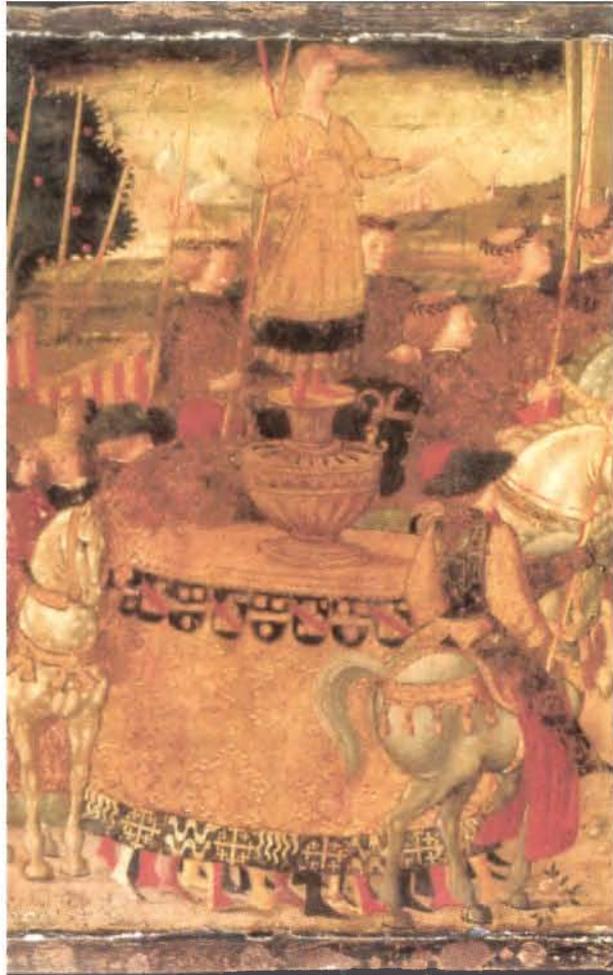


Philine Helas

**Lebende Bilder**  
**in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts**



Philine Helas

**Lebende Bilder**  
**in der italienischen Festkultur**  
**des 15. Jahrhunderts**



Akademie Verlag

Gedruckt mit Unterstützung  
des Förderungs- und Beihilfefonds Wissenschaft der VG WORT

Das Werk erscheint in der Reihe  
Acta humaniora  
Schriften zur Kunstwissenschaft  
und Philosophie

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

**Helas, Philine** : Lebende Bilder in der italienischen Festkultur  
des 15. Jahrhunderts / Philine Helas. - Berlin : Akad. Verl., 1999  
(Acta humaniora)  
Zugl.: Berlin, Humboldt-Univ., Diss., 1997

ISBN 3-05-003408-4

Einbandabbildung: „Triumph der Fama“ 1475 in Pesaro  
Frontispiz: Detail „Fortuna“ aus „Der Einzug Alfonso d’Aragonas in Neapel“, *cassone*, 1452

© Akademie Verlag GmbH, Berlin 1999  
Der Akademