[Recepción del artículo: 10/06/2021] [Aceptación del artículo revisado: 29/07/2021]

# Landschaft und religiöses Sujet in der venezianischen Malerei 1440/50

Paisaje y temática religiosa en la pintura veneciana 1440/1450

REBECCA MÜLLER
Universität Heidelberg
r.mueller@zegk.uni-heidelberg.de
ORCID ID: 0000-0003-3557-1404

#### ABSTRACT

A panel painting produced around 1450 in the Vivarini workshop depicts Christ as the "Man of Sorrows" in front of a landscape. The visualization of nature as three-dimensional space reaching to the horizon, serving as a backdrop to the dead Christ comes as a surprise in Venetian painting in these years. This article analyses the relationship between the unblemished body, the landscape and a painted frame as parts of the composition. It investigates to what extent the particular conception of nature commented on and expanded upon the image of Christ in this painting, and it enquires into the underlying Christological concept. The rendering of spatial distance, employing contemporary artistic techniques in order to display depth, begs the question to what extent the painter was confronting new demands of aesthetics, contributed to by contemporary literary reflections on perspective in Venice and Padua.

Keywords: Image of Christ, Christological concepts, landscape, painted frame, Antonio Vivarini, Giovanni d'Alemagna.

### RESUMEN

Una pintura sobre tabla realizada en torno a 1450 en el taller Vivarini representa a Cristo como "Varón de Dolores" delante de un paisaje. La visualización de la naturaleza como espacio tri-

<sup>\*</sup> Das hier diskutierte Gemälde konnte im Rahmen eines von der Fritz Thyssen Stiftung finanzierten Projekts untersucht werden. Für die Möglichkeit, Infrarotreflektographien davon aufzunehmen, danke ich Franco Faranda; Jochen Sander stellte freundlicherweise eine Opus Osiris-Kamera zur Verfügung, Laura Margielsky war eine entscheidende Hilfe vor Ort. Den Teilnehmerinnen und Teilnehmern des Frankfurter Kolloquiums "Nahsicht, Fernsicht. Kunst und die Erfahrung der Natur in Italien vom 14. bis zum 16. Jahrhundert" und besonders Hans Aurenhammer, Martin Büchsel, Beate Fricke und Ulrich Pfisterer bin ich für Anregungen und Kritik verbunden. – Alejandro García Avilés und Gerardo Boto Varela danke ich für die Möglichkeit, zu dieser Festschrift zu Ehren von Herbert Kessler beizutragen.

dimensional que llega hasta el horizonte, sirviendo de telón de fondo al Cristo muerto, es una inesperada aportación en la pintura veneciana de estos años. Este artículo analiza la relación entre el cuerpo inmaculado, el paisaje y un marco pintado como partes de la composición. Se investiga hasta qué punto la particular concepción de la naturaleza vino a comentar y ampliar la imagen de Cristo en esta pintura; se indaga, en consecuencia, en el concepto cristológico subyacente. La representación de la distancia espacial, empleando técnicas artísticas contemporáneas para mostrar la profundidad, plantea hasta qué punto el pintor se enfrentaba a las nuevas exigencias de la estética, a las que contribuían las reflexiones literarias contemporáneas sobre la perspectiva formuladas en Venecia y Padua.

Palabras Clave: Imagen de Cristo, conceptos cristológicos, paisaje, marco pintado, Antonio Vivarini, Giovanni d'Alemagna.

## DER "SCHMERZENSMANN" VOR EINER LANDSCHAFT

Giovanni Bellini gilt unter den venezianischen Malern als derjenige, der der Landschaft im Bild neue ästhetische Qualitäten verlieh und sie als Medium der Reflexion neu erschloß. Dabei läßt ihn die Forschung oft voraussetzungslos in der venezianischen Malerei des Quattrocento erscheinen. Dies mag damit zusammenhängen, daß das Thema 'Landschaft in der venezianischen Malerei' häufig aus einer von den Entwicklungen des darauffolgenden Jahrhunderts ausgehenden Perspektive betrachtet wird. Ausgehend von dem Motiv des Cristo passo vor einer Landschaft, das für Venedig oft als Innovation Bellinis gilt, soll diese Sichtweise differenziert werden, indem das Augenmerk auf Werke gelenkt wird, die in Venedig rund ein Jahrzehnt vor Bellinis frühesten Gemälden entstanden. Ein 1445/50 entstandenes Gemälde der imago pietatis aus der Vivariniwerkstatt soll hier zur Diskussion gestellt werden, weil es als Christusbild und in der Wiedergabe von Landschaft in mehrfacher Hinsicht irritiert (Abb. 1). Einige Fragestellungen sind hilfreich, um diesen Irritationen produktiv nachzugehen. Was kann eine Landschaft leisten, wenn sie neu in einen Bildtyp eingeführt wird? Wie sind religiöse und ästhetische Erfahrung korreliert, und konditioniert damit Landschaft die devotionale Haltung vor dem Bild? 'Landschaft' kann verstanden werden als ein Ausschnitt aus einer gekannten oder imaginierten Natur, den erst ästhetische Erfahrung erschließt.<sup>2</sup> Sie ist "Produkt eines Blicks", 3 damit nie originär, 'natürlich', sondern im Bild konstruiert – wie sehen diese

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> O. Pächt, Venezianische Malerei des 15. Jahrhunderts. Die Bellinis und Mantegna, München, 2002, S. 171, S. 174; O. Bätschmann, Giovanni Bellini: Meister der venezianischen Malerei, München, 2008, S. 66.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Vgl. M. Goehring, Space, Place and Ornament: The Function of Landscape in Medieval Manuscript Illumination, Turnhout, 2013, S. 9-27; T. Michalsky, Projektion und Imagination. Die niederländische Landschaft der Frühen Neuzeit im Diskurs von Geographie und Malerei, München, 2011, S. 21-38; W. Hülk, "'Paesaggio' in der italienischen Literatur der Renaissance und der Jahrhundertwende", Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte, 22 (1998), S. 137-149.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Hülk, "Paesaggio", S. 138.



Abb. 1 Vivariniwerkstatt, "Schmerzensmann", Bologna, Pinacoteca Nazionale

Konstruktionen bis 1450 in Venedig aus, bevor es hier dafür eine Begrifflichkeit gibt?<sup>4</sup> Werden primär bildliche Topoi aktualisiert, ist Landschaft als Hintergrundfolie konventionalisiert, bevor sie später zum eigentlichen Bildthema wird? Landschaft – das sei als These vorweggenommen – ist in dem Gemälde essentiell für das, was offenbar den Maler herausforderte: Distanz als Potential der Malerei im Christusbild auszuloten, um die Realität von Opfer und Auferstehung neu erfahrbar zu machen.

Die in Bologna aufbewahrte Tafel des "Schmerzensmannes" mit den handlichen Maßen von rund 59 x 44 cm entstand um 1445/50 in der Werkstatt der Vivarini, in der der aus dem nordalpinen Raum stammende Giovanni d'Alemagna mit seinem *socius* Antonio Vivarini in den 1440er Jahren eine beträchtliche Anzahl vor allem an Polyptychen und Orgelflügeln produzierte.<sup>5</sup> Der stilkritische Vergleich mit Werken aus der Zeit dieser Zusammenarbeit läßt die Datierung der Tafel zwischen 1443 und 1450 – dem Todesjahr Giovannis – eingrenzen; Einigkeit besteht über eine Entstehung nicht nach diesem Datum.<sup>6</sup>

Das Werk befand sich im 19. Jahrhundert im Bologneser Klarissenkloster Corpus Domini, und die ältere Forschung ging davon aus, daß es auch dafür entstanden ist. Dies leuchtet zunächst unmittelbar ein, Cecilia Cavalca hat jedoch darauf hingewiesen, daß das Kloster erst 1454 gegründet und 1456 offiziell bezogen wurde. Die Tafel dürfte also für einen anderen, unbekannten Kontext entstanden sein. Versuche, sie als bekrönenden Bestandteil eines

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Eine frühe Benennung des Landschaftshintergrundes findet sich 1495/96 in dem Vertrag zu Montagnas hl. Familie: cum quelli lontani e paesi siano a proposito, fingendo la venuta de li tri maghi de lontano; zit. nach M. Barausse, "I documenti", in M. Lucco, Bartolomeo Cincani detto Montagna. Dipinti, Treviso, 2014, S. 94-154, S. 131. Damit sind die lontani weniger spezifisch mit Giovanni Bellini verbunden als vermutet, B. Blass-Simmen, "'Qualche lontani' Distance and Transcendence in the Art of Giovanni Bellini", in C. Wilson (Hg.), Examining Giovanni Bellini: An Art 'More Human and More Divine', Turnhout, 2015, S. 77-91, S. 81. Nur wenig früher, 1485, datiert das offenbar früheste Zeugnis für "landschap" in den Niederlanden, vgl. B. Bakker, Landscape and Religion from Van Eyck to Rembrandt, Farnham, 2012, S. 10f.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Pinacoteca Nazionale, 58,9 x 44,5 cm; G. Fossaluzza, "Gesù Cristo che sporge dal sepolcro", in J. Bentini u.a. (Hgg.), *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale*, Venedig, 2004, S. 233-236, C. Cavalca, "Uomo dei dolori", in A. de Marchi u.a. (Hgg.), *Giovanni Bellini dall'icona alla storia*, Turin u.a., 2012, S. 50-55; dies., "Antonio Vivarini", in G. Romanelli (Hg.), *I Vivarini lo splendore della pittura tra Gotico e Rinascimento*, Venedig, 2016, S. 134f. - Zum Begriff "Schmerzensmann" A. Zimmermann, *Jesus Christus als* "*Schmerzensmann*" in hoch- und spätmittelalterlichen Darstellungen der bildenden Kunst: eine Analyse ihres Sinngehalts, Diss. Halle, 1997, S.63-66, S. 476-490. - Seit G. B. Cavalcaselle gab man die Tafel Antonio Vivarini, erst in jüngerer Zeit Giovanni d'Alemagna (S. G. Casu, *The Pittas Collection. Early Italian Paintings*, Florenz, 2011, S. 74); zur *fortuna critica* Cavalca, Ibidem, und Fossaluzza, Ibidem, mit der Zuschreibung an Antonio Vivarini. Im folgenden wird von "den Vivarini" oder der "Vivariniwerkstatt" gesprochen, ohne daß damit für einzelne Tafeln die Beteiligung mehrerer Maler suggeriert werden soll.

<sup>6</sup> Vgl. Fossaluzza, "Gesù Cristo"; Cavalca, "Uomo dei dolori".

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> C. CAVALCA, "Appunti sulla presenza di opere dei Vivarini a Bologna", *Nuovi Studi*, 13 (2008) 2009, S. 39-59, S. 44, S. 50. Eine Entstehung im Jahr 1454 oder später muß aufgrund der stilistischen Veränderungen der Werke der Vivariniwerkstatt nach 1450 als überaus unwahrscheinlich gelten. Zu Bologna als Ort venezianischer Gemälde des 14. und 15. Jahrhunderts zuletzt N. Silver, "'magna ars de talibus tabulis et figuris': Reframing Panel Painting as Venetian Commodity", in E. S. Beaucamp, P. Cordez (Hgg.), *Typical Venice? The Art of Commodities*, 13th-16th Centuries, Turnhout, 2020, S. 69-85.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Der generell gute Zustand der Tafel wird durch die Auswirkungen einer Reinigung beeinträchtigt, und der Rahmen ist erneuert, vgl. zum Zustand Fossaluzza, "Gesù Cristo", S. 233.

Polyptychons zu rekonstruieren, können nicht überzeugen,<sup>9</sup> zumal die formalen Charakteristika an eine intime Betrachtersituation denken lassen.<sup>10</sup>

Die als aufrecht stehend im Sarkophag gegebene Figur ist im close-up so nah an den Betrachter gerückt, daß sie den Vordergrund füllt und nur durch den Sarkophagrand als parapetto im getrennt erscheint. Das Grab wird durch die Bildränder überschnitten und so der Blick auf den Mittelgrund verstellt. Christus ist in seiner Ambivalenz als 'lebender Toter' gezeigt, mit den Spuren der Passion, aber aus eigener Kraft stehend mit sanft zur Seite geneigtem Haupt. Die Augen öffnen sich in einem Spalt, und auch der Mund ist leicht geöffnet. Die Arme sind – im Gegensatz zur Bildtradition – weder vor dem Körper gekreuzt noch beide ausgestreckt; Nur die Linke berührt den Sarkophagrand, die Rechte ist erhoben. In beiden Handinnenflächen werden die blutenden Male sichtbar. Christus weist aktiv seine Wunden vor. gleichzeitig wird im Akt des Öffnens der Arme ein in seiner Anatomie beobachteter und weich modellierter, idealschöner Körper präsentiert. Unvermittelt setzt unter den Sarkophagwänden eine Landschaft ein, die in begrünten Wiesen und Laubwäldern über einen weit in die Tiefe geführten Hintergrund gezogen ist. Der Betrachter hat wie Christus selbst keinen Ort in dieser Landschaft. Links sind eine Kirche und die Silhouette einer kleinen Stadt auszumachen, rechts deuten sich kultivierte Felder an. Terrainstufen. Pfade und kleiner werdende Bäume leiten den Blick in die Tiefe. Die Detailformen geraten zunehmend unscharf, und rechts wird die Lokalfarbe zugunsten eines lichten Grüns aufgegeben. 11 Ein blauer, sich zum Horizont aufhellender Himmel liegt darüber. Dieser Horizont ist in der Mitte durch die Figur verstellt; er steigt zu beiden Bildrändern hin zu begrünten Bergen auf, darin den Verlauf der Schulterlinie Christi mit den lockigen Haaren in etwa spiegelnd und so auch zu sich spiegelbildlich.

