



Florentinisch, Anf. 15. Jh. (Nanni di Banco?), Madonnenrelief.
Venedig, Slg. Pietro Scarpa. Vor der Restaurierung.

ZU EINIGEN TOSKANISCHEN TERRAKOTTA-MADONNEN DER FRÜHRENAISSANCE

von Günter Passavant

Richard Krautheimer zum 90. Geburtstag

Mehr als ein halbes Jahrhundert ist es nun her, dass Richard Krautheimer in einem eher unscheinbaren, kaum fünf Seiten umfassenden Beitrag in der Zeitschrift *Parnassus* unter dem Titel "Terracotta Madonnas" Beobachtungen und Überlegungen mitteilte¹, die — aus noch zu erläuternden Gründen — in der Forschung bisher fast ohne Echo blieben. Sie betrafen einige Typen jener in zahlreichen Varianten bzw. in mehr oder weniger getreuen Wiederholungen erhaltenen Madonnenreliefs aus Terrakotta oder Stucco, die man mit Jacopo della Quercia, mit dem Meister der Pellegrini-Kapelle, mit Nanni di Bartolo oder mit Ghiberti in Verbindung gebracht hat und die Krautheimer leider zwanzig Jahre später



1 Italo-byzantinisch (Dalmatien?), Anf. 14. Jh.,
"Madonna dell'Uscetto". Alessandria, Dom.



2 Luca di Giovanni da Siena (?), Madonnenrelief. Ende 14. Jh.
Florenz, Privatbesitz.

bei seiner grossen Ghiberti-Monographie aus der Betrachtung ausklammerte.² In seinem Essay von 1936 hatte er zunächst aufgezeigt, dass die Caritas-Gruppe an dem Cà d'Oro-Brunnen des Bartolomeo Buon die Komposition eines dieser toskanischen Madonnenrelieftypen bis in die Einzelheiten übernimmt. Dieser Zusammenhang war allerdings keineswegs — wie es Krautheimer schien — bis dahin übersehen worden; entsprechende Bemerkungen fanden sich vielmehr bereits anderthalb Jahrzehnte vorher in Frida Schottmüllers Rezension von Leo Planiscigs Buch über die venezianischen Bildhauer der Renaissance³, und Planiscig wiederum hatte 1930 in seinem Aufsatz gleicher Thematik im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen Wien diesen Hinweis der Rezensentin aufgegriffen.⁴ Als



3 Florentinisch, Anf. 15. Jh. (Nanni di Banco?), Madonnenrelief. Venedig, Slg. Pietro Scarpa. Während der Restaurierung.

Krautheimer seine "Terracotta Madonnas" niederschrieb, war das wenige Monate nach seiner Emigration nach Amerika, und die Kollegen haben ihm die aus solchen misslichen Umständen resultierenden Informationslücken wohlweislich nie angekreidet.

Schade war nur, dass man auch seine anderen Thesen, nämlich die von ihm erstmals erkannten Zusammenhänge zwischen der erwähnten Gruppe von Madonnenreliefs und gemalten Madonnendarstellungen des Due- und Trecento, nicht genügend zur Kenntnis nahm. Das lag sicher auch daran, dass die neuen Beobachtungen aufgrund der gewählten Beispiele und wegen der etwas zu allgemein bleibenden Kennzeichnung der Übereinstimmungen auf den ersten Blick nicht recht überzeugten. Das Unbehagen, das offenbar auch

Krautheimer später selbst darüber empfand, schlug sich in seinem Postscriptum zu dem Wiederabdruck des Beitrages innerhalb der 1969 unter dem Titel "Studies in Early Christian, Medieval, and Renaissance Art" erschienenen Aufsatzsammlung nieder.⁵

Fast der einzige, der Krautheimers These von der Orientierung früher Quattrocentoplastik an mittelalterlichen Madonnenbildtypen aufgriff, als er ein entsprechendes Madonnenrelief der Kress Collection katalogisierte, war bezeichnenderweise — man könnte auch sagen: erwartungsgemäss — Ulrich Middeldorf.⁶ Unter Zitierung von Krautheimers Aufsatz formulierte er dabei vorsichtig und vielleicht etwas missverständlich:

"It has been pointed out that the iconography of many of these Madonna sculptures can be traced back to pictures of the thirteenth century."

Krautheimer war es nicht nur um das Aufzeigen von ikonographischen Übereinstimmungen gegangen. Die Quintessenz seiner Beobachtungen war die, dass neue oder vermeintlich neue *stilistische* Tendenzen innerhalb der Quattrocentoplastik unter anderem dadurch ausgelöst wurden, dass Bildhauer des frühen 15. Jahrhunderts motivisch auf Madonnenbildtypen des Due- und Trecento zurückgriffen:

"... the seemingly new and realistic motives of the terracotta and stucco virgins of the early fifteenth century (both Florentine and Sienese) show perhaps a new humanized attitude. But the 'realistic' feeling on which this attitude is based and which has created the motives is old: it has come to Italy from Byzantium and it has taken the way through those cities which have always been related to Byzantium, through Siena and Lucca (and probably also Pisa). Florence came in touch with it hardly before the middle of the fourteenth century. It is the route which we very often can trace where realistic motives of the fourteenth and fifteenth centuries are concerned; the seemingly realistic motive in many cases reveals itself as a Byzantine motive which is only developed on Italian soil, first in Siena and later in Florence. It is Byzantium that inspires the new art of the Italian Trecento and through it the Italian Renaissance." ⁷

Der von Edward B. Garrison erarbeitete Katalog der Tafelmalerei des Duecento ⁸ und das von Dorothy C. Shorr gesammelte Material an Madonnenbildern des Trecento ⁹ haben inzwischen eine breitere und festere Basis für die Beurteilung der von Krautheimer aufgezeigten Zusammenhänge geschaffen. Auch das vielerorts weitergeführte Studium der frühen Quattrocentoplastik hat in den letzten Jahrzehnten neue Ergebnisse und Erkenntnisse gebracht.¹⁰ Immerhin bleibt im Bereich der Terrakotta- und Stuccoreliefs noch manches ungeklärt, zumal wichtige frühe Kompositionen bei den vorwiegend stilkritisch orientierten Gruppierungsversuchen bisher ausser Acht blieben. Das gilt etwa für eine in zwei leicht differierenden Versionen bekannte Komposition, die wohl noch *vor* den frühesten mit der Ghiberti-Werkstatt in Zusammenhang gebrachten Madonnenreliefs entstanden ist (Abb. 2, 3).¹¹ Sie zeichnet sich durch die besondere Lebhaftigkeit und den Richtungsreichtum in der Bewegung des Kindes aus. Das Knäblein, das offenbar auf der rechten Hand der Mutter sass, ist dabei, an ihrem Oberkörper hochzuklettern, indem es sich mit seinem linken Bein auf Mariens Unterarm abstützt; das rechte Bein hängt locker herab, wobei die Sohle des Fusses sichtbar wird. Der Oberkörper des mit einem weiten, langen Hemdchen bekleideten Kindes ist in die Dreiviertelrückenansicht gedreht, der Kopf wendet sich in der Gegenrichtung über die linke Schulter hinweg zum Betrachter. Der Knabe drückt liebevoll seine rechte Wange an die Schläfe der Mutter; sein linker Arm liegt angewinkelt vor der Brust bzw. dem Halsausschnitt Mariens; bei dem Florentiner Relief greift das linke Händchen dabei die herabhängende Partie des Manteltuchs, das in der üblichen Weise auch den Kopf der Madonna einhüllt, bei dem Exemplar in Venedig fasst der Knabe mit der



4 Italo-byzantinisch (Dalmatien?), Ende 13. Jh.,
Madonnenbild. Früher Pieve S. Maria al Morocco
bei Tavarnelle (Val di Pesa).

Linken an Mariens Hals. Die Mutter umfängt mit ihrem linken Arm behutsam sichernd den an ihr hochkletternden Kinderkörper; in ihrer Rechten, auf der der Sohn vorher gesessen hatte, knäult sich noch Partie seines unteren Hemdsaumens.

Die Darstellung ist in ihrer naiven Unmittelbarkeit und Frische ein Musterbeispiel für die im Bereich der Quattrocentoplastik erkennbaren Tendenzen, wie sie Wilhelm Bode so gut charakterisiert hat:

“ Diese Madonnengruppen [Ghibertis und seiner Nachfolger] in Hochrelief zeigen in den Verhältnissen der Figuren und in ihrer naturalistischen Durchbildung noch manche Schwächen, aber es ist ihnen, im Gegensatz zu der gotischen Auffassung der Gruppe als Gottesmutter und Gottessohn, eine so naive, herzliche Auffassung von Mutter und Kind eigentümlich, sie führen in die Kunst eine so innerliche, menschliche Anschauung ein, dass sie dadurch eine über ihren künstlerischen Wert noch hinausgehende Bedeutung besitzen. ... Motive des stillen Mutterglücks sind mit grosser Feinheit beobachtet und in ihrer reichen Mannigfaltigkeit, mit lebensvoller Frische, aber auch mit naiver Rücksichtslosigkeit zur Darstellung gebracht; die Wiedergabe einer der reinsten Freuden menschlichen Glückes ist damit der italienischen Kunst erschlossen. ”¹²

All dies trifft zweifellos auf diese und die meisten anderen der noch zu besprechenden Madonnenreliefs zu, nur dass wir uns im Anschluss an Krautheimers Beobachtungen sofort fragen müssen, wieweit bei einer solchen Wiederbelebung, bei allen naturalistischen und



5 Sienesisch, 14. Jh., Madonnenbild. Cambrai, Notre Dame de Grâce.



6 Hayne de Bruxelles, Madonnenbild. Um 1455/60. Kansas City, Nelson-Atkins Gallery of Art.

genrehaften Zügen dieser Darstellungen motivische Anregungen aus frühen italienischen Madonnenbildern byzantinischer Prägung verarbeitet werden. Es gibt eine kleine Gruppe italienischer, bzw. 'italo-byzantinischer' Madonnen, die den Typus der Glykophilusa in einer bestimmten Variante zeigen, bei der das Kind in gleicher Weise an dem Oberkörper der Mutter hochzuklettern scheint (Abb. 1, 4).¹³ Die Übereinstimmungen mit den besprochenen Madonnenreliefs sind dabei so weitgehend, dass an einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen solchen gemalten und den in Relief ausgeführten Kompositionen gedacht werden muss. Garrison hat fast alle Bilder dieses Typus seiner "Group III" der "Adriatic Schools" zugeordnet und ihre Entstehung zwischen spätem Duecento und der Mitte des Trecento in Dalmatien vermutet.¹⁴ Neben diesen mehr oder weniger byzantisierenden Darstellungen gibt es noch ein weiteres Exemplar in Cambrai, das als typische Arbeit der sienesischen Trecentomalerei gilt und deshalb von Garrison nicht in seinen Katalog aufgenommen wurde; von ihm wird noch zu sprechen sein. Als frühestes bekanntes Beispiel, noch am Ende des Duecento entstanden, ist vor allem das kleine — nur 30 × 20 cm messende — Madonnenbild zu nennen, das sich bis vor einigen Jahren noch in der Pieve S. Maria al Morrocco bei Tavernelle (Val di Pesa) befand, im Mai 1980 jedoch gestohlen wurde und seitdem verschollen ist (Abb. 4; Garrison Nr. 120). Zu der Gruppe gehört weiterhin die sog. "Madonna dell'Uscetto" im Dom von Alessandria (Abb. 1; Garrison Nr. 72). Eine Tafel der Sammlung Adolphe Stoclet in Brüssel (Garrison Nr. 311) bringt die Komposition mit vertauschten Seiten.



