e tornati et entrati che furono in chasa subitamente questo fantino andò chorrendo dinanzi alla figura di nostra Donna e con alta voce disse: O, questa è quella Madonna che m'a champato che io non sono morto“.

Die Identifizierung des Fensters mit dieser Wundergeschichte ist nicht vollkommen schlüssig. Dennoch ist sie die einzige der zahllosen uns überlieferten, die sich auf unsere Darstellung beziehen lässt. Im Hintergrund sehen wir den Fluss, über den eine Brücke führt. Im Vordergrund in der Mitte — also nicht inmitten des Flusses — sitzt das Kind, das gerade von seinen Eltern gefunden und aufgerichtet wird. Links der Dank des Kindes vor dem Marienbild im Beisein der verwunderten Eltern, rechts erneut das Kind, das — offenbar vor der Rettung — die Madonna anruft.<sup>18</sup> Ist unsere Interpretation richtig, so wäre in diesem Falle die Darstellung von rechts nach links abzulesen.

<sup>18</sup> Die Deutung der Szene bereitet, wie gesagt, Schwierigkeiten. Jedenfalls gibt die Darstellung nicht, wie *van Straelen* (a. a. O., S. 45) will, „die Wundertaten des Madonnenbildes (von Orsanmichele) wieder, die Guido Cavalcanti besingt“. Vgl. hierzu auch unsere Ausführungen zum letzten Fenster.

11. *Die Geschichte des Diebs Ebbo* (A : Nr. 33, B : Nr. 32)

Es ist dies eine im Mittelalter weit verbreitete Geschichte, die in die verschiedensten Legenden-sammlungen eingegangen ist. Sie berichtet von einem armen Mann der „die Jungfrau Maria aufs innigste verehrte“. Er erbat sich von ihr als besondere Gnade, „dass er nicht ohne Reue und Beichte seiner Sünden stürbe“... „Ora avvenne ched elli fu preso in uno furto et fu mandato a impiccare; di che come fue impiccato si vedeva che la gloriosa Vergine Maria sillo sosteneva et così per molto ore rimase vivo“. Er wird vom Galgen herabgeholt, frei gelassen und tritt in ein Kloster ein.

Die wohlerhaltene Szene ist mit Hilfe dieses Textes ohne weiteres verständlich.

12. *Die Legende des Hufeisens (ungedeutet)*

Links sehen wir auf seinem Stuhle einen Richter, der offenbar einen Rechtsfall zwischen zwei Streitenden zu entscheiden hat. Der eine von diesen, vor den Schranken stehend, legt ein Hufeisen auf eine Art Amboss (?). Im Zentrum sehen wir ein Gnadenbild der Madonna (ein Abbild von Orcagnas Tabernakel in Orsanmichele mit der Tafel Bernardo Daddis), dem derselbe Mann das Hufeisen gleichsam als Motivgabe darbringt. Rechts folgt eine erstaunte Menge dem Vorgang.

Diese Szene ist die einzige, die sich mit Hilfe unserer Legenden nicht identifizieren lässt. Auch in keiner sonstigen Anthologie kommt, jedenfalls soweit das uns überlieferte Material ein Urteil erlaubt, ein entsprechende Erzählung vor. Man könnte daher, wie dies auch in der Tat geschehen ist<sup>19</sup>, an ein Wunder denken, das in besonders enger Weise mit dem Oratorium von Orsanmichele verknüpft ist, umso mehr, als wir in der Tat Orcagnas Tabernakel im Zentrum der Handlung sehen. Dennoch scheint dies unwahrscheinlich. Der Zyklus bildet, seiner literarischen Herkunft nach, ein derart in sich geschlossenes Ganzes, dass keine einem anderen Zusammenhang entnommene Episode hier zu erwarten wäre. Zudem scheint es sich bei den von dem Gnadenbild von Orsanmichele verrichteten Wundern nur um die üblichen Krankenheilungen zu handeln, wie sie sich auch in anderen Wallfahrtskirchen (etwa in der SS. Annunziata) vollzogen.<sup>20</sup> Unsere Episode dürfte hingegen das Eingreifen der Madonna zu Gunsten eines zu Unrecht Angeklagten darstellen; sie fügt sich damit aufs Beste in den Kreis der übrigen „Rettungen“ ein. Wenn wir die Legende in den Quellen nicht haben nachweisen können, so mag das daran liegen, dass sie aus irgendeinem Grunde aus der verlorenen Urhandschrift in keine der beiden Abschriften übernommen wurde.

Abschliessend wäre noch die Frage zu beantworten, ob unser Zyklus ikonographisch in einem Zusammenhang mit den illustrierten Handschriften der Marienwunder steht. Diese Frage kann hier nicht entschieden werden, da sie eine Überprüfung des gesamten in Frage kommenden Miniaturenmaterials erfordern würde, die mir nicht möglich war. Doch ist ein solcher Zusammenhang wohl anzunehmen, da der oder die Künstler für die Themen, für die eine feststehende ikonographische Tradition nicht vorlag, gewiss nach Vorlagen, die ihnen für ihre Zwecke dienen konnten, Ausschau hielten. Schon eine Durchsicht der reich illustrierten Handschriften der „Cantigas di S. Maria“ des Königs Alfons gewährt einige Anhaltspunkte in dieser Hinsicht. So erinnert in dem Florentiner Exemplar (Biblioteca Nazionale, B. R. 20) die Szene des ins

<sup>19</sup> *Van Straelen*, a. a. O., S. 32; *G. Marchini*, a. a. O., S. 228, Anm. 50.

<sup>20</sup> „L'infermi sana, e' domon caccia via; occhi orbatì fa vedere scorto“, singt Guido Cavalcanti (*Le Rime*, a cura di *Guido Favati*, Neapel 1957, 313). Und Giovanni Villani paraphrasiert gleichsam diese Verse, wenn er schreibt: „... sanando infermi, e rizzando attratti, e isgombrare imperversati visibilmente in grande quantità“ (*Cronica di Giovanni Villani*, Lib. VII, cap. 155, Ausgabe *Dragomanni*, Florenz, I, 1844, 479).

Wasser Stürzenden (fol. 71) an unser 3. Fenster, während der sich im Sarge Aufrichtende (unser 5. Fenster) der Figur auf fol. 73 ähnelt. Es ist jedoch bei dem Stand der heutigen Forschung nicht möglich, aus diesen Übereinstimmungen abschliessende Folgerungen zu ziehen, weshalb dies reizvolle Thema späteren Untersuchungen vorbehalten bleiben muss.

*Photonachweis*: sämtliche Aufnahmen vom Gabinetto Fotografico della Soprintendenza.

#### RIASSUNTO

Partendo dalla singolarità del ciclo di vetrate con i „Miracoli della Madonna“ nella chiesa di Orsanmichele l'autore indaga sulla tradizione letteraria di questo complesso mariologico. Egli trova le più strette corrispondenze col ciclo di Orsanmichele in due manoscritti — uno alla Vaticana, l'altro a Firenze — che dipendono ambedue con ogni probabilità da un originale della fine del Trecento. Confrontando le singole scene con i „Miracoli“ raccontati nei due manoscritti l'autore riesce a spiegare i fatti rappresentati nelle vetrate il cui significato finora era rimasto in molti casi oscuro.