Das Irritierende, den Blick Bezwingende des Bildes liegt darin, daß die Berglinie nach oben ein Echo findet in einem die Eckschrägen füllenden Ornament aus eingerollten Blättern und Beeren. Dieses bleibt in der Größenrelation ohne Bezug zu der Landschaft und kann nur als *vor* der Bildfläche gedacht verstanden werden, als illusionistisch gemalter Bestandteil eines realen hölzernen Rahmens. In seinem Verlauf spiegelt es die Landschaft – oder spiegelt die Landschaft den Rahmen? Aus der gemalten Rahmenöffnung vorne und der verblauenden Horizontlinie hinten bildet sich, in die Fläche projiziert, eine Rautenform, die mittig durch das nimbierte Haupt Christi eingenommen wird, das frei vor dem Himmel steht. Daß der Maler um die Konturen dieser 'Öffnung' gerungen hat, läßt sich an den Pentimenti der Fingerkuppen der rechten Hand und die veränderte Hügellinie zu seiner Linken erkennen (Abb. 2).<sup>12</sup>

Das in der Palette reduzierte Kolorit unterstreicht die Bildsymmetrie mit einer ausgewogenen Farbverteilung, die Figur und Landschaft miteinander verbindet. Einen spannungsvollen Farbkontrast bilden lediglich das Rot, Blau und Gelbbraun im oberen Bereich; er ist zwischen

O CAVALCA "Uomo dei dolori", S. 51-53; DIES. La pala d'altare a Bologna nel Rinascimento. Opere, artisti e città 1450-1500, Cinisello Balsamo 2013, S. 96.

<sup>10</sup> Vgl. auch Fossaluzza, "Gesù Cristo", S. 234.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Mit durch Abrieb veränderter Farbwirkung ist allerdings zu rechnen.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Kleinere Veränderungen in den versetzten Brustwarzen und dem Bauchnabel; die Dornenkrone ist in einem einfachen Schlingenband vorgezeichnet, später nicht ausgeführte Strähnen an der linken Schläfe und über dem Ohr sind mit summarischen Zügen vorbereitet.



Abb. 2 Vivariniwerkstatt, "Schmerzensmann", Bologna, Pinacoteca Nazionale, Infrarotreflektographie

den beiden Bildhälften weitgehend ausgeglichen. Der Komposition eignet dennoch nichts vorgetragen Hieratisches, denn sie variiert die Symmetrien: Der Körper ist leicht nach rechts gedreht, der Kopf geneigt und der damit veränderte Fall der Haare berücksichtigt, die Armhaltung ist asymmetrisch und der Sarkophag nicht genau mittig gesehen, zudem entsprechen sich die gespiegelten Konturlinien nicht exakt. Die Beleuchtung, die keinen Rückschluß auf eine Tageszeit erlaubt, trägt zu einer Differenzierung bei: Ein schwacher Lichteinfall von links unterstreicht die Modellierung des zum Licht gedrehten Körpers, läßt einen Hell-Dunkelkontrast zwischen den gegenüberliegenden Bergen entstehen und wirkt sich ebenso auf die gemalten Rahmenteile aus. Das allem gemeinsame Licht verschmilzt das scheinbar Nahe mit dem Fernen. Ergebnis ist eine Spannung, die aus dem Widerspruch zu der bildräumlichen Logik erwächst. Die Kleinteiligkeit der Ausführung, die starke Aufsicht auf die Landschaft und das Rechteckformat mit gemaltem Rahmenornament, das so in dem Kirchenväter-Triptychon der Vivarini vorkommt,<sup>13</sup> aber in keinem der als Altarwerke fungierenden Polyptychen, sprechen gegen die Annahme, es habe sich um die Bekrönung eines solchen gehandelt. Das Bild fordert die Nahsicht, das unmittelbare Gegenüber des Betrachters.<sup>14</sup>

Möglicherweise führten die Vivarini mit dieser Tafel den nahsichtig gegebene *Cristo passo* vor einer Landschaft in die venezianische Tafelmalerei ein, wie er in der zweiten Quattrocentohälfte geläufig wurde. <sup>15</sup> Damit ließe sich die experimentelle, in dieser Form wohl ohne Nachfolge gebliebene Bildlösung erklären, die als Aktualisierung einer tradierten Ikonographie durch die Maler gerade in diesen Jahren mehrere Vergleiche findet. <sup>16</sup> Dies dürfte mit auf Wunsch des Auftraggebers hin geschehen sein, denn autonome Christusbilder gehörten offenbar nicht zum Standardrepertoire der Werkstatt. Um den Motivationen dafür nachzuspüren, ist zunächst die Rolle zu skizzieren, die Naturschilderung in den neuen Bildfindungen spielte, mit denen die Ikonographie des "Schmerzensmannes" im Veneto im Quattrocento aktualisiert wurde. Eine Folie dafür bilden die Konzeptionen von Landschaft in anderen Werken der Vivarini und das Verhältnis von Figur und Landschaft in der älteren venezianischen Malerei. In einem dritten Abschnitt werden, nach einer erneuten Engführung auf das christologische Thema, Überlegungen zu dem Sehen auf das Bild und damit auf die Landschaft zur Diskussion gestellt, bei denen auch nach den Korrelationen zwischen gemalter Landschaft und naturwissenschaftlichem Blick zu fragen sein wird.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> M. Ceriana, "Giovanni d'Alemagna, Antonio Vivarini", in Idem, V. Poletto, *Il Paradiso riconquistato. Trame d'oro e colore nella pittura di Michele Giambono*, Venedig, 2016, 168f.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Zu den Rekonstruktionsvorschlägen Cavalca "Uomo dei dolori", S. 54.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Vgl. A. De Marchi, "Im Laufe der Zeit: la 'Pietà' di Giovanni Bellini", in ders. u.a. (Hgg.), Giovanni Bellini dall'icona alla storia, Turin u.a., 2012, S. 17-31 (S. 23 zu einem "Schmerzensmann" des "Meisters von Roncaiette", der nicht abgebildet ist); C. R. Puglisi, W. L. Barcham, "Bernardino da Feltre, the Monte di Pietà and the Man of Sorrows: Activist, Microcredit and Logo", Artibus et historiae, 29 (2008), S. 35-63; W. L. Barcham, "Deferential or Formulaic?: Antonio Vivarini and the Sacred Image of the Man of Sorrows", Artibus et historiae, 34 (2013), S. 57-72; Ders., "Six Panels by Michele Giambono, 'pictor Sancti Marci'", in C. R. Puglisi, W. Barcham (Hgg.), New Perspectives on the Man of Sorrows, Kalamazoo, 2013, S. 191-218.

<sup>16</sup> Vgl. das im Schoß der thronenden Mutter schlafende, von ihr angebetete Kind, C. Wilson, *Italian Paintings, XIV-XVI centuries in the Museum of Fine Arts*, Houston, London, 1996, S. 196-198.

## CHRISTUS IM GRÜNEN

Der "Schmerzensmann vor einer Landschaft" ist im Gegensatz zum Marienbild kein Bildthema, mit dem eine tradierte Ikonographie weiterentwickelt worden wäre, die bereits zuvor der Natur entnommene Bildelemente enthielt. Die *imago pietatis* wurde in der Malerei in den Jahrzehnten bis zur Mitte des Quattrocento im Veneto häufig und mit hier neuen Bildfindungen aktualisiert.<sup>17</sup> Ein aktueller Bedarf an unterschiedlich semantisierten und in unterschiedlichen Kontexten gebrauchten Bildern des "Schmerzensmannes" in Halbfigur wird hier offensichtlich.<sup>18</sup> Natur, und sei es in Form von Abbreviaturen, erhält in diesen Christusbildern keinen Ort. Die Zeichnungsbücher Jacopo Bellinis enthalten mehrere Fassungen des "Toten Christus" in einer Felsenlandschaft.<sup>19</sup> Bemerkenswerterweise verzichtet der Zeichner da, wo er die Szene in die Nahsicht bringt, auf die Landschaft. Wohl nicht von der Hand Jacopos stammt der ihm früher zugewiesene "Schmerzensmann mit Stifter" in Zagreb.<sup>20</sup> Die aus einem Franziskanerkloster stammende Tafel erinnert in dem Stifterportrait und den Kegelbergen an Jacopos Madonna im Louvre. Sie ist hier insofern relevant, als Christus hier in einer Landschaft imaginiert, die nicht als Golgatha konnotiert ist; die körperliche Präsenz des "Schmerzensmanns" kommt jedoch in Bologna weit mehr zum Tragen.