7 Alvaro Pirez (?), Madonna mit Heiligen.
Pisa, Museo Naz. di S. Matteo.

Das berühmteste gemalte Beispiel dieser Art ist das erwähnte sienesisische Madonnenbild in der Kathedrale von Cambrai, das im Jahre 1440 von einem Kanoniker aus Rom mitgebracht wurde (Abb. 5). Es galt in Cambrai als das — seit der Türkeninvasion verschollene — Gnadenbild aus dem Hodegon-Kloster in Konstantinopel und wurde dementsprechend auch an seinem neuen Ort als jenes legendäre "Original" verehrt, das der Evangelist Lukas selbst gemalt haben soll.¹⁵

Von dem Bild in Cambrai wurden bereits im Quattrocento in grosser Zahl Repliken angefertigt. Wir hören von entsprechenden Aufträgen an den Brüsseler Maler Hayne — für 12 Exemplare — und an Petrus Christus, der immerhin drei Kopien zu liefern hatte. Eine dieser offenbar zahlreichen Wiederholungen liegt uns in einer Tafel in der Nelson Atkins Gallery in Kansas City vor (Abb. 6).¹⁶ Sie lässt erkennen, wie es in diesen Fällen den Bestellern offenbar darauf ankam, dass die motivischen Einzelheiten möglichst getreu wiedergegeben wurden, um das Werk als authentische Kopie eines bestimmten Gnadenbildes erscheinen zu lassen — in der Hoffnung, damit auch die wundertätigen Kräfte des Vorbildes auf die neue Darstellung zu übertragen.

Auf einer Tafel im Museo di S. Matteo in Pisa aus dem frühen Quattrocento (Abb. 7) erscheint der besondere Glykophilusa-Typus mit dem emporstrebenden Kind eingefügt in ein Altarbild mit der von Heiligen flankierten Madonna.¹⁷ Die Malerei ist schlecht erhalten, vor allem in den unteren Gewandpartien Mariens. Dennoch bleibt auffällig, wie hier die Komposition so angelegt ist, dass der Ikonencharakter des Kernstücks der Darstellung — eben jener nach einem verehrten Vorbild kopierten halbfigurigen Madonnengruppe — gewahrt bleibt. Die (auch sonst übliche) Grössensteigerung der Hauptfiguren wirkt dabei nun sehr übertrieben, was bei der Gegenüberstellung mit verwandten Darstellungen, etwa der thronenden Madonna mit Engeln und Heiligen von Rossello di Jacopo Franchi, die im Pisaner Museum gegenüber hängt, auffällt.¹⁸

Ähnliches wie für das Pisaner Beispiel gilt für das in ein Triptychon des 16. Jahrhunderts inserierte Gnadenbild des gleichen Typus in S. Maria di Portosalvo in Palermo (Abb. 8).¹⁹ Hier ist nun die Madonnengruppe wie in dem "privilegierten" (Belting) Vorbild halbfigurig belassen und darunter, als eine Art Postament, ein Wandstück gemalt, um die Mitteltafel den seitlichen ganzfigurigen Heiligen anzupassen. Man könnte fast glauben, der Maler habe *de facto* ein älteres Andachtsbild übermalt, d.h. im Stil seiner Zeit modernisiert, und dann in das Triptychon eingefügt.

Gerade diese Bilder in Pisa und in Palermo legen die Vermutung nahe, dass für die — zwar nur partielle — Angleichung der Madonnendarstellung an die des älteren Typus ähnliche Beweggründe wirksam bleiben wie etwa bei den Kopien nach der Madonna in Cambrai und sicher auch bei den genannten, vermutlich dalmatinischen "Ikonen", d.h. dass hier noch so etwas wie Identität mit einem bestimmten Vorbild angestrebt wird. Diese Frage stellt sich nun aber auch angesichts unserer beiden Madonnenreliefs in Florenz und Venedig (Abb. 2, 3). Kommt es etwa auch hier zu den so auffälligen Übernahmen von einem sehr viel älteren Bildtypus, damit diese farbig gefassten Reliefs als Nachbildungen eines bekannten und verehrten Gnadenbildes identifizierbar bleiben? Die Frage ist nicht eindeutig zu beantworten, solange man nichts über die Herkunft und die ursprüngliche Bestimmung der beiden Stücke in Erfahrung bringen kann. Das für Terrakottawerke dieser Art auffällig grosse Format des Reliefs in Venedig spricht dafür, dass es eher für den kirchlichen als für den privaten Bereich geschaffen wurde. Möglicherweise sollten manche solcher Reliefs tatsächlich stellvertretend, d.h. als "delegierte" Nachbildungen eines bestimmten Andachtsbildes die Verehrung der Gläubigen auf sich ziehen. Man braucht hier nicht unbedingt gleich an den Kult der "Schwarzen Madonna" von Altötting denken, um sich klar zu machen, wieweit vor und um 1400 die Funktion verehrter, wundertätiger Gnadenbilder auf deren Kopien übertragbar war.

Für die im weiteren zu behandelnden Madonnenreliefs des frühen Quattrocento mag dies jedoch nicht mehr zutreffen, zumal sie eben nicht bestimmte ältere Darstellungen nachahmen, sondern nur noch kompositionelle Anregungen von ihnen verarbeiten. Es scheint hier vielmehr so, als ob in jener Phase, in der das farbig gefasste Relief einer "Nostra Donna da chamera"²⁰ neben die gemalte Darstellung tritt und dieser für einige Zeit den Rang streitig macht, nun ganz allgemein eine Neubelebung und allmähliche Umprägung tradierten Bildtypen im Bereich dieser neuen, in Relief ausgeführten Hausandachts- und auch Strassentabernakelbilder einsetzen. Dabei ist allerdings nach wie vor damit zu rechnen, dass in vielen Fällen die Orientierung der Bildhauer an bestimmten Madonnenkompositionen auf ausdrücklichen Wunsch der Auftraggeber erfolgt.

Ein detaillierter Vergleich unserer beiden Terrakotta-Madonnen mit dem Glykophilusa-Typus der Tafeln von Cambrai, Tavernelle und Alessandria (Abb. 1, 4, 5) lässt erkennen, dass das Florentiner Relief den gemalten Vorbildern stärker verpflichtet ist als das der Sammlung Scarpa, das in der Bewegung des Kinderkörpers noch um einige Grade freier, quirliger



8 Pietro Negroni, Triptychon. Palermo, S. Maria di Portosalvo.

und spontaner ist. Der Oberkörper des Knaben schmiegt sich enger der Mutter an. Da sich zugleich seine linke Schulter zum Kinn hochschiebt, wirkt das Köpfchen wie eingeklemmt, wodurch das Ungestüme und Impulsive der Liebkosung noch stärker zum Ausdruck kommt. Von den Unterschieden zwischen den beiden Reliefs und von den damit zusammenhängenden Fragen der stilkritischen Bewertung dieser offensichtlich frühesten der hier zu behandelnden Stücke wird noch ausführlicher zu sprechen sein. Auffällig bleibt, dass ein wichtiges Motiv des Glykophilusa-Vorbildes bei der Übernahme ins Relief aufgegeben wird, die zärtliche Geste der *rechten* Hand des Kindes, die das Kinn der Mutter berührt. An die Stelle dieses vornehmlich flächenwirksamen, d.h. bildparallel sich entwickelnden Motivs tritt die Umarmung, das Umhalsen der Mutter. Der den Nacken Mariens hinten umgreifende Arm des Knaben ist in unseren beiden Reliefs zwar nicht wiedergegeben, doch ist das Bewegungsmotiv des Kindes so angelegt, dass der Betrachter es unwillkürlich in dieser Weise weiterinterpretiert.

An dieser Stelle scheint es sinnvoll, eine weitere, auf den ersten Blick stark abweichende Madonnenrelief-Komposition in die Betrachtung miteinzubeziehen. Sie ist in mehreren in den Details fast identischen Versionen bekannt. Besonders gut erhalten ist das Exemplar aus der Sammlung Edsel B. Ford, heute im Detroit Institute of Arts (Abb. 9), das zuerst W. R. Valentiner Ghiberti selbst zugeschrieben hat.²¹ Auch hier setzt das Kind, das nun schräg von vorn gesehen ist, den Fuss des einen, angewinkelten Beins auf den linken Unterarm der Mutter, während das andere Bein, von der Rechten Mariens umfassen, locker herabhängt. Es entsteht fast der Eindruck, dass der linke Kinderfuss im nächsten Moment auf dem Reliefsockel bzw. — beim Detrouiter Exemplar — auf dem (zu ergänzenden) vorkragenden unteren Relieffahmen Halt findet. Dass die Beinhaltung des Kindes hier alternativ die Bewegung des Herabsteigens suggeriert, liegt daran, dass der Kinderkörper nun in Dreiviertelvorderansicht erscheint, also auf den Betrachter zu agiert. Ohne die Kenntnis der beiden eingangs besprochenen, von einem bestimmten Glykophilusa-Typus



9 Ghiberti, Madonna Ford. Detroit, The Detroit Institute of Arts.

inspirierten Reliefs würde man hier wohl kaum an eine mögliche Verarbeitung von Anregungen aus der älteren Malerei denken, und doch scheint letztlich der Ausgangspunkt auch für eine solche sehr frei das Vorbild variierende Komposition der gleiche zu sein wie bei den beiden Madonnenreliefs mit dem in Rückenansicht gegebenen Kind. Dafür spricht neben der hier nun beibehaltenen Bewegung der das Kinn der Mutter liebkosenden rechten Hand des Knaben vor allem das sonst so seltene Motiv, dass das Kind beim Steigen sein rechtes Bein auf Mariens Unterarm aufstützt.

Wie schon angedeutet, zeigen die letztgenannten Beispiele erste Ansätze für eine gegenständliche Interpretation der unteren Reliefbegrenzung. Die Halbfigur der Madonna erscheint hier nicht mehr als die willkürlich abgetrennte obere Partie einer rundum frei stehenden Marienfigur, wie dies bei den anfangs besprochenen Stücken (Abb. 2, 3) der Fall ist, sondern die Reliefs nähern sich bereits jenen gemalten Darstellungen der von einer halbhohen Terrassenmauer oder Balustrade überschrittenen Madonna in Halbfigur, wie sie in Florenz und anderswo nach Fra Filippo Lippis und Domenico Venezianos Bildern dieser Art bald Verbreitung finden.²² Durch diese Interpretation des Reliefssockels als Brüstung, hinter der der Oberkörper Mariens aufragt, eröffnen sich neue Aktionsmöglichkeiten



10 Florentinisch, 1. Drittel 15. Jh., Madonnenrelief. Paris, Louvre.



11 Florentinisch, 1. Drittel 15. Jh., Madonnenrelief. Siena, S. Cristoforo.

für das Kind. Es hat sich eine grössere Zahl von Madonnenreliefs ein und desselben Typus erhalten, bei denen der Knabe nun statt des rechten Unterarms der Mutter — wie bei den bisherigen Beispielen — den Reliefsockel als Ausgangsbasis für seine stürmische Aufwärtsbewegung benutzt (Abb. 10-12).²³ Er stützt sich mit dem rechten Fuss von der Rampe ab und klettert, mit dem linken im Gewand der Mutter Halt suchend, an ihr hoch, um sie zu umarmen. Ein solches Bewegungsmotiv wirkt in seiner Spontaneität und "lebenvollen Frische" (Bode) wie vor der Natur beobachtet, und es ist auch nicht auszuschliessen, dass Kinderstudien mitverarbeitet wurden; doch scheint die besondere Gestaltung auch hier wiederum angeregt entweder von Reliefkompositionen in der Art der anfangs besprochenen Stücke in Florenz und Venedig oder aber unmittelbar von den hinter diesen als "Urtypus" erkennbaren gemalten Glykophilusa-Ikonen. Dafür spricht in Verbindung mit der Geste des Umhalsens der Mutter vor allem das Hochklettern des Kindes, von dessen rechtem Fuss dabei die Sohle sichtbar wird. Doch sind die Zusammenhänge in diesem Falle nun doch komplizierter, als es nach dem bisher Gesagten den Eindruck macht.

Es gibt nämlich noch einen anderen Glykophilusa-Typus, bei dem das Kind von der Seite auf den Schoß der Mutter stürmt, mit vorgestreckten Ärmchen, um sie zu umarmen und zu liebosen. Ausser dem bekannten byzantinischen Duecento-Relief der Zen-Kapelle in S. Marco in Venedig (Abb. 13) findet man eine entsprechende russische Ikone, ebenfalls aus dem 13. Jahrhundert, in der Treiakow-Galerie in Moskau.²⁴ Ausserdem kennt man mehrere Beispiele eines verwandten Typus, bei dem das Kind allerdings noch mitten im Lauf dargestellt ist, d.h. noch nicht seine Wange an die der Mutter drückt, sondern gerade erst mit den Händen ihren Halsausschnitt oder ihr Kopftuch fassen kann. Ausser auf dem Bild dieser Art in S. Remigio in Florenz, das am Ende des Duecento von einem



12 Florentinisch, 1. Drittel 15. Jh., Madonnenrelief. Tulsa, Philsbrook Art Center.

Cimabue-Nachfolger gemalt wurde (Abb. 14), und auf einer Darstellung aus dem frühen Trecento in S. Lorenzo in Vicchio di Rimaggio taucht das Motiv in Bernardo Daddis Triptychon im Museo di Bigallo in Florenz (Abb. 37) auf.²⁵ Fra Filippo Lippi in seiner Tarquinia-Madonna von 1437 (Abb. 15)²⁶ greift erstaunlicherweise auf den frühen Typus (S. Marco/Tretiakow-Galerie) zurück, wobei er nun allerdings den zierlichen Christusknaben des mutmasslichen älteren Vorbildes durch einen jener prallen, sich ungestüm gebärdenden Putten mit wildem Lockenkopf ersetzt, wie sie an Donatellos Aussenkanzel in Prato und an seiner Sängerkanzel des Florentiner Doms auftauchen, die aber beide 1437 noch keineswegs fertig und montiert waren.²⁷

Auf den gleichen byzantinischen Glykophilusa-Typus scheint aber schon Masolinos 1423 datierte Madonna in Bremen (Abb. 16) zurückzugehen, auch wenn hier das Kind nicht mehr heranstürmt, sondern in Schrittstellung auf Mariens Schoss steht — wobei sein linker vorgestreckter Fuss von der rechten Hand der Mutter gehalten wird.²⁸ Im Unterschied zu Lippis Bild und zu den erwähnten Duecento- und Trecentobeispielen ist der Kinderkörper

- 13 Byzantinisch, 13. Jh.,
Madonnenrelief. Mar-
mor. Venedig, S. Mar-
co, Zen-Kapelle.



- 14 Florentinisch, Ende 13. Jh., Ma-
donnenbild. Florenz, S. Remigio.



- 15 Fra Filippo Lippi, Tarquinia-Ma-
donna. Rom, Gall. Naz. del Pal.
Barberini.



16 Masolino, Madonnenbild (Ausschnitt). Bremen, Kunsthalle.

in Dreiviertelrückansicht dargestellt; offenbar gerade im Begriff, sich an Mariens Wange zu schmiegen, wendet das Knäblein den Kopf über seine linke Schulter zum Betrachter.

Die ganzfigurige Terrakottagruppe einer sitzenden Madonna mit Kind im Victoria and Albert Museum in London, die Valentiner und Pope-Hennessy Ghiberti selbst zugewiesen haben (Abb. 17)²⁹, zeigt eine auffällige Verwandtschaft mit Masolinos Bild. Zwar ist bei der Londoner Madonnengruppe das Sitz- oder Standmotiv des Kindes nicht eindeutig auszumachen, da seine Waden und Füße von Gewandpartien bedeckt sind; auch umgreift Maria mit beiden gestreckten Händen die Zone der Beine des Knaben, damit behutsam dessen Bewegungsraum auf ihren Schoß abschirmend. Ergeben sich also in dieser Partie keine Entsprechungen zu dem Bremer Bild, so zeigt sich gerade in der oberen Zone, in dem Beieinander der Köpfe, ihrem Ausdruck, aber auch in dem besonderen Kopftyp des Kindes eine sehr starke Affinität zwischen beiden Darstellungen, die letztlich nur darin ihre Erklärung finden kann, dass hier Masolino die Londoner Terrakottagruppe oder ein identisches Werk Ghibertis vor Augen stand, als er die Komposition der Bremer Madonna entwarf. Bekanntlich lässt sich der Neuankömmling Masolino 1422 in die Florentiner "Arte dei Medici e Speciali" eintragen.³⁰ Pope-Hennessy schliesst aus den beobachteten Überein-



17 Ghiberti, Madonnengruppe. London, Victoria & Albert Museum.

stimmungen zwischen der Londoner Madonna und Masolinos Bild, dass die Art, wie bei der Terrakottagruppe "the Child clammers up the Virgin's side... is anticipated in the Masolinos Madonna at Bremen (1423)...".³¹ Doch in unserem Zusammenhang gesehen, fällt es schwer, hier an eine Orientierung Ghibertis an Masolino zu denken, zumal dessen ein Jahr später entstandenes Lünettenfresko mit einer Madonna mit Engeln in S. Stefano degli Agostiniani in Empoli (Abb. 38) in der schlichten räumlich-plastischen Disposition der Hauptgruppe und im Kindertypus den "normalen", nicht von Ghiberti inspirierten Stil dieser Jahre vor Augen führt. Es gibt im übrigen ein Parallelbeispiel aus der unmittelbaren Nähe Masolinos, auf das hier nur kurz verwiesen werden soll. Masaccios schon durch ihr Format (als Kniestück!) auffällige Darstellung der Madonna mit dem gewickelten Kind im Palazzo Vecchio in Florenz (Abb. 18)³² ist offensichtlich angeregt durch die donatelleske Madonnenstatue aus S. Salvatore al Monte, heute im Museo di Ognissanti in Florenz (Abb. 19).³³ Diese farbig gefasste, 1,40 m hohe Terrakottafigur gilt inzwischen allgemein als Werk des Nanni di Bartolo, der als Mitarbeiter Donatellos bei den Campanilestatuen bezeugt ist. Dass wiederum ein direkter Zusammenhang zwischen Madonnenbild und Madonnenfigur besteht, zeigt sich auch hier in der Wiedergabe des Kindes, vor allem im Ge-



18 Masaccio, Madonnenbild. Florenz, Palazzo Vecchio.

sichtsschnitt seines jeweils leicht nach vorne geneigten Kopfes mit der sehr hohen, gerundeten Stirn, der Stupsnase und dem ganz zierlichen Kinn. Ausserdem hat Masaccio das ziemlich selten dargestellte Motiv übernommen, dass Maria mit gestreckten Fingern das Knäblein am Hals oder unter dem Kinn berührt, während das Kind mit beiden Händchen die Hand bzw. das Handgelenk der Mutter fasst. Dieses Motiv stammt von Andrea Pisanos Tympanonrelief am Florentiner Campanile (Abb. 38)³⁴, und es wurde bereits in dem betont schlichten, im Ausdruck besonders innigen Madonnenrelief in Rochester aufgegriffen, das Pope-Hennessy — im Anschluss an Valentiner — vermutungsweise Ghiberti selbst zugeschrieben und um 1415 datiert hat (Abb. 39).³⁵ Trotz der sehr feinen Malweise und dem hohen Stimmungsgehalt in Masaccios Bild wird hier einerseits das Abgeleitete der Dar-



19 Nanni di Bartolo, Madonnenstatue (Ausschnitt).
Terrakotta. Florenz, Ognissanti (Museum).

stellung und zum anderen die Unsicherheit des jungen Malers spürbar. Die Arme Mariens wirken stark überlängt, sind jedenfalls im Verhältnis zu Kopf und Schultern zu dünn, die Hände zu klein. Bei der Rechten, mit der an den Segensgestus erinnernden Fingerhaltung, wirkt der Handrücken seltsam gequollen im Verhältnis zu den zierlichen Fingern.

Auf den ersten Blick scheint es so, als habe Ghibertis Londoner Terrakottagruppe oder vielleicht auch Masolinos Hamburger Bild eine andere Madonnenkomposition angeregt, die sich in mehreren teils minimal, teils stärker voneinander abweichenden Reliefs (Abb. 20, 21) erhalten hat. Doch erweisen sich bei näherer Betrachtung die Zusammenhänge keineswegs als eindeutig. Die Reliefs sind m.W. bisher noch nicht in die Betrachtung über die toskanischen Terrakottamadonnen einbezogen worden. Möglicherweise sind noch weitere



20 Sienesisch (?), 2. Viertel 15. Jh., Madonnenrelief. Bologna, Privatbesitz.



21 Sienesisch (?), 2. Viertel 15. Jh., Madonnenrelief. Frankfurt, Liebieghaus.

Exemplare dieses Typus aufzufinden. Andererseits ist es nicht auszuschliessen, dass zumindest eines der beiden (durch Photographien im KIF dokumentierten) Stücke im Mailänder oder im Florentiner Kunsthandel mit den Reliefs im Art Museum in Detroit, in einer Bologneser Privatsammlung (Abb. 20) oder im Worcester Art Museum identisch ist. Nur das Exemplar im Liebieghaus in Frankfurt (Abb. 21) hat aufgrund kleiner, nach dem Guss erfolgter Veränderungen in den Draperiemotiven, vor allem durch die an vielen Stellen angebrachten gekräuselten Gewandsäume, ein unverwechselbar eigenes Gepräge.

Im Bewegungsmotiv des Kindes zeigen sich Ähnlichkeiten mit der Reliefgruppe um das Exemplar im Philsbrook Art Center (Abb. 10-12), vor allem in der Art, wie das Kind seinen Kopf an Mariens Wange schmiegt und den linken Arm um ihren Hals legt. Auch scheint es sich mit seinem rechten Fuss von dem (zu ergänzenden) Reliefsockel abzustützen. Doch kommt hier nun der Eindruck des Hochkletterns nicht auf, d.h. das Kind sitzt offensichtlich noch auf dem linken Unterarm der Mutter und hat sein linkes Bein ausgestreckt. Diese sicher erst nach der Quattrocentomitte entstandene Komposition wird man nach Siena lokalisieren dürfen, nicht nur wegen der eher dort anzutreffenden Vorliebe für das Kompilieren von Motiven verschiedenster Herkunft, sondern vornehmlich wegen des stark antikisierenden Kopftypus der Madonna, der an Quercia denken lässt, vor allem aber eine auffällige Nähe zu Werken Antonio Federighis aufweist.