Unter den im Veneto tätigen Florentiner Malern hat sich besonders Filippo Lippi mit dem Thema des 'Schmerzensmanns' auseinandergesetzt. Eine ihm überzeugend zugewiesene Tafel, ursprünglich wohl in eine Predella integriert,<sup>21</sup> weist – unabhängig von dem aus dem Format zu schließenden unterschiedlichen Bildgebrauch – die engsten Übereinstimmungen mit dem "Schmerzensmann" der Vivarini auf (Abb. 3). Das kleine Oktagon zeigt Christus im offenen Grab, ohne das Kreuz, und von einer Landschaft hinterfangen. Auch hier ist das

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Vgl. Giambonos "Schmerzensmann"-Bilder in New York, 1420er Jahre, und Padua, um 1440/45 (G. Wolf, Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance, München, 2002, bes. S. 162f.; Barcham, "Six Panels"; T. Franco, Michele Giambono e il monumento a Cortesia da Serego, Venedig, 1998, S. 95f., S. 130, Anm. 99); das Relief des Ludovico da Forlì am Corpus Christi-Retabel in S. Zaccaria, 1443 (H. Caspart, Das Sakramentstabernakel in Italien bis zum Konzil von Trient. Gestalt, Ikonographie und Symbolik, kultische Funktion, München, <sup>3</sup>1969 [1964], S. 84f.); der "blutspendende Christus" auf der Rückseite des Hochaltarretabels aus der Vivariniwerkstatt, ebd., sowie ein Relief in dessen Bekrönung (angesichts der gut 7 Metern Höhe müßte das Spektrum der Funktionen des "Schmerzensmannes", die Schlie vor allem in der Präsenz eines "Gegenübers" faßte, für Venedig nochmals überdacht werden; H. Schlie, "Erscheinung und Bildvorstellung im spätmitelalterlichen Kulturtransfer: Die Rezeption der Imago Pietatis als Selbstoffenbarung Christi in Rom", in A. Gormans, T. Lentes (Hgg.), Das Bild der Erscheinung. Die Gregorsmesse im Mittelalter, Berlin 2007, S. 59-121, bes. S. 97); das Polyptychon der Vivarini für Praglia (H. Belting, Giovanni Bellini, Pietà, Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei, Frankfurt 1985, S. 24; Puglisi, Barcham, "Bernardino da Feltre", S. 55); s.a. die Beiträge in Puglisi, Barcham, New Perspectives, sowie Zimmermann, Jesus Christus.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Vgl. B. RIDDERBOS, "The Man of Sorrows. Pictorial Images and Metaphorical Statements", in A. MacDonald, H. N. RIDDERBOS (Hgg.), The Broken Body: Passion Devotion in Late-Medieval Culture, Groningen, 1998, S. 145-181.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Vgl. die Zeichnungbände Louvre f.54, f.52v/53r, British Museum f. 22v/23r; C. T. EISLER, Jacopo Bellini, London, 1989, Taf. 220, Taf. 217f., Taf. 215f.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Zagreb, Strossmayerova galerija starih majstora, 52 x 28 cm, zugeschrieben dem rund 1440 bis 1478 wirkenden Lovro Dobričević (Lorenzo Marini) aus Kotor, s. K. Prijatelj, "L' 'école dalmate de peinture' dans le cadre européen (1350-1550)", in E. Hercigonja (Hg.), La Croatie et l'Europe, Bd. 2, Paris, 2005, S. 547-569, S. 558, S. 566.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> S. Marinelli, "Filippo Lippi", in P. Marini, G. Peretti, F. Rossi (Hgg.), Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi, Bd. 1, Cinisello Balsamo, 2010, S. 125f.



Abb. 3 Filippo Lippi, "Schmerzensmann", Verona, Museo del Castelvecchio

Problem des mittleren Plans umgangen, indem die Bildränder den Sarkophag überschneiden. Obwohl die Landschaft einen im Vergleich tieferen Blickpunkt vorgibt und sich damit plausibler nicht unter, sondern hinter dem Grab erstreckt, wirkt sie in ihren summarischen Angaben als Hintergrundfolie. Die spärliche Begrünung der Felslandschaft scheint vor allem dazu zu dienen, die Geländeübergänge zu markieren. Die Tafel wird in die 1430er Jahre datiert und daher von einigen Autoren mit dem Aufenthalt Lippis in Padua verbunden. <sup>22</sup> Lippi war 1434 bis wohl 1437 in Padua tätig. In der Vivariniwerkstatt wurden seine Werke in vieler Hinsicht rezipiert, und möglicherweise hatte Antonio bei ihm gearbeitet. <sup>23</sup> Es ist nicht auszuschließen, daß dieser "Schmerzensmann" ein Vorbild für die Bildfindung der Vivarini geboten hat. Die Unterschiede sind jedoch offensichtlich: Die Felsenlandschaft Lippis gibt dem ikonischen Motiv einen spezifischen Ort, Golgatha, und bindet ihn an das Geschehen von Beweinung und Grablegung. Die Landschaft der Vivarini weist gerade keinen Felsen auf, keine "Topologie der Einsamkeit", die Lippis Schädelstätte mit den Landschaften der Eremiten gemeinsam hat. <sup>24</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> M. Lucco, "Padova", in Ders. (Hg.), La Pittura nel Veneto. Il Quattrocento, Bd. 1, Mailand, 1989, S. 80-101, S. 90 ("forse l'unico frutto conservatosi del soggiorno veneto del Lippi"); A. De Marchi, "Un raggio di luce su Filippo Lippi a Padova", Nuovi studi, 1 (1996), S. 5-23, s. aber J. Ruda, Fra Filippo Lippi: Life and Work with a Complete Catalogue, London, 1993, S. 377.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Vgl. dazu Verf., Die Vivarini. Bildproduktion in Venedig 1440 bis 1505 (in Vorb. zum Druck).

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Zitat nach M. Ewel, Das Darstellungsproblem "Figur und Landschaft" in der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts, Hildesheim, 1993, S. 17; s. a. M. Andrews, Landscape and Western Art, Oxford, 1999, S. 25-44; A. Gentill, "Paesaggio della meditazione e paesaggio dell'emozione nella pittura veneziana fra Quattrocento e Cinquecento", in F. Cappelletti (Hg.), Archivi dello sguardo. Origini e momenti della pittura di paesaggio in Italia, Florenz, 2011, S. 17-39.