Es gibt dann noch eine andere, in besonders vielen Exemplaren überlieferte Reliefkomposition mit dem auf dem linken Arm der Mutter *sitzenden* Kind, die sich als "Nachfahre" unserer beiden anfangs erwähnten Madonnenreliefs zu erkennen gibt (Abb. 24-26).⁸⁶ Das Sitzmotiv des Knaben ist dabei so gewählt, dass sich sein linkes, weitgehend gestrecktes Bein mit dem Fuss auf Mariens rechtem Unterarm aufstützt, während das rechte stark



22 Ghiberti-Werkstatt, Madonnenrelief. Cleveland, The Cleveland Museum of Art.

angewinkelt ist, wobei die Sohle des Fusses vor dem rechten Handrücken der Mutter sichtbar wird. Der Oberkörper des Kindes, der sich eng an Maria schmiegt, ist in Schrägansicht von hinten gegeben. Das Knäblein drückt seinen Kopf an die Wange der Mutter und blickt dabei zum Betrachter. Dies alles sind Momente, die sich mehr oder weniger noch auf unseren Glykophilusa-Typus zurückführen lassen. In der Gebärde des angewinkelten linken Arms, der nun nicht mehr den Hals Mariens umfasst, scheinen dann allerdings Anregungen einer kleinen Gruppe von Madonnenreliefs des Donatello-Michelozzo-Kreises verarbeitet zu sein, bei denen das Kind unter dem Schleier oder einer Mantelpartie der Mutter



23 Ghiberti-Werkstatt, Madonnenrelief.
Florenz, Ognissanti.



24 Ghiberti-Werkstatt, Madonnenrelief.
Frankfurt, Liebieghaus.

Schutz sucht.³⁷ Doch ist in unserem Falle die Bewegung des zurückgewinkelten Arms, durch die das Kind sein 'Fremdeln', d.h. die Scheu vor dem Kontakt mit seinem Gegenüber bekundet, in vergleichbarer Form vorgeprägt in der Szene der Anbetung der Könige an Ghibertis erster Baptisteriumstür, wo der älteste kniende König sich anschickt, den rechten Fuss des Knaben zu küssen (Abb. 42). Das Kind schaut zwar hinunter um zu sehen, was mit ihm geschieht, wendet aber spontan den Oberkörper zurück zur Mutter, wobei es nun auch mit dem rechten Arm wieder Kontakt mit Mariens Hand sucht. Von diesem bei Ghiberti zweifellos durch Kinderstudien vorbereiteten Bewegungsmotiv ist in dem Terrakottarelieft doch immerhin noch die Geste der Abwehr und Verweigerung geblieben, wie sie dem Betrachter aus dem alltäglichen Umgang mit Kindern vertraut war. Das innige Beieinander von Maria mit den Jesusknaben ist nicht mehr alleiniger Inhalt solcher Darstellungen, es klingen vielmehr Untertöne an, die für den Gläubigen über die genreartigen Züge der Szene hinausweisen.

Diese seit jeher sehr eng mit Ghiberti in Verbindung gebrachte Madonnenkomposition, die sich gleich in einigen Dutzend Exemplaren erhalten hat, erfreute sich offenbar im zweiten Viertel und vor allem um die Mitte des Quattrocento allergrösster Beliebtheit. Stellt man die hohe Verlustquote bei solchen zerbrechlichen, eben nicht aus Stein oder Bronze gefertigten Reliefs in Rechnung, so muss der *out put* an solchen über Jahrzehnte hinweg (mit mehreren weitgehend identischen Negativformen) hergestellten Serienprodukten in die Hunderte gegangen sein. Verständlicherweise haben frühere Generationen unter dem Eindruck industrieller Fabrikationsmethoden solchen seriellen Erzeugnissen des Quattrocento oftmals den Kunstwert weitgehend aberkannt. So hat noch Middeldorf 1976 im Zusammenhang mit dem Relief des Philsbrook Art Center (Abb. 22) in etwas abschätzigem Ton von "mass production" gesprochen.³⁸ Es ist hier nicht zu erörtern, ob es bereits in der Frührenaissance einen Original-Begriff gab, der sich in irgendeiner Weise mit unserer



25 Ghiberti-Werkstatt, Madonnenrelief.
Rom, Palazzo Venezia.



26 Ghiberti-Werkstatt, Madonnenrelief.
Prato, S. Agostino.

heutigen Vorstellung von der unantastbaren und unverwechselbaren Authentizität der künstlerischen Idee deckt. Wie wir sahen, konnte es damals Beweggründe geben, die die Auftraggeber veranlassten, Kopien von bestimmten Werken zu bestellen, die als solche identifizierbar bleiben sollten. Das gilt in gleicher Weise für die Herstellung von Repliken oder verkleinerten Nachbildungen von antiken Originalen wie für die Nachahmung von verehrten, wundertätigen "Ikonen" und ist noch weit entfernt von dem Andenken- und Devotionalienhandel und der konfektionierten Kunst späterer Jahrhunderte.

Was nun unsere vielen Stucco- und Terrakottareliefs des Typus mit dem sitzenden Kind (Abb. 22-26) anbelangt, so müssen in diesem besonderen Falle doch mehrere Faktoren zusammengewirkt haben, um die grosse Nachfrage nach diesen Stücken auszulösen. Grundvoraussetzung war sicher der inzwischen erreichte hohe Perfektionsgrad in der Herstellungstechnik, der zugleich die relativ wohlfeile Lieferung solcher Werke ermöglichte. Offensichtlich entstand erhöhter Bedarf aber dadurch, dass man solche farbig gefassten Reliefs zu den gleichen Anlässen bestellte und verschenkte, zu denen dies früher mit den (vermutlich sehr viel teureren) gemalten Madonnenbildern geschah — möglicherweise nun aber auch in grösserem Umfang und innerhalb breiterer Käuferschichten, weil diese vorgefertigten Stücke prompter, bequemer und billiger zu erwerben waren. Wie die beiden kleinen (ursprünglich bemalten) Wappenschilde an den Sockelecken der meisten dieser Reliefs vermuten lassen, wurden sie vorwiegend zu Hochzeiten verschenkt; es waren also am Reliefsokkel die "Allianzwappen" der in eine verwandtschaftliche Beziehung eintretenden Familien angebracht. Schliesslich mag aber zu der ungewöhnlich lang anhaltenden Beliebtheit gerade dieser ghibertesken Madonnenkomposition wesentlich beigetragen haben, dass Ghiberti seit der spektakulären Enthüllung der "Paradiestür" für viele Jahre der populärste Künstler in Florenz war. Wenn die enorme Breitenwirkung dieser Serienprodukte tatsächlich zusammenhängt mit einer frühen Form von Künstlerkult im Florenz der Quattrocento-



27 Sienesisch (?), 2. Drittel 15. Jh., Madonnenrelief. Florenz, Slg. Acton.

mitte, so würde dies auch erklären, warum man an einigen der Reliefs im Sockel als zusätzlichen Hinweis auf den berühmten Schöpfer dieser Komposition, d.h. als eine Art Gütezeichen, einzelne Liegefiguren von der Paradiestür (Abb. 22) genau kopiert hat.

Die in den Abbildungen 22-26 wiedergegebene Auswahl aus den erhaltenen ca. vier Dutzend Exemplaren dieser Komposition kann zugleich vor Augen führen, wie die durch Abguss von identischen Negativformen gewonnenen Reliefs dann anschliessend durch verschiedene Bemalung und durch kleine Korrekturen und Anstückungen in frischem Ton variiert wurden. Diese Möglichkeit nachträglicher "Aufbereitung" und Garnierung von Abgüssen zeigt sich besonders deutlich bei den beiden erhaltenen Versionen einer weiteren Madonnenkomposition (Abb. 27, 28), die sich auf den ersten Blick nur geringfügig von der Gruppe der zuletzt besprochenen ghiberteskten Reliefs unterscheidet. Das eine der beiden Exemplare gehört zur Sammlung Acton in Florenz und stammt aus dem Palazzo Davanzati, das andere befindet sich im Rijksmuseum in Amsterdam.³⁹ Bei dem Amsterdamer Stück geht nicht nur die reichere Drapierung des Umhangs und der die Stirn und die Schläfen rahmende, fein gekräuselte Rand des (zusätzlich angedeuteten) Kopfschleiers Mariens auf eine partielle Überarbeitung in frischem Ton zurück. Auch die Kopfneigung, die Proportionen und Detailformen des Gesichts wurden bei der Überarbeitung leicht ver-



28 Sienesisch (?), 2. Drittel 15. Jh., Madonnenrelief.
Amsterdam, Rijksmuseum.

ändert, wobei die angestrebte Bereicherung und Verfeinerung der Formen zugleich zu einer stärkeren Stilisierung, zu einer Art Regotisierung führt. Vergleicht man die Grundkomposition der beiden Versionen genauer mit dem ghibertesken Vorbild, so wird deutlich, dass sie sich von diesem durch eine auffällige Kompilation von weiteren Motiven verschiedenartiger Herkunft unterscheidet. Um das von einem anderen Madonnentypus übernommene Motiv des von den Kinderhänden umfassten Zeigefingers der Mutter noch zusätzlich unterzubringen, ordnet der Künstler die linke Hand Mariens höher an. Dadurch wird nun aber etwas verunklärt, worauf das Kind sitzt, wie es getragen wird. Entsprechend zu den übereinandergeschlagenen Beinen sind nun auch die Arme des Knaben gekreuzt, wobei der linke nicht wie in Ghibertis Komposition angewinkelt ist, sondern unter den Saum des Halsausschnitts Mariens fasst — ein wiederum in anderen Madonnenkompositionen häufiger verwendetes Motiv, das in Alberto Arnoldis Lünettenrelief über dem Portal des Oratorio del Bigallo in Florenz vorgebildet ist (Abb. 41).⁴⁰

Überblickt man die Fülle und Vielfalt an Madonnendarstellungen im Relief und im Tafelbild, die die Florentiner Frührenaissance hervorgebracht hat, so fällt auf, dass hier nur sehr vereinzelt — etwa bei Donatellos Pazzi-Madonna und dann wieder bei der "Madonna an der Treppe" des jungen Michelangelo — Gestaltungen auftreten, die sich an antiker

Kunst orientieren. Dem stehen die zahllosen Beispiele von Antikenzitaten, von Nachklängen antiker Gewandstatuen und spätrömischer Porträtplastik gegenüber, wie man sie vor allem bei Nanni di Banco, Donatello und Michelozzo, aber auch bei Ghiberti, Jacopo della Quercia und anderen findet. Dass für das innige Beieinander von Mutter und Kind, das in zunehmenden Masse die Madonnendarstellungen des Quattrocento bestimmt, die Antike keine Anregungen bieten konnte, hat in treffender Weise Jacob Burckhardt in seiner nachgelassenen Abhandlung über die Skulptur der Renaissance dargelegt.⁴¹ Es heisst dort:

“Zunächst fand die Renaissance eine grosse, dem Inhalt nach religiöse und kirchliche Skulptur vor, deren Fortsetzung ihr einfach oblag, welches auch die jetzige Formenbildung sein mochte. Die Religion aber verlangte ein ganz anderes *S a c h g e f ü h l*, als die antiken Reste irgendwie ausdrückten. Die Götter des Altertums sind bei der höchsten Schönheit und Macht ‘indifferent’, wenn sie nicht z.B. zum Kampf gegen die Giganten ausziehen; die Muttergottes, die Engel und die Heiligen aber sollen belebt sein von Gnade, Güte und Andacht. Vor allem aber möge man sich die gewaltige Zahl von Reliefdarstellungen der Madonna mit dem Kinde seit Anfang des 15. Jahrhunderts vergegenwärtigen, zu deren Beseelung das ganze aufgefundene Altertum so garnichts beizutragen imstande war, welches auch die antiken Studien des einzelnen Meisters im Nackten und in der Gewandung sein mochten. Wie wenig hätten Bildungen in der Art der Eirene mit Plutos, des Silen mit dem Dionysoskinde die Renaissance hierin fördern können, selbst wenn solche Werke schon ausgegraben gewesen wären.”

Man kann andererseits auch nicht davon ausgehen, dass hier die späte italienische Trecentomalerei in grosser Zahl jene Gestaltungen bereitstellte, die dann toskanische Bildhauer im frühen Quattrocento aufgriffen und im Sinne einer Verlebendigung des Sujets weiterentwickelten. Vielmehr wurde es möglich, dass entscheidende Anregungen, wie an einem bestimmten Glykophilusa-Typus zu zeigen versucht wurde, von einzelnen sehr viel älteren, halbfigurigen byzantinischen Madonnenbildern ausgingen, die — in unserem Falle wahrscheinlich aus Dalmatien — als begehrte “Ikonen” nach Italien gelangten und dort an verschiedenen Orten als wundertätig verehrt und dementsprechend hier und da auch kopiert wurden. Die Voraussetzungen für die Beliebtheit und die Einflussnahme gerade solcher Kompositionen liegen dabei *a u c h* in der Entwicklung der byzantinischen Kunst selbst. Victor Lasareff hat im Zusammenhang mit seinen Ausführungen über einen weiteren Glykophilusa-Typus, die thronende Madonna mit dem “spielenden” Kind, die dabei wirksam werdenden neuen Tendenzen erläutert. Was er über den Traditionsbruch innerhalb der byzantinischen Malerei bemerkt, kennzeichnet in gewisser Weise auch das Verhältnis jener durch die italo-byzantinischen Ikonen angeregten Quattrocentodarstellungen zu den bis dahin vorherrschenden Strömungen des italienischen Trecento. Lasareff schreibt:⁴²

“In the Virgin with the Playing Child, the strongly accentuated genre element makes a definite break in the tradition of the hieratic austerity characteristic of Byzantine art... The playing Child does not even remotely suggest the awe-inspiring Judge of the World, and such a conception could never have originated in Coptic art, where an iconic frigidity was always preponderant. But in Byzantine art of the twelfth and thirteenth centuries there are clearly distinguishable “humanistic” tendencies which, though they never came to full fruition in Byzantium as they did in Italy, were nevertheless strong enough to produce the renaissance of the Palaeologi in the fourteenth century. These humanistic tendencies are evident in the more emotional treatment of images of saints, formerly unapproachable and abstract.”

Ansätze für eine Humanisierung, eine privater und intimere Darstellung des Madonnen-themas zeigen sich allerdings bereits in der italienischen Duecentomalerei. Dies gilt etwa für jene vorwiegend sienesischen Bilder des (älteren) Glykophilusa-Typus mit dem sitzenden Kind, die sich über Kopien von der berühmten byzantinischen Gottesmutter-Ikone von Wladimir herleiten. Auch bei der Verbreitung dieser Nachbildungen spielen sicherlich Verehrungswürdigkeit und Wundertätigkeit des "Urbildes" die entscheidende Rolle. Curt H. Weigelt hat das Weiterwirken jenes Bildtypus in Italien in seinem Aufsatz "Über die 'mütterliche' Madonna in der italienischen Malerei des 13. Jahrhunderts" verfolgt.⁴³ Gegenüber der Darstellung mit dem an Mariens Oberkörper hochkletternden Kind fehlt dem älteren Typus aber vor allem das starke Bewegungsmoment und der Richtungsreichtum in der Aktion des Knaben, die — wie wir sahen — für die Gestaltung der Quattrocentoreliefs so bedeutsam wurden. Das Ungewöhnliche und Unverwechselbare dieser Bewegungsmotive des Kindes lieferten im Rahmen unserer Untersuchungen überhaupt erst die eindeutigen Erkennungsmerkmale, die es erlaubten, die direkten und indirekten Zusammenhänge zwischen den gemalten und den in Relief gearbeiteten Madonnendarstellungen aufzuzeigen. Indem wir damit zu dem Ausgangspunkt unserer Betrachtung zurückkehren, bleibt nun noch die Frage zu erörtern, wann etwa und in welchem künstlerischen Umkreis die beobachtete Umsetzung des malerischen Vorbildes ins Relief erfolgte, also zu welchem Zeitpunkt und durch welche Bildhauer die beiden anfangs besprochenen Madonnenreliefs in Florenz und in Venedig ausgeführt wurden (Abb. 2, 3).

Für das zweifellos frühere Exemplar in Florenz gibt es immerhin stilistische Anhaltspunkte, die es nahelegen, das Werk mit einem der am Trecentoende für den Figureschmuck der Florentiner Domfassade tätigen Bildhauer, mit dem Sienesen Luca di Giovanni, in Verbindung zu bringen. Hans Kauffmann⁴⁴ hat ihm überzeugend zwei der insgesamt neun in den Jahren zwischen 1382 und 1388 von dem Florentiner Jacopo di Piero Guidi, von dem Deutschen Piero di Giovanni und eben von dem Sienesen Luca gefertigten musizierenden Engel zugewiesen, und zwar den Geigenspieler und den Dudelsackbläser (Abb. 29a-b, 30) — beide heute im Museum der Domopera.

Die stilistischen Übereinstimmungen zwischen den beiden Engeln und den Figuren des Florentiner Reliefs treten vor allem in der Wiedergabe der Gesichter (Abb. 29-31) hervor. Besonders auffällig sind sie in der Bildung der Augenpartien mit den bis über die äusseren Augenwinkel breit ausgezogenen Oberlidern und den vorquellenden Augäpfeln, aber auch in der Ausformung der unteren Gesichtszone mit dem im Verhältnis zu den üppigen, breiten Wangen so zierlichen Mund und kleinen Kinn. Bei den Engeln und bei der Madonna des Reliefs ist der Nasenrücken jeweils als Steg von gleichbleibender Breite gebildet, dessen Kanten sich oben in der ebenfalls ziemlich scharfgratig angegebenen Begrenzung der Augenhöhlen fortsetzen. Die Stirn geht dabei völlig glatt in den Nasensteg über. Bei dem Relief in Venedig sind diese linearen Züge, die letztlich noch stark gotisch anmuten, gemildert, sind alle Formen und Übergänge um einige Grade weicher und natürlicher, auch wenn vor allem in den Gesichtstypen das Florentiner Werk eindeutig als der stilistische Ausgangspunkt erkennbar bleibt. Dass sich die Unterschiede zwischen beiden Reliefs nun aber nicht aus einer Weiterentwicklung ein und desselben Künstlers erklären, mag das Folgende zeigen.

Eine detailliertere Betrachtung der Reliefs in ihrem Verhältnis zueinander und zu dem als Vorbild aufgewiesenen Glykophilusa-Typus (Abb. 1-5, 29, 33) lässt klar erkennen, dass das Werk in Venedig jenes in Florentiner Privatbesitz (oder eine identische Fassung) zur Voraussetzung hat. Der Schöpfer des ersteren muss demnach die "Ikone" selbst nicht unbedingt gekannt oder gar vor Augen gehabt haben, als er sein Relief entwarf. Er übernimmt alle Änderungen, Ergänzungen und Korrekturen, die der Meister des Florentiner



29 a



29 a-b Luca di Giovanni, Dudelsackblasender Engel von der Domfassade (Ausschnitte). Florenz, Museo dell'Opera del Duomo.



30 Luca di Giovanni, Geigespielender Engel von der Domfassade (Ausschnitt). Florenz, Museo dell'Opera del Duomo.



31 Luca di Giovanni (?), Madonnenrelief (Ausschnitt). Florenz, Privatbesitz.

Stückes gegenüber dem Gemälde vornahm, also vor allem den Verzicht auf die Wiedergabe des rechten Arms des Kindes mit seiner liebkosenden Geste, er übernimmt die höhere Anordnung des Kinderkopfes, der sich nun nicht der Wange, sondern der Schläfenpartie der Mutter anschmiegt, die Bekleidung des Knaben, den Hemdbausch in der rechten Hand Mariens — um nur die wichtigsten Abweichungen von dem Ikonen-Typus zu nennen. Auch in der natürlicheren Proportionierung beider Figuren setzen sich die Reliefs deutlich von der Glykophilusa-Darstellung ab.

Das Madonnenrelief in Venedig schliesst sich also an die in dem früheren (Florentiner) Stück vollzogene Umsetzung des gemalten Vorbildes an, führt sie dann aber im Sinne einer Vitalisierung, einer stärkeren naturalistischen Durchdringung der Körperformen und Bewegungsmotive weiter. Es wird dabei eine neue, durch Naturbeobachtung bereicherte und kontrollierte Formvorstellung wirksam, der es gelingt, et a die Arm- und Beinhaltung des Kindes aus einem einheitlichen, den ganzen Körper erfassenden Bewegungsimpuls zu



32 Florentinisch, Anf. 15. Jh. (Nanni di Banco?), Madonnenrelief. Venedig, Slg. Pietro Scarpa. Ausschnitt, vor der Restaurierung.



33 Nanni di Banco, Sitzstatue des hl. Lukas (Ausschnitt). Florenz, Museo dell'Opera del Duomo.



34 Florentinisch, Anf. 15. Jh. (Nanni di Banco?), Madonnenrelief. Venedig, Slg. Pietro Scarpa. Schrägansicht, während der Restaurierung.

interpretieren. Den ersten entscheidenden Schritt in dieser Richtung hat zwar bereits der Meister des Florentiner Reliefs vollzogen, indem er die realitätsferne Darstellung der Ikone aus der Sphäre der stilisierten und typisierten Formen wieder zurückholte in einen 'Nahbereich', der dem Betrachter unmittelbar zugänglich ist. Doch besitzt der Kinderkörper hier im Vergleich mit dem venezianischen Relief dann doch noch etwas von der beliebigen und mühelosen Beweglichkeit einer Gliederpuppe, während in Venedig erstmals die momentane und spontane, vom Willen gesteuerte Aktion des Kindes anschaulich wird. Gerade in dieser Hinsicht bietet das Relief der Sammlung Scarpa eine wichtige Voraussetzung für die an einer Auswahl von Beispielen aufgezeigte Entwicklung der Madonnenreliefkompositionen in der ersten Quattrocentohälfte in Florenz. Auch die szenischen Details



35 Michelangelo Naccherini, Madonnenstatue. 1601. Neapel, S. Giovanni a Carbonara.

sind bei dem Stück in Venedig neu durchdacht. Da das Kopftuch der Madonna so weit zurückgeschoben ist, dass eine breite Zone der Haare um Stirn und Schläfen sichtbar bleibt, erhält nicht nur die kubische Form des Kopfes eine stärkere Prägnanz, vielmehr wird es damit nun möglich, dass sich die Gesichter von Mutter und Kind unmittelbar berühren, ohne dass sich — wie im Florentiner Relief — ein Stück des Manteltuchs dazwischenschiebt. Auch mit seiner linken Hand sucht das Kind jetzt einen direkten Hautkontakt, indem es der Mutter an den Hals fasst und nicht mehr an die herabhängende Falte des 'Kopftuchs'. Die übrigen, auf den ersten Blick kaum erkennbaren Änderungen in der Gewandführung

versuchen die körperliche Erscheinung der Figuren natürlicher und greifbarer werden zu lassen. Vor allem bewirkt das breite Sichöffnen des Mantels Mariens, dass in grossen Partien ihr Kleid sichtbar wird, dessen dünnerer, schmiegsamer Stoff die Rundungen und Erhebungen des Körpers doch immerhin andeutungsweise sichtbar macht, während beim Florentiner Relief das Manteltuch gerade vor der Brustpartie völlig flach herabhängt. Beim Kinderhemd im Scarpa-Relief verlaufen die Falten nicht mehr senkrecht, sondern schwingen in schrägen Kurven und unterstreichen damit das Bewegungsmotiv.

Die aufgezeigten Übereinstimmungen mit dem Engelpaar der Domfassade machen es wahrscheinlich, dass das anmutige, im Ausdruck so naive und schlichte Madonnenrelief der Florentiner Privatsammlung von der Hand des Sienesen Luca di Giovanni stammt. Für das Relief in Venedig ergibt sich immerhin so viel, dass sein Meister ebenfalls im Bereich der Florentiner Dombauhütte und vermutlich unter den jüngeren, am Quattrocentobeginn mit weiteren Figuren zum Schmuck der Fassade betrauten Bildhauern zu suchen ist. Wegen der Qualität des Stückes der Sammlung Scarpa und angesichts der bei ihm (gegenüber dem älteren Vorbild) erkennbaren neuen Ansätze in der naturalistischen Verlebendigung der Szene muss es aber einer jener Meister gewesen sein, von denen auch sonst später entscheidende Impulse auf die Entwicklung der Quattrocentoplastik ausgegangen sind. Einen bestimmten Namen zu nennen, verbietet eigentlich die gegenwärtige Situation der Forschung, der es vorerst nicht zu gelingen scheint, in der Bewertung der ersten künstlerischen Anfänge Donatellos und Nanni di Bancos Einigkeit zu erzielen. Für Nanni spricht bei dem Scarpa-Relief neben der letztlich doch relativ altertümlichen Behandlung der Draperie die etwas teigige, an den Gelenkstellen nicht sehr klar strukturierte und artikuliert Handform mit den allzu schmiegsamen langen Fingern (Abb. 33), wie sie ganz ähnlich bei Nannis Sitzstatue des hl. Lukas von ca. 1410 (Abb. 34) auftaucht. Donatellos gleichzeitig in Auftrag gegebener Evangelist Johannes ist in der Wiedergabe von Gesicht und Händen doch sehr viel prägnanter und vor allem in der Faltendrapierung erfindungsreicher und differenzierter. Ghibertis Madonnen wirken indessen bei einem Vergleich mit dem Relief in Venedig um einige Grade zarter und präziöser in Formgebung und Stimmungsgehalt.