Mit ihrer frühlingshaften Begrünung unterläuft sie die Seherwartungen geradezu. Gleichzeitig nimmt sie weder die Lagunenlandschaften des Veneto noch die Felsen des Hinterlandes auf, sie setzt keine unmittelbare Naturerfahrung um. Die Tafel in Bologna läßt sich in den reichen Kontext von sich um die Jahrhundertmitte weiter ausdifferenzierenden Bildformeln des Schmerzensmannes einbetten. Mit Blick auf die Landschaft führen Vergleiche aber um so mehr das Neue der Bildfindung vor Augen.

Wie verhält sich die Landschaft der Bologneser Tafel, unabhängig vom eigentlichen Bildthema, zu anderen Naturprospekten der Vivarini? Die Landschaften auf Gemälden der Vivariniwerkstatt sind durch Tiere, einige auch durch Menschen belebt. Es kann an dieser Stelle nicht darum gehen, inwieweit sie bestimmte Bereiche als wild oder vom Menschen beherrscht, als Friedensreich etc. konnotieren beziehungsweise allegorisch auszudeuten sind. Ein Vergleich macht vor allem deutlich, was die Landschaft der Bologneser Tafel nicht ist: Es geht in ihr nicht um eine Gegenüberstellung von Stadt und Land als Räume menschlichen Wirkens, es wird nicht der Reichtum der Natur als Vielfalt der Schöpfung vorgeführt, Natur ist nicht als bukolisches Idyll und irdisches Glück inszeniert; für eine Allegorese einzelner Naturelemente bieten sich kaum Ansätze. Gängige Interpretamente der Landschaft als Projektion des *locus amoenus* in christlicher Ausdeutung greifen damit nicht. Am zeitgenössischen Künstlerlob orientierte Kategorien werden auf den ersten Blick ebensowenig befriedigt, denn *varietas* bildet hier die zentrale Kategorie für die Erscheinungen der Natur noch das Erfassen ihrer Vielfalt beabsichtigt zu sein.

In der einführenden Beschreibung wurde auf das besondere Verhältnis von Figur und Landschaft auf der Tafel in Bologna hingewiesen. Indem der Maler den Landschaftsausschnitt auf die Figur bezieht, setzt er grundsätzlich eine Tradition venezianischer Malerei fort.<sup>28</sup> Wie

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Vgl. ein in La Spezia aufbewahrten Fragment der "Stigmatisierung des hl. Franziskus", Fossaluzza, "Gesù Cristo", S. 236; Cavalca "Uomo dei dolori", S. 54f.; ein "hl. Hieronymus", A. De Marchi, "Antonio Vivarini", in A. Scarpa/M. Lupo (Hgg.), La collezione Terruzzi. I Capolavori, Mailand, 2007, S. 48; die 'Anbetung der Heiligen Drei Könige' in Berlin, A. Bettagno, G. Fossaluzza, "Interpretazioni del paesaggio nella pittura veneta", in A. Bettagno (Hg.), Natura e arte nel Paesaggio veneto. Dalle interpretazioni pittoriche alle immagini fotografiche, Rom, 1995, S. 113-305, S. 121f.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Vgl. zu diesem Deutungsmodus spezifisch für das Bildelement Landschaft jüngst Bakker, *Landscape*, und Goehring, "Space", bes. S. 157f.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Vgl. Guarino da Verona zu Pisanello (M. BAXANDALL, "Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 28 (1965), S. 183-204; DERS., Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350-1450, Oxford, 1971, bes. S. 91-96; der Text in R. Sabbaddin (Hg.), Epistolario di Guarino Veronese, Bd. 1, Venedig, 1915, S. 554-557), und Roberto Orsis Lob auf den Hofmaler der Malatesta ("Effingit veris quecunque simillima rebus / Et rerum arcanos explicat ipse modos / Iratum fugies inter pineta leonem / Hirsutus timeas per iuga picta sues / Iurabis trepidare feras, et currere cervos / Stare domos, variis prata virere comis / Latrantesque canes, et surda audire virorum / Verba, vel umbrosi surgere fontis aquas", S. NICOLINI, "Come piccoli quadri. Appunti su alcune fonti per la ricezione della miniatura tra xiv e xvi secolo", Intrecci d'arte, 4 (2015), S. 7-35; Baxandall, Giotto, S. 93f.; F. Lollini, "Su Giovanni da Fano e l'Hesperis di Basinio", Quaderni di Engramma, 2 (2012), S. 59-64.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Vgl. Jacobellos "Die hl. Lucia soll in ein Bordell gebracht werden" (I. Chiappini di Sorio, "Jacobello del Fiore", in S. Papetti (Hg.), L'aquila e il leone. L'arte veneta a Fermo, Sant'Elpidio a Mare e nel Fermano, Venedig, 2006, S. 107-111) oder Giambonos Tafel des hl. Crisogono in San Trovaso (R. Battaglia, "Michele Giambono", in Ceriana,

ältere Darstellungen erweist dieses Christusbild die Landschaft nicht als gesehene, erfahrene, sondern als konstruierte und auf die Figur hin komponierte Natur. Gleichzeitig erreicht es eine neue Distanz der Figur zu dieser Landschaft, wenn es einerseits aktuelle künstlerische Möglichkeiten der Tiefenführung – konsequente perspektivische Verkleinerung und zunehmende Unschärfe und Helligkeit, also Luftperspektive<sup>29</sup> – anwendet und andererseits den Betrachter unmittelbar mit der nahsichtigen Figur konfrontiert.

Inwieweit kann diese Landschaft als Kommentar zum Christusbild verstanden werden? Die typologischen Charakteristika, mit denen das Paradoxon des toten Gottessohnes in der Anschauung weiter als in anderen Formulierungen des Bildtyps getrieben ist, wurden bereits betont. Ist der Blick durch den Tod gebrochen, oder ist das Sichtbarwerden der Pupillen Zeichen von Leben? Der kräftige, gedrehte Körper, das Vorweisens der Linken und der erhobene rechte Arm erweisen die Lebendigkeit Christi. Ein aktives Weisen der Wunde ist gezeigt, kein Segensgestus.<sup>30</sup> Erwin Panofskys Charakterisierung von Giovanni Bellinis "eucharistischem Schmerzensmann" trifft auch hier zu: Bei beiden handelt es sich um eine "Apollinische Gestalt, die weniger als das Bild eines Geopferten, denn als das Bild eines Opfernden sich darstellt".31 Warum wurde die empathische Formel der geöffneten Arme aufgegeben, die ausgehend von einer Vision Bernhards von Clairvaux mit der Umarmung der Seele des Gläubigen durch Christus verbunden war?<sup>32</sup> Die erhobene Rechte ist charakteristisches Element bei dem einzigen Bildtyp, der Christus nach seinem Tod vor einer grünenden, aber menschenleeren Landschaft zeigt. Diese Bildelemente verbinden die Tafel mit gängigen Darstellungsmodi der Auferstehung.<sup>33</sup> Die Tafel der Vivarini ist, verfolgte man eine typologische Einteilung, allein mit dem Titel "Auferstandener Christus" nicht adäguat zu benennen, auch wenn die inhaltliche Verbindung zur Auferstehung durch das aufrechte Stehen im Grab und das Fehlen der Trauernden naheliegt. Sie ist jedoch ein Beispiel für die Tendenz, das Christusbild zu aktualisieren. Der Auferstandene ist der Sieg über den Tod, die Hoffnung auf Erneuerung. Diese Vorstellung unterstreichen einige Auferstehungsdarstellungen dadurch, daß sie eine verdorrte Zone und eine grünende Zone kontrastieren.<sup>34</sup> Auch wenn das Gegenüber von gekappten

Poletto, *Il paradiso*, S. 161-164). Zur "figurenbezogenen Bergdarstellung" E. D. Schmidt, "Symbol und Kulisse. Bergdarstellungen in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance", in H. Gercke (Hg.), *Der Berg*, Heidelberg, 2002, S. 42-57, S. 44f.; s.a. A. Perrig, "Die theoriebedingten Landschaftsformen in der italienischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts", in W. Prinz, A. Beyer (Hgg.), *Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. zum 16. Jahrhundert*, Weinheim, 1987, S. 41-60. Die Distanz zwischen den Figuren im Vordergrund und der Bildtiefe ist jeweils deutlich geringer als bei dem "Schmerzensmann". Jacopo Bellinis "Muttergottes" im Louvre setzt Nah und Fern ebenfalls nicht im selben Maße pointiert gegenüber. Dort, wo Jacopo seine Figuren im *close-up* der Halbfigur zeigt, verzichtet er wie die Zeitgenossen auf die Landschaft.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Vgl. N. Wolf, Landschaft und Bild. Zur europäischen Landschaftsmalerei vom 14. bis 17. Jahrhundert, Passau, 1984, bes. S. 85-88.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Vgl. die Charakterisierung durch Cavalca "Uomo dei dolori", S. 53f.

<sup>31</sup> E. PANOFSKY, "'Imago Pietatis'. Ein Beitrag zur Typengeschichte des 'Schmerzensmanns' und der 'Maria Mediatrix'", in Festschrift für Max. J. Friedländer zum 60. Geburtstag, Leipzig, 1922, S. 261-308, S. 294.

<sup>32</sup> Zum Ursprung dieser Geste u.a. Ridderbos, "Man of Sorrows", S. 167.

<sup>33</sup> Bereits Fossaluzza, "Gesù Cristo", S. 236, und Cavalca "Uomo dei dolori", S. 53, sahen hier einen motivischen Hinweis auf den Auferstehenden.

<sup>34</sup> So Lorenzo Venezianos "Auferstehung" (Mailand, Pinacoteca del Castello Sforzesco) und jene des Piero della Francesca in San Sepolcro (Museo Civico).

und abgesägten Bäumen auf der einen und einem die Hügel emporführenden Weg auf der anderen Seite eine allegorische Auslegung grundsätzlich denkbar machen,<sup>35</sup> legen die oben herausgestellten Charakteristika für den "Schmerzensmann" eine andere Sinnschicht nahe. Das inkarnationstheologische Konzept, das in der Perfektion des Körpers Christi das Wort Gottes erkennt, wurde, im Rahmen der venezianischen Malerei, vor allem für die Christusbilder Giovanni Bellinis herangezogen.<sup>36</sup> Der Körper Christi ist auf der Tafel in Bologna trotz seiner Wunden als unversehrt und 'schön' gezeigt, die Öffnung der Arme und die Drehung zur Lichtquelle unterstreichen dies in einem Akt der Präsentation. Durch den engen Bildausschnitt wird die körperliche Präsenz noch gesteigert. Wie sehr der Maler sich diesen Körper erarbeiten mußte, machen die mehrfach veränderten Konturen deutlich. Für Entsprechungen in der zeitgenössischen Meditationspraxis sei der 1454 verfaßte und am Ende des 15. Jahrhunderts in Venedig gedruckte "Zardino de oration" genannt. Diese Meditationsanleitung beschreibt ausführlich das Äußere Christi. Ebenmaß und Schönheit sind hier die maßgeblichen Kategorien dafür, wie die Gläubigen sich Christi Bild ("forma") einprägen sollen.<sup>37</sup>

Die Landschaft bietet sich in diesem Kontext für eine anagogische Lesart an. <sup>38</sup> Sie läßt Ordnung und Fruchtbarkeit erkennen und erweist darin den göttlichen Ursprung der Natur und die Präsenz des *deus artifex*. In der kontemplativen Betrachtung der Natur wurde im 15. Jahrhundert, besonders eindringlich durch Dionysius den Kartäuser, ein Weg zu Gott aufgezeigt. Auch wenn – meines Erachtens abgeleitet vom Bildtyp der Auferstehung – nicht die Vielfalt der Natur betont ist, ist "Landschaft" damit mehr als ein jetzt auch für das Christusbild aktualisiertes Motiv: Christus und die ihn umgebende Landschaft werden transparent auf die göttliche Schöpfung hin. Die ästhetische Struktur des Bildes ist auf mehreren Ebenen darauf angelegt, dem Betrachter eine spirituelle Erfahrung zu ermöglichen. Sich verändernde Ansprüche eines Publikums, dem mit Werken vor allem toskanischer Künstler neue Bilder vor Augen standen, denen die menschliche Anatomie wie das antike Körperideal zugrunde lagen, und das zunehmend mit einer *ars nova* burgundischer Prägung vertraut wurde, stehen dazu nicht in einem Gegensatz, sondern dürften komplementär bestimmte Bildformulierungen befördert haben.

Diese Beobachtungen lassen sich mit Blick auf die Rezeptionsvorgaben auswerten, die das Bild macht. Inwieweit konditionieren diese auch den Blick auf die Natur? Der *parapetto*, das Rahmenornament, welches den Kopf einfaßt, und vor allem der helle Körper ziehen den Blick im Vordergrund an. Die fluchtenden Sarkophagwände führen in die Tiefe der Landschaft. Nur an wenigen Details hält man sich auf, etwa an den Erdstufungen links, aber der Blick ist kein schweifender. Das Vorspringen des vorne Gesehenen und das Zurückspringen des

<sup>35</sup> Dabei wäre die übliche Wertigkeit der Seiten allerdings umgedreht.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> F. Saracino, Cristo a Venezia. Pittura e Cristologia nel Rinascimento, Genua, Mailand, 2007, S. 312-315. Gerhard Wolf hat für Florenz nachgezeichnet, wie das theologische Konzept der Schönheit des menschgewordenen Gottessohnes in Christusbildern der Frührenaissance reflektiert und der Leidensausdruck mit körperlicher Schönheit zu vereinbart wurden, Wolf, Schleier, bes. S. 279f.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Zardino de Oration: fructuoso, o.O. [Venedig]: [Bernardino Benali], 1494, S. 131f. (Paginierung des Exemplars der Biblioteca Nazionale, Rom: 70 4 F 40).

<sup>38</sup> Zum folgenden Wolf, Landschaft, bes. S. 157-164; BAKKER, Landscape, S. 19-90, S. 55-66 zu Dionysius dem Kartäuser.