Im Rahmen unserer Betrachtung spielen solche Zuschreibungsfragen eine eher untergeordnete Rolle; hier ging es vielmehr darum, im Anschluss an Krautheimers Beobachtungen aufzuzeigen, wie eine grosse Vielfalt von neuen Madonnenrelief-Kompositionen entstehen konnte unter dem direkten oder indirekten Einfluss von Gestaltungen, die sich ihrerseits nicht etwa an vorangehenden Werken der Skulptur oder an den geläufigen gemalten Madonnen des späten Trecento orientieren, sondern an einzelnen sehr viel älteren italo-byzantinischen Darstellungen der Glykophilusa — in unserem Falle des besonderen Typus mit den hochkletternden Kind. Dass solche an verschiedenen Orten als wundertätig verehrten Madonnenbilder über Jahrhunderte hinweg immer wieder die Kunst inspirieren konnten, mag zum Abschluss ein Blick auf die am Beginn des Seicento entstandene Madonnenstatue des Michelangelo Naccherini in S. Giovanni a Carbonara in Neapel zeigen (Abb. 35). Der Bildhauer schliesst sich hier an die seit dem Mittelalter wegen ihrer Wunder weithin bekannte "Santa Maria la Bruna" in S. Maria del Carmine in Neapel an, ein durch Übermalungen und Restaurierungen inzwischen völlig entstelltes Trecentobild, das ebenfalls zu den anfangs besprochenen frühen Beispielen des besonderen Glykophilusa-Typus gehört haben muss.

ANMERKUNGEN

- ¹ R. Krautheimer, Terracotta Madonnas, in: *Parnassus*, 8, 1936, S. 4-8; repr. in: *ders.*, *Studies in Early Christian, Medieval, and Renaissance Art*, London/New York 1969, S. 315-322.
- ² R. Krautheimer/T. Krautheimer-Hess, Lorenzo Ghiberti, Princeton 1956. In dem Vorwort bekennen die Verfasser (S.V f.): "We do know a number of points where we have failed. We did not discuss the peripheral works of Ghiberti, be it the terracotta reliefs or the stained glass window..."; in der zugehörigen Bibliographie wird R. Krautheimers Aufsatz von 1936 nicht aufgeführt.
- ³ F. Schottmüller, Rez. von L. Planiscig, Venezianische Bildhauer der Renaissance, Wien 1921, in: *Kunstchronik*, N.F. XXIII, 1922, S. 322.
- ⁴ L. Planiscig, Die Bildhauer Venedigs in der ersten Hälfte des Quattrocento, in: *Jb. Wien*, 1930, IV, S. 76-88, S. 88.
- ⁵ Krautheimer 1969 (Anm. 1), S. 321 f.: "This was the first paper I wrote after coming to the United States, and I wish I could rewrite it in better English, more lucidly presented, with wider knowledge of the scattered material, and with a firmer grip on the many problems involved. Over the last thirty years excellent work has been done on the terracotta madonnas, notably by John Pope-Hennessy. Even so, the problem still awaits comprehensive treatment: groupings as to regions, workshops, masters; prototypes and derivatives; dating; in some cases, authenticity; social background. Probably this is beyond the competence of anybody at this point. It is certainly beyond mine."
- ⁶ U. Middeldorf, Sculptures from the Samuel H. Kress Collection, European Schools XIV-XIX Century, London 1976, S. 15.
Erst in allerjüngster Zeit hat Ronald G. Kecks in seiner inzwischen für den Druck vorbereiteten Dissertation: Die Madonna im häuslichen Andachtsbild zur Zeit des Quattrocento in Florenz (Diss. Frankfurt 1983) im Sinne Krautheimers auf die Vorbildlichkeit der Madonnengruppe in Bernardo Daddis Orsanmichele-Altarbild für ein Madonnenrelief hingewiesen, das zu den Kriegsverlusten des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin gehört und das vermutlich ein eigenhändiges Werk des Luca della Robbia war (vgl. J. Pope-Hennessy, Luca della Robbia, Oxford 1980, Abb. 91 b). Kecks hat mögliche Zusammenhänge dieser Art auch in dem überarbeiteten Text seines anlässlich des Frankfurter Kolloquiums "Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. zum 16. Jahrhundert" gehaltenen Referates angesprochen (die Akten unter dem gleichen Titel hg. von W. Prinz und A. Bayer, Weinheim 1987); im Zusammenhang mit den liebkosenden Gesten des Kindes in Madonnenreliefs des Quattrocento äussert er (S. 299; Anm. 13): "Vielfach handelt es sich auch hier um Gesten, die bereits in Madonnen-darstellungen des Trecento auftreten oder die, wie das Fassen in das Gesicht der Madonna, auf byzantinische Madonnentypen (Glykophilusa) zurückgehen." Ich danke Herrn Kecks sehr dafür, dass er mir Einblick in sein Dissertationsmanuskript gewährte.
- ⁷ Krautheimer 1969 (Anm. 1), S. 321.
- ⁸ E. B. Garrison, Italian Romanesque Panel Painting. An illustrated Index, Florenz 1949.
- ⁹ D. C. Shorr, The Christ Child in Devotional Images in Italy during the XIV Century, New York 1954. Die Autorin bezieht verschiedentlich auch ältere, als Vorbilder in Frage kommende Madonnendarstellungen in die Betrachtung ein; ihre typologische Gruppierung erweist sich nicht immer als sehr einleuchtend und weiterführend, doch ist der gebotene Materialüberblick aufschlussreich.
- ¹⁰ Einen wichtigen Auftakt für die neueren Studien über die Florentiner Terrakottareliefs bildete der Aufsatz von W. R. Valentiner, Donatello and Ghiberti, in: *Art Quarterly*, III, 1940, S. 182-215; repr. in: *ders.*, *Studies of Italian Renaissance Sculpture*, London 1950, S. 44-69. In H. Janson's Donatello-Monographie von 1957 wurden indessen — ähnlich wie in Krautheimers Ghibertibuch — die von Valentiner angesprochenen Probleme nicht erörtert, zumal zu dieser Gruppe von Werken offenbar auch keine Notizen und Photographien von J. Lanyi zu Verfügung standen. Während in den übergreifenden Darstellungen zur Entwicklung der Renaissance-Skulptur (Pope-Hennessy, *Sculpture I* [1955] und II [1958] und Ch. Seymour, *Sculpture in Italy: 1400-1500*, Baltimore 1966) wegen der gebotenen Straffheit des Textes solche Fragen nur gestreift werden konnten, nehmen sie in dem von J. Pope-Hennessy (unter Mitarbeit von R. Lightbown) erstellten Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum, 3 Bde., London 1964, breiteren Raum ein. Die entsprechenden Katalogeintragungen und dann später jene Beobachtungen über genuine — und abgeleitete, nachempfundene — Kompositionsformen florentinischer Madonnenreliefs in Pope-Hennessy's Beitrag über: The Forging of Renaissance Sculpture (in: *Apollo*, XCIX, April 1974, S. 242-264, repr. in: *ders.*, *Study and Criticism of Renaissance Sculpture*, Princeton 1980, S. 223-270) haben sicher auch für die Terrakotta-Madonnen zu einem "Wertzuwachs" in den Augen mancher dem Kunsthandel und dem Museumswesen eher skeptisch gegenüberstehenden Kollegen geführt. Der von Pope-Hennessy zwei Jahre später publizierte Aufsatz "The Madonna Reliefs of Donatello" (in: *Apollo*, CIII, März 1976, S. 172-191; reprint in: *ders.*, *Study and Criticism* (op. cit.), S. 71-105) behandelte auch die damals neu aufgetauchte und vom Victoria and Albert Museum erworbene Chellini-Madonna als das einzige sicher dokumentierte und datierte Madonnenrelief des Künstlers. Die Kenntnis dieses auf der Rückseite als Negativform gearbeiteten Bronzetoondo, den Donatello eigens für die serielle Anfertigung von Abgüssen geschaffen hat, eröffnet nun neue Perspektiven für die weitere kritische Sichtung des Gesamtbestandes an (grossteils mechanisch reproduzierten) Terrakotta- und Stuccoreliefs aus den verschiedensten Werkstätten des Quattrocento.



36 Anonym, letztes Viertel 16. Jh., "Madonna di Costantinopoli". Barletta, S. Sepolcro.

Von dem bedeutenden Anteil der Maler beim Entstehen mancher solcher im Abgussverfahren hergestellten und dann farbig gefassten Reliefs und von der aus solcher Zusammenarbeit erwachsenden Wechselwirkung von Malerei und Skulptur handelt der Beitrag von U. Middeldorf, *Some Florentine Painted Madonna Reliefs*, in: *Collaboration in Italian Renaissance Art* (hg. von W. Stedman Sheard u. J. T. Paoletti), New Haven/London 1978, S. 77-90; repr. in *ders.*, *Raccolta di Scritti*, II, 1981, S. 221 ff.

Schliesslich brachten die Sieneser Jacopo della Quercia-Tagung 1975 (vornehmlich die Referate von F. Bellini und L. Bellosi), die Florentiner Ghiberti-Ausstellung und -Tagung 1978-79 (bes. der Katalogbeitrag von L. Martini, S. 207-224) und zuletzt die Donatello-Ausstellungen in Detroit 1985/86, in Fort Worth und Florenz 1986 trotz mancher noch nicht ausdiskutierter Zuschreibungs- und Bewertungsprobleme vielerlei neue Anregungen und Aspekte. Vgl. Jacopo della Quercia fra Gotico e Rinascimento. Atti del convegno di studi (Siena 1975), Florenz 1977; Kat.: Lorenzo Ghiberti 'materia e ragionamenti', Florenz 1978; Lorenzo Ghiberti nel suo tempo. Atti del convegno internazionale di studi (1978), Florenz 1980; Italian Sculpture in the Time of Donatello (Kat. hg. von A. P. Darr), Detroit 1985; Donatello e i Suoi — Scultura fiorentina del primo Rinascimento (Kat. hg. von A. P. Darr und G. Bonsanti), Florenz 1986.

¹¹ Das Relief Abb. 2, 31 aus einer nicht genannten Florentiner Privatsammlung ist nur durch eine alte Photographie in der Photothek des KIF dokumentiert, sein heutiger Aufbewahrungsort ist unbekannt. Das andere Relief in der Slg. Pietro Scarpa in Venedig, das unter der stark abbröckelnden neueren Fassung Teile der Originalbemalung erkennen lässt, konnte ich vor einigen Jahren dank des freundlichen Entgegenkommens des Besitzers eingehend studieren. Es stammt aus der Sammlung Borromeo in Rom und wird inzwischen durch Ottorino Nonfarmale in Bologna restauriert. Es misst 100 × 75 cm.

¹² W. Bode, *Florentiner Bildhauer der Renaissance*, (1. Aufl. 1802) Berlin 1921, S. 54 f.

¹³ Garrison (Anm. 8), S. 11 und Nrn. 70-72, 120, 311.

¹⁴ Die Bezeichnung "Glykophilusa" wird für alle jene Madonnendarstellungen gebraucht, bei denen Maria den Christusknaben so hoch auf dem Arm trägt, dass das Kind zärtlich seine Wange an die der Mutter schmiegen kann. Die griechische Beischrift (ΓΛΥΚΟΦΙΛΟΥΣΑ = die Liebkosende) befindet



37 Bernardo Daddi, Triptychon (Ausschnitt). Florenz, Oratorio del Bigallo.

sich an einem Madonnenbild dieser Art in dem Athoskloster Philoteu. Der synonym verwendete Ausdruck Eleusa (ΕΛΕΥΣΑ = die Barmherzige), nach einer Beischrift auf einem Apsisbild in Hagia Paulu, ebenfalls auf dem Berg Athos, erscheint weniger geeignet zur Benennung dieser Gruppe von Madonnen, da er nichts von dem evoziert, was für das Beieinander von Mutter und Kind charakteristisch ist. Vgl. C. H. Weigelt, Über die "mütterliche" Madonna in der italienischen Malerei des 13. Jahrhunderts, in: *Studies*, VI, 1928, D. 195-221; R. Jacques, Die Ikonographie der Madonna in trono in der Malerei des Dugento, in: *Flor. Mitt.*, V, Heft 1, Dez. 1937, S. 1-57; V. Lasareff, *Studies in Iconography of the Virgin*, in: *Art Bull.*, XX, 1938, S. 26-65.

Zum Problem der Orientierung früher westlicher Tafelmalerei an byzantinischen Ikonen und zu den historischen Voraussetzungen vgl. neben dem wichtigen Buch von H. Hager (Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels, München 1962) die jüngsten Veröffentlichungen von H. Belting, vor allem die Einleitung für die Sektion "Il medio oriente e l'occidente nell'arte del XIII secolo" und das Referat: Die Reaktion der Kunst des 13. Jahrhunderts auf den Import von Reliquien und Ikonen, beides in: *Atti del XXIV. Congresso internazionale di Storia dell'Arte* (Bologna 1979), Bd. I, Bologna 1982, S. 1-10 u. S. 35-53; ferner ders., *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981 (weitere Literatur in den Anmerkungen und Bibliographien bei Hager und Belting).

¹⁵ Hierzu und zum Folgenden vgl. H. Belting, in: *Funkkolleg Kunst, Studienbegleitbrief 2*, Weinheim/Basel o.J., S. 86 ff. (7.1. Die Entwicklung des Tafelbildes vom Kultbild zum Altarbild), insbes. S. 88.
¹⁶ Vgl. Belting (Anm. 15); zu dem Bild in Kansas City siehe ausserdem: *Handbook of the Collections in the William Rockhill Nelson Gallery of Art and Mary Atkins Museum of Fine Arts*, Kansas City, Missouri, Bd. I, hg. von R. E. Taggart u. G. L. McKenna, Kansas City 1973, S. 96.

¹⁷ E. Carli, *Il Museo di Pisa*, Pisa 1974, S. 65 f., Nr. 59. Die aus dem Orfanotrofio femminile in Pisa stammende, nur 82 x 50 cm messende Tafel ist von Berenson der Werkstatt des "Maestro del Bambino Vispo" zugeschrieben worden. Carli vermutet in ihr ein Werk des im ersten Quattrocentodrittel in Prato, Volterra und Pisa nachweisbaren portugiesischen Malers Alvaro Pirez d'Evora. In der Dissertation von C. Syre, *Studien zum "Maestro del Bambino Vispo" und Starnina*, Bonn 1979, wird das Bild nicht erwähnt.



38 Masolino, Lünettenfresko. Empoli, S. Stefano degli Agostiniani.

¹⁸ Carli (Anm. 17), S. 66, Nr. 60 u. Abb. 82.

¹⁹ Vgl. G. Previtali, *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame*, Turin 1978, S. 49; V. Abbate, *Un trittico di Stefano Giordano*, in: *Prospettiva*, Heft 23, Okt. 1980, S. 72-79. Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang, dass in Süditalien noch im späten Cinquecento eine leicht abgewandelte, doch im Malstil betont byzantisierende 'Ikone' der Glykophilusa mit dem ungestüm hochstrebenden, liebkosenden Kind entsteht: das bezeichnenderweise als "Madonna di Costantinopoli" verehrte Bild in S. Sepolcro in Barletta, das in Wirklichkeit das Werk eines apulischen neobyzantinischen Malers aus dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts ist (Abb. 36). Das Bewegungsmotiv des Kindes ist beibehalten, doch ist sein Oberkörper nun in Schrägansicht von vorne gegeben; über dem Haupt der Madonna ist eine von zwei zierlichen Engeln gehaltene Krone hinzugefügt. Vgl. Kat. Bari 1964: *Mostra dell'arte in Puglia dal tardo Antico al Rococo*, Pinacoteca Provinciale di Bari, Bari 1964, S. 103, Nr. 105.

²⁰ Neri di Bicci erwähnt in seinen "Ricordanze" ein 1454 von ihm farbig gefasstes Madonnenrelief als "una Nostra Donna da chamera di terracotta" (vgl. den in Anm. 10 zit. Aufsatz von Middeldorf); *Neri di Bicci, Le Ricordanze* (10 marzo 1453 - 24 aprile 1475), ed. B. Santi, Pisa 1976.

²¹ Vgl. Valentiner 1940, repr. 1950 (Anm. 10). – Es ist nicht etwa, wie bei der Madonnentafel in Barletta (Abb. 36), nur die Brustpartie des Kindes in Schrägansicht von vorne gezeigt, sondern sein ganzer Körper erscheint, bei Beibehaltung des Bewegungsmotivs, um etwa 180° gedreht; das Köpfchen jedoch, das sich nach wie vor an die Wange der Mutter schmiegt, bleibt im Dreiviertelprofil und ist nun leicht gesenkt.

Zu dem Detroiter Stück und zwei weiteren Exemplaren dieser Reliefkomposition vgl. den Katalogtext von A. P. Darr in den Katalogen der Donatello-Ausstellungen 1985 (S. 108 ff., Nr. 14) u. 1986 (S. 132 ff., Nr. 23), zit. in Anm. 10. Darr tendiert zu der neuerdings — gegen Valentiner, Middeldorf und Pope-Hennessy — von Bellosi und Martini vorgeschlagenen Zuschreibung an den jungen Donatello (vgl. die in Anm. 10 zit. Kongressakten Siena 1975 und den Ghiberti-Kat. 1987). Dass allerdings Valentiner selbst 1940 "expressed some concern regarding the *Ford Madonna's* attribution to Ghiberti when he observed that 'Ghiberti seldom exposes the Child's body as much... If he uses the nude, his modeling, in his earlier period, is not very realistic.'", wie Darr 1985, S. 109 (s.o.) angibt, beruht auf einer unrichtigen und irreführenden Interpretation des aus dem Zusammenhang gerissenen Zitats.



39 Andrea Pisano, Tympanonrelief vom Campanile. Florenz, Museo dell'Opera del Duomo

²² Die Frage, ob zuerst in der Skulptur oder in der Malerei des Quattrocento der untere Sockel- oder Rahmenstreifen als reale, dem Kind als Stand- oder Sitzfläche dienende Brüstung interpretiert wird, kann vorerst nicht eindeutig beantwortet werden, zumal die Datierung der hierzu heranzuziehenden Reliefs und Bilder zum Teil erheblich schwankt. *Kecks* ([Anm. 6], S. 38 f.) neigt zu der Ansicht, dass sich dieser Schritt in Bernardo Rossellino's Madonnentondo am Bruni-Grabmal ankündigt und dann vor allem um und nach der Quattrocentomitte in den glacierten Tonreliefs des Luca della Robbia vollzogen wird. Sehr viel frühere (eindeutige) Beispiele dieser Art findet man in der Pinakothek in Perugia und in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi; s. *Shorr* (Anm. 9), Type 21, Umbria 1 u. Florence 1. Es gibt allerdings Vorformen im Bereich der Malerei, etwa die bereits um 1424 entstandene Madonnenlinette Masolinos in S. Stefano degli Agostiniani in Empoli (Abb. 38), bei der der segnende Christusknabe eher auf der unteren Rahmenleiste als auf dem Schoss der Mutter zu stehen scheint. Ein Musterbeispiel für die vollzogene Umdeutung ist die Madonna Berenson von Domenico Veneziano; hier sitzt das Kind auf einem Kissen, das ganz offensichtlich auf einer mit der unteren Rahmenleiste identischen Brüstung liegt. Allerdings schwankt die Datierung des Bildes um zwei Jahrzehnte (1440-1460). Das gleiche gilt für die Medici-Madonna von Fra Filippo Lippi, die um 1442/1443 oder erst in die frühen 60er Jahre datiert wird.

²³ Zu den erhaltenen Exemplaren dieses Typus und ihrer bisherigen Bewertung vgl. *Middeldorf* (Anm. 6), S. 15, Inv. Nr. K 1832.

²⁴ *Lasareff* (Anm. 14), S. 42-46, Abb. 15, 16.

²⁵ *Shorr* (Anm. 9), Type 18, Variation 2, Nrn. 5 u. 13; die Madonna in San Lorenzo in Vicchio di Rimaggio abgebildet bei *van Marle*, Bd. I, Abb. 180, ebenso bei *Shorr* (Anm. 8), Type 18, Variation 2, Florence 5.

²⁶ Zu Filippo Lippis Madonna, früher in Corneto Tarquinia, heute in Rom in der Galleria Nazionale di Palazzo Barberini vgl. *R. Oertel*, Fra Filippo Lippi, Wien 1942, S. 15-18, 64, Abb. 35; *M. Pittaluga*, Filippo Lippi, Florenz 1949, S. 28-32, 171-172; *G. Marchini*, Filippo Lippi, Mailand 1975, S. 22-23, 200, Nr. 9. *M. Pittaluga* (Enciclopedia Universale dell'Arte, Bd. VIII, 1958, s.v.: Lippi, S. 623) sieht u.a. in den "ombreggiate tonalità tardo-gotiche venete" im Kolorit der Tarquinia-Madonna einen Reflex jener Eindrücke, die Lippi während seines Paduaner Aufenthaltes in den frühen 30er Jahren empfangen hat. Vermutlich hat der Frate damals auch Venedig kennen gelernt.

²⁷ *Janson*, Donatello, I, S. 108-112 (Prateser Kanzel); S. 119-121 (Domkanzel).

40 Ghiberti, Madonnenrelief. Rochester, Memorial Art Gallery.



²⁸ P. Toesca, Masolino da Panicale, Bergamo 1901, S. 16-23; E. Micheletti, Masolino da Panicale, Mailand 1959, S. 18-20, 49; L. Berti, Masaccio, Mailand 1964, S. 66.

²⁹ Valentiner 1940 (Anm. 10), S. 207 (repr. 1950, S. 66-67); Pope-Hennessy 1964 (Anm. 10), Nr. 54.

³⁰ Berti (Anm. 28), S. 35 u. Anm. 78.

³¹ vgl. Anm. 29.

³² R. Longhi, Recupero di un Masaccio, in: Paragone, 5, 1950, S. 3-5; Berti (Anm. 28), S. 89-90, Abb. 38.

³³ Zur Ognissanti-Madonna des Nanni di Bartolo vgl. zuletzt Darr/Bonsanti 1986 (Anm. 10) Nr. 68 (mit Zusammenstellung der älteren Literatur).

³⁴ Vgl. G. Kreytenberg, Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts. München 1984, S. 68 u. Anm. 320, Abb. 85, Werkverzeichnis S. 187, Nr. 48. Andrea Pisanos Komposition wird wiederholt in der halbfigurigen Madonna in einem Giebelfragment im Museo dell'Opera di S. Croce, die Kreytenberg Gino Micheli da Chastello zuschreibt (Kreytenberg, Abb. 372).

³⁵ J. Pope-Hennessy, The Sixth Century of Ghiberti, in: The Study and Criticism of Italian Sculpture, Princeton 1980, S. 65 f.

³⁶ Vgl. Darr 1985 (Anm. 10), Nrn. 8, 9 (mit Zusammenstellung der älteren Literatur); Darr/Bonsanti 1986 (Anm. 10), Nrn. 10, 11.