Entfernten, *rilievo*, verbunden mit dem Erlebnis von Distanz in einem neuen Bildraum sind maßgeblich für das Sehen auf das Bild.<sup>39</sup> Bereits an anderer Stelle, am Corpus Christi-Retabel in S. Zaccaria, hatten die Vivarini eine Landschaft zugunsten eines besonderen Effekts eingesetzt (Abb. 4). Die geschnitzte Figur des Auferstehenden, der mit Elan aus dem Grab steigt, steht vor einer nur flüchtig gemalten, vom strahlenden Licht seiner Erscheinung wie übergossenen Berglandschaft.<sup>40</sup> Die akzentuierte Staffelung führt in die Tiefe, die skulptierten Figuren scheinen dagegen in den Betrachterraum zu fallen. Die Bildgattungen treten hier nicht in Konkurrenz, vielmehr unterstreicht die Landschaft mit ihren Qualitäten die Dreidimensionalität der Skulpturen, den *rilievo* als wirkungsästhetische Kategorie. Bemerkenswerterweise wird in der Tafelmalerei auch in den Niederlanden zur gleichen Zeit das Christusbild mit einer Landschaft verbunden.<sup>41</sup> Im "Braque-Triptychon" aus dem Jahr 1452 hinterfängt Rogier van der Weyden



Abb. 4 Ludovico da Forlì, Giovanni d'Alemagna und Antonio Vivarini, Retabel des Corpus Christi-Altars, Venedig, San Zaccaria (Detail)

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> M. BAXANDALL, Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: a Primer in the Social History of Pictorial Style, London, <sup>2</sup>1988 (1974), S. 121f.; L. FREEDMAN, "'Rilievo' as an artistic term in Renaissance art theory", Rinascimento, 40 (1989), S. 217-247.

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> Auch Cavalca, "Uomo dei dolori", S. 54, erwähnt das Retabel im Kontext des Schmerzensmannes in Bologna.

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> In Italien war die Landschaft als Hintergrund des Porträts wohl nur wenige Jahre zuvor, vermutlich mit Lippis Doppelporträt (New York), eingeführt worden, vgl. Ruda, Fra Filippo Lippi, S. 85; im Norden, nach G. Pochat, Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance, Berlin, New York, 1973, S. 244, bei Petrus Christus.

den Salvator und die Heiligen mit einer scheinbar endlos in die Tiefe geführten Landschaft, die, so Boudewijn Bakker, die Schönheit und Perfektion der Schöpfung transparent macht und den Betrachter zu einer Lektüre im "Buch der Natur" auffordert (Abb. 5).<sup>42</sup> Die Sonne über dem Horizont nimmt die Funktion des Nimbus an. Christus selbst ist jedoch ganz nah, in ihm sind, wie Martin Büchsel unterstrichen hat, die Raumgrenzen aufgehoben.<sup>43</sup> Auch in Vincenzo Foppas "Drei Gekreuzigte" von 1450 (oder 1456) kennzeichnet ein Oszillieren zwischen Nahsicht und Fernsicht die ästhetische Struktur (Abb. 6). So unterschiedlich die jeweiligen Bildkonzepte sind, so weitgehend stimmen sie überein in der Schaffung und gleichzeitig Aufhebung von Distanz, in dem Ineinsfallen in Gott.<sup>44</sup>

Bei der Bologneser Tafel liegt der *special effect* in dem illusionierten Rahmenausschnitt. Per se ist der gemalte Rahmen im Bild eine visuelle Strategie, in der sich das Bild in seiner repräsentierenden Funktion und in seiner Gemachtheit thematisiert.<sup>45</sup> Die damit forcierte Spannung zwischen materiellem Bild und dem Bildinhalt erhält bei einem Christusbild besondere Relevanz, macht sie doch die Anschaulichkeit des Nicht-Darstellbaren und damit die Imagination des Betrachters zum eigentlichen Bildthema.<sup>46</sup> In der Bologneser Tafel ist die wirkungsästhetische Funktion des gemalten Rahmens weiter geführt: Der Betrachter kommt nicht umhin, ihn in ein Verhältnis zur Landschaft zu setzen, die Rahmenteile konditionieren den Blick auf die Landschaft. Beider Formenkorrespondenzen führen zu einem Konflikt von Flächenwirkung und Raumwirkung, zu einem Kippbild, das den Realitätscharakter des Bildes zur Disposition stellt.<sup>47</sup>



Abb. 5 Rogier van der Weyden, Braque-Triptychon, Paris, Musée du Louvre

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> Bakker, Landscape, S. 13, S. 78f.

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> M. Büchsel, *Die Entstehung des Christusporträts*, Mainz, <sup>3</sup>2007 (2003), S. 165.

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> K. M. Johanning, Landschaftsdarstellungen in der Malerei der lombardischen Renaissance, Hamburg, 2011, S. 39-44; H. Aurenhammer, "Schräge Blicke, innere Landschaften. Räume der Kreuzigung Christi bei Jacopo Bellini, Giovanni Bellini und Antonello da Messina", in ders., D. Bohde (Hgg.), Räume der Passion. Raumvisionen, Erinnerungsorte und Topographien des Leidens Christi in Mittelalter und Früher Neuzeit, Bern u.a., 2015, S. 335-375, S. 357f.

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> V. I. STOICHITA, L'instauration du tableau, Genf, <sup>2</sup>1999 (1993); K. KRÜGER, Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien, München, 2001, bes. S. 60-82.

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> C. H. CARMAN, "Faith and Vision in Leon Battista Alberti and Nicholas Cusanus: Reality and Rhetoric in Sacred Space", in O. Zorzi Pugliese, E. Matt Kavaler (Hgg.), Faith and Fantasy in the Renaissance. Texts, Images and Religious Practices, Toronto, 2009, S. 173-189.

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> Zu dieser pikturale Strategie in der späteren venezianischen Malerei J. Grave, Architekturen des Sehens. Bauten in Bildern des Quattrocento, Paderborn, 2015, S. 125-144.

Sehen wird zwingend zu einem Erlebnis von Distanz, <sup>48</sup> einer Distanz, die genau dort 'aufreißt' und kulminiert, wo sich in einer Öffnung zum Himmel – die in ihrer Form die Seitenwunde evoziert – das Haupt Christi befindet. Wenn der Betrachter dort, wo der Horizont zu suchen wäre, Christus sieht, fallen – dies scheint mir eine Option der Wahrnehmung zu sein – Gotteserfahrung und Naturerfahrung zusammen, ähnlich wie der konstruierte Fluchtpunkt und die Erscheinung Gottes zu einer ästhetischen Deckung gelangen können.<sup>49</sup>

Angesichts der innovativen Weise, wie Tiefenräumlichkeit hier erzeugt wird, stellt sich die Frage nach der Beziehung zur zeitgenössischen theoretischen Naturbetrachtung. Jacopo Bellini war Adressat eines Perspektivtraktats des venezianischen Arztes und Naturwissenschaftlers Giovanni da Fontana. Die Schrift Artis pictoriae canones ad Iacobum Bellinum ist verloren; es ist jedoch bekannt, daß es darin um die Wahrnehmung atmosphärischer Phänomene, die Anwendung der Kenntnisse durch den Maler und hier besonders um Farbe und Licht ging. Möglicherweise hat sich in einem anonymen Manuskript in Florenz eine Version in Volgare erhalten: Der Text zeichnet sich durch seine anschaulichen Bei-



Abb. 6 Vincenzo Foppa, Drei Gekreuzigte, Bergamo, Galleria dell'Accademia Carrara

spiele zur Wahrnehmung entfernter Dinge, zu Spiegelungen und zur Luftperspektive aus und nimmt explizit auf Fragen des Adressaten Bezug.<sup>50</sup> Wenn diese Vermutung zutrifft, dann ist um 1430/40 in Venedig beziehungsweise Padua eine Handreichung für Maler entstanden, die die empirische Wahrnehmung von entfernten Dingen erklärt und Modelle dafür vorschlägt.

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> Damit erfüllt das illusionistische Rahmenteil die Funktion, die Stoichita dem Fenster im Kontext von Landschaft zuschreibt, s. Stoichita, *L'instauration*, S. 58.

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> F. Klingele, "Fluchtpunkt und Theophanie. Zentralsperspektive als Visualisierung des Göttlichen in der Malerei der italienischen Renaissance", in A. Moritz (Hg.), Ars imitatur naturam. Transformationen eines Paradigmas menschlicher Kreativität im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit, Münster, 2010, S. 145-166, vgl. A. Koschorke, Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern, Frankfurt am Main, 1990, bes. S. 49-59.

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> Alessandro Parronchi vertrat eine Autorschaft des mit Brunelleschi befreundeten Florentiner Arztes und Mathematikers Paolo dal Pozzo Toscanelli (A. Parronchi, Studi su la dolce Prospettiva, Mailand, 1964; vgl. P. Dal Pozzo Toscanelli, Della Prospettiva, hg. v. A. Parronchi, Mailand, 1991, bes. IXf.). Die Battisti schrieben den Traktat Giovanni Fontana zu (E. Battisti, G. Saccaro Battisti, Le macchine cifrate di Giovanni Fontana, Cinisello Balsamo, 1984, bes. S. 24). Dieser formulierte 1419 eine Widmung an einem Poliscus oder Polixsus, dessen (rarer) Name bzw. Pseudonym an jenen Polixeus erinnert, dem die in Florenz aufbewahrte Schrift in volgare gewidmet ist. S. a. K. Bergdolt, "Bacon und Giotto. Zum Einfluß der franziskanischen Naturphilosophie auf die Bildende Kunst am

Die anschaulichen Erörterungen, die offenbar auf Fragen des Malers zurückgehen, legen einen intensiven Austausch zwischen Naturwissenschaftler und Künstler über die Naturerscheinungen nahe, die die Maler jetzt darzustellen begannen. Ohne die Kenntnis der Auftraggeber der Tafel in Bologna wird man keinen direkten Bezug zu den Schriften Fontanas herstellen können. Die Vivarini arbeiteten in Padua wie in Venedig für Angehörige des Patriziats, eine Vermittlung erscheint durchaus möglich. Entscheidend ist für unseren Zusammenhang, daß in der Entstehungszeit des "Schmerzensmannes" das Wissen um die mit der Sicht in die Ferne verbundenen Naturphänomene spezifisch mit Blick auf deren Umsetzung in der Malerei nicht nur in universitären Kreisen diskutiert wurde, sondern sich auch darüber hinaus verbreitete.

Distantia auch in der zeitgenössischen Kunstliteratur zu einer Kategorie des Künstlerlobs. In seiner Würdigung von Pisanello ruft Guarino aus: distantia qualis!. Michael Baxandall übersetzte dies mit "What diversity!". <sup>52</sup> Paul Hills hat jedoch darauf hingewiesen, daß das weite Begriffsfeld von distantia zwar die Vielheit unterschiedlicher Dinge abdeckt, aber eher im Sinn des räumlich Gegeneinander Absetzens, Entfernens. <sup>53</sup> Nimmt man den bei Guarino voranstehenden Ausruf Quae lucis ratio aut tenebrae! hinzu, dürfte der Autor dabei zumindest auch den Tiefenzug der Landschaften Pisanellos vor Augen gehabt haben. Es liegt nahe, hier einen Zusammenhang mit den Villenbriefe des Plinius zu sehen, die Guarino im Jahr 1419 entdeckte. Der begeisterte Finder verfaßte noch im selben Jahr auf seinem Landsitz eigene Briefe zum Leben in der Villa. <sup>54</sup> Die Schau der Landschaft, der Blick in die Ferne, auch jener durch ein Fenster gerahmte, nehmen hier einen breiten Raum ein. <sup>55</sup>

Angesichts dieser hier nur skizzierten Tendenzen können der "Mehrwert" der Landschaft, der Anstoß, warum in diesem Christusbild der monochrome Hintergrund, das hinterfangende Tuch und das Kreuz aufgegeben wurden, beschrieben werden. Manifest wird in diesem Bild das zunehmende Interesse der Maler wie der Auftraggeber an einem künstlerischen Ausloten von Distanz im Schauen auf die Welt, im Zuge dessen die Zentralperspektive zu einer Rationalisierung des Betrachterblicks führen wird. Dieses Schauen erhält seine besondere Relevanz in dem Bildgegenstand, der dazu herausfordert, Natur auf die Gotteserfahrung hin transparent werden zu lassen. Der "Schmerzensmann" zeugt davon, daß venezianische Maler bereits um die Jahrhundertmitte mithilfe der 'Landschaft' neue ästhetische Strukturen und Konzepte von Präsenz erprobten, um das alte Problem der Sichtbarmachung des Nicht-Sichtbaren zu thematisieren.

Ende des 13. Jahrhunderts", *Medizinhistorisches Journal*, 24 (1989), S. 25-41, S. 30f. – Giovanni Fontana verweist selbst auf seine Jacopo Bellini gewidmete Schrift, s. G. Mariani Canova, "Riflessioni su Jacopo Bellini e sul libro dei disegni del Louvre", *Arte Veneta*, 26 (1972), S. 9-30, S. 22f.

<sup>51</sup> P. Hills, Venetian Colour. Marble, Mosaic, Painting and Glass 1250-1500, New Haven-London, 1990, S. 91-95; Wolf, Landschaft, S. 89-108. – Giovanni Bellini wurde durch Girolamo Malatini in der Perspektive unterrichtet, s. M. Daly Davis, Piero della Francesca's Mathematical Treatises. The "Trattato d'abaco" and "Libellus de quinque corporibus regularibus", Ravenna, 1977, S. 6. - Für einen Zugang zu dem Verhältnis von Kunst und Wissenschaft P. H. SMITH, "Art, Science and Visual Culture in Early Modern Europe", Isis, 97 (2006), S. 83-100.

<sup>52</sup> BAXANDALL, "Guarino", S. 197; ders. Giotto, S. 11. Auch Fazio lobt an Gemälden Van Eycks, sie erweckten die Illusion weit entfernter Landschaftsformen ("distare credas"), s. Blass-Simmen, "'Qualche lontani'".

<sup>53</sup> Hills, Venetian Colour, S. 92.

<sup>54</sup> S. FISCHER, Das Landschaftsbild als gerahmter Ausblick in den venezianischen Villen des 16. Jahrhunderts. Sustris, Padovano, Veronese, Palladio und die illusionistische Landschaftsmalerei, Petersberg, 2014, S. 31-34.

<sup>55</sup> G. Blum, Fenestra prospectiva: architektonisch inszenierte Ausblicke: Alberti, Palladio, Agucchi, Berlin-Boston, 2015.