³⁷ Vgl. vor allem Donatello's sog. "Madonna di Verona", Pope-Hennessy 1984 (Anm. 10), I, Nr. 69; Darr 1985 (Anm. 10), Nr. 15; Darr/Bonsanti 1986 (Anm. 10), Nr. 40. - Zwei Madonnenreliefs mit dem ängstlichen, Schutz suchenden Kind (in Washington und im Museo Bardini in Florenz) werden von Ronald G. Kecks neuerdings überzeugend Ghiberti selbst zugewiesen (Miszelle erscheint in Heft III / 1988 der Flor. Mitt.).

³⁸ Middeldorf (Anm. 6), S. 15. Demgegenüber stellt Kecks 1983 (Anm. 6) fest: "Es war... nicht allein die Erleichterung, die eine mechanische Fertigungsweise dem Künstler bot, eine eindeutige Reaktion auf die gesteigerte Nachfrage nach dem Kunstobjekt des Hausandachtsbildes [zu denen Kecks auch die Madonnenreliefs zählt], sondern vielmehr ist auch die Herausarbeitung individueller Züge, die jedem dieser auf handwerkliche Weise gewonnenen Bildwerke verliehen werden konnte, orientiert an den Ansprüchen des Publikums geschmacks. Der Künstler reagierte damit offensichtlich auf die Intention des Käufers, etwas Einmaliges zu besitzen. Die Überlegungen gingen eindeutig nicht in Richtung einer massenweise produzierten Gebrauchs Kunst, sondern sehr wohl in Richtung des individuellen, wertvollen Kunstgegenstandes." Dass bei der unterschiedlichen Bewertung der Terrakotta-Madonnen durch Middeldorf und Kecks nicht unbedingt das Generationsproblem eine Rolle spielt, zeigen J. Burckhardts (viele Jahrzehnte vor Middeldorf niedergeschriebene) Bemerkungen zu dieser Gruppe von Werken: "Das Urteil über diese ganze Gattung hat sich in den letzten Zeiten stark verändert; früher, da vornehme Sammlungen alles, was nicht Marmor oder Erz war, auszu-



41 Alberto Arnaldi, Portallünette. Florenz, Oratorio del Bigallo.

schliessen pflegten, kannte man höchstens noch die Madonnen der Robbia, während jetzt die plastische Madonna mit dem Kinde in allen Stoffen, auch in alten Abgüssen jeder Art, in ganzen grossen Reihen das Museum von Berlin und das South Kensington Museum zu London (anderer Galerien nicht zu gedenken) zu wichtigen Stätten des vergleichenden Studiums und eines besonderen Kunstgenusses macht." *Jacob Burckhardt-Gesamtausgabe*, hg. von F. Stähelin u. H. Wölfflin, Bd. XIII, Stuttgart/Berlin/Leipzig 1934, S. 167-367: Randglossen zur Skulptur der Renaissance, S. 218.

³⁹ Zum Amsterdamer Relief vgl. *W. v. Bode*, Lorenzo Ghiberti als führender Meister unter den florentiner Tonbildnern der ersten Hälfte des Quattrocento, in: *Jb. d. preuss. Kslgn.* 35, 1914, S. 86-87; Katalog Beeldhouwkunst in het Rijksmuseum (*J. Leeuwenberg* unter Mitarbeit von *W. Halsema-Kuber*), Amsterdam 1973, S. 347-348, Nr. 580: "Siena-Florence ca. 1440" (mit Hinweis auf die Ergänzung des rechten Kinderfusses und eines Teils des Unterschenkels. Für das Relief der Slg. Acton ist durch die Brogi-Aufnahme Nr. 20136 die Herkunft aus dem Palazzo Davanzati belegt.

⁴⁰ Zu Alberto Arnoldis Madonnenrelief vgl. *G. Kreytenberg*, Die trecenteske Dekoration der Stirnwand im Oratorio del Bigallo, in: *Flor. Mitt.*, XX, 1976, S. 183-190, und *ders.*, Alberto Arnaldi e i rilievi della Loggia del Bigallo a Firenze, in: *Prospettiva*, 11, 1977, S. 27-33.

Die beiden Reliefs der Sammlung Acton und des Rijksmuseums zeigen in manchen Besonderheiten, in denen sie sich von ihrem ghibertesken Vorbild unterscheiden, engere Beziehung zur Sieneser Skulptur. Dies gilt auch für die beobachtete Motivkompilation und beim Amsterdamer Stück für die "regotisierenden" Züge in der goldschmiedhaften Detailbereicherung und Stilisierung. Zu vergleichen ist etwa bei der Antonio Federighi zugeschriebene Sitzmadonna im Louvre die kleinteilige, betont unruhige Fältelung der das Gesicht Mariens rahmenden Schleier- und Umhangpartien (*C. del Bravo*, *Scultura Senese del Quattrocento*, Florenz 1970, S. 71, 76, Abb. 209). Im Gesichtsschnitt, in der Einbettung der überpointierten grossen Augen in die hohen, zum Nasenrücken stark eingetieften, von den fein geschwungenen Brauen überwölbten Augenhöhlen und auch in der Bildung des schmalen Mundes mit seiner sich vorschiebenden Oberlippe und der geschürzten, wulstigen Unterlippe wird eine nahe Verwandtschaft zu der Verkündigungsgruppe aus dem Konvent S. Maria degli Angeli (heute in der Pinakothek in Siena) erkennbar, die bisher als Werk des Giovanni di Torino galt, vor kurzem aber durch *A. Bagnoli* Quercia selbst zugewiesen wurde (im Kat. der Ausstellung "Scultura dipinta", Siena, Pinacoteca Nazionale, 16. Juli-31. Dezember 1987, S. 161-163 – mit der älteren Literatur).

⁴¹ *Jacob Burckhardt-Gesamtausgabe* (Anm. 38), XIII, S. 218.

⁴² *Lasareff* (Anm. 14), S. 42-46, das folgende Zitat S. 44.

⁴³ *Weigelt* (Anm. 14), S. 195-221.

⁴⁴ *H. Kauffmann*, Florentiner Domplastik, in: *Jb. d. preuss. Kslgn.*, Bd. 47, 1926, S. 141-167, insb. S. 143-148. Giulia Brunetti schreibt den geigenden Engel Giovanni d'Ambrogio, den Dudelsackbläser Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio zu, obwohl keiner der beiden Bildhauer in den von Kauffmann ausgewerteten Dokumenten zu den musizierenden Engeln (*Poggi*, Nrn. 35-37) erwähnt wird: *L. Becherucci/G. Brunetti*, Il Museo dell'Opera del Duomo a Firenze, Florenz o.J., I, S. 249-250, Nrn. 79, 80. Luisa Becherucci akzeptiert indessen — wie vor ihr schon Wundram u. a. — die von Kauffmann vertretene Zuschreibung des Engelspaars an den Sienesen Luca di Giovanni; *L. Becherucci*, Un'Annunciazione nel Duomo di Firenze, in: *Fs. Ugo Procacci*, I, Mailand 1977, S. 184-195.

RIASSUNTO

L'articolo esamina un gruppo di rilievi di Madonne in terracotta, toscani, collocabili nella prima metà del Quattrocento. Ciascuna delle diverse composizioni è presente in più esemplari. Essi venivano ottenuti con un calco e acquistavano in seguito, con le diverse coloriture — e talvolta anche attraverso impercettibili modificazioni nell'argilla ancora fresca — l'inconfondibile aspetto che era loro proprio. Costituiscono un'eccezione i due rilievi più antichi fra quelli trattati, appartenenti a proprietà private, rispettivamente fiorentina e veneziana. Essi presentano sì motivi perfettamente concordanti e tuttavia, con ogni evidenza, sono opera di diversi artisti, e si collocano in momenti diversi. Entrambi i rilievi riprendono dalle icone italo-bizantine una composizione della Glikophilusa, mantenutasi in alcuni singoli esemplari presenti in chiese italiane e in una collezione privata a Bruxelles. Si tratta di una raffigurazione della Madonna, solo il busto, con il Bambino



42 Ghiberti, Anbetung der Könige am Nordportal des Baptisteriums in Florenz (Ausschnitt).

che si solleva protendendosi verso di lei. Questo tipo, caratterizzato dal movimento spontaneo e vivace del Bambino, è stato ripreso, in casi isolati, anche nella pittura italiana, dal Trecento fino al Cinquecento. Di una di queste opere, di origine senese, venerata nel Duomo di Cambrai come l'esemplare autentico del quadro della Madonna dipinto dall'evangelista Luca, furono commissionate nel Quattrocento numerose copie. Una di queste è conservata nel Museo di Kansas City. Traspare da essa che i committenti attribuivano notevole importanza ad una riproduzione il più possibile fedele all'originale, evidentemente sperando che insieme alle forme si potesse riportare sulla copia qualcosa delle originarie forze taumaturgiche.

Idee e aspettative simili hanno sicuramente contribuito a far sì che i tipi di Glikophilusa con il Bambino in vivace movimento — anche il più antico, con il Bambino che si slancia da un lato sul grembo di Maria, ripreso da Filippo Lippi nella Madonna di Tarquinia — fossero molto amati nel Quattrocento. Ancora più importante era tuttavia che questi "Gnadenbilder" rappresentavano l'insieme di Madre e Bambino in modo più intimo e umano di quanto non avvenisse sul finire del Trecento nelle pitture degli altari. Si trovano qui le premesse per l'irradiarsi di tali composizioni della Glikophilusa direttamente o indirettamente nell'ambito delle Madonne in terracotta, sulla base delle tendenze naturalistiche del Quattrocento, terracotte che a quell'epoca si andavano sostituendo in misura crescente alle "Hausandachtsbilder" dipinte. Il più antico dei due rilievi presi in considerazione all'inizio, documentato solo da una foto nel KIF, si attiene ancora più strettamente ad una di queste icone italo-bizantine, oppure ad una delle sue copie. È possibile che sia opera del senese Luca di Giovanni, il quale, alla fine del Trecento, lavorava alle figure della facciata del Duomo di Firenze. Il rilievo successivo, appartenente alla collezione Scarpa a Venezia, è collegato al primo, ma lo supera ampiamente nell'infondere alla scena vitalità e naturalezza. Anche alla luce dei riconoscibili collegamenti con le altre Madonne in terracotta, qui esaminate insieme, sembra doversi ricondurre ad uno dei maestri che hanno guidato l'evoluzione della scultura del Quattrocento a Firenze. Viene da pensare, primo fra tutti, ad un artista proveniente come Donatello dal cantiere del Duomo: Nanni di Banco.

L'articolo è dedicato a Richard Krautheimer in occasione del suo novantesimo compleanno. Krautheimer è stato il primo, nel 1936, ad osservare l'influenza dei modelli bizantini di Madonna sulla scultura del Quattrocento.

Bildnachweis:

Sanconi: Abb. 1, 4. — KIF: Abb. 2, 10, 21, 27, 31. — Antonio Guerra, Bologna: Abb. 3, 32, 34. — Nach Belting (Anm. 15): Abb. 5. — Nach Taggart/McKenna (Anm. 16): Abb. 6. — Amendola, Pistoia: Abb. 7. — Min. Pubbl. Istr.: Abb. 8. — The Detroit Institute of Arts: Abb. 9. — Comune di Siena: Abb. 11. — Philbrook Art Center, Tulsa: Abb. 12. — Alinari: Abb. 13-15, 19, 23, 25, 26, 33, 35, 37, 38, 41, 42. — Cooper, London: Abb. 16. — Victoria and Albert Museum: Abb. 17. — De Antonis, Rom: Abb. 18. — Enea Croci, Bologna: Abb. 20. — The Cleveland Museum of Art: Abb. 22. — U. Edelmann, Frankfurt: Abb. 24. — Rijksmuseum Amsterdam: Abb. 28. — Gabinetto Fotografico, Florenz: Abb. 29, 30. — Ausstlg. Bari 1964: Abb. 36. — A. M. Ciaranfi, Florenz: Abb. 39. — Nach Pope Hennessy, Sculpture I: Abb. 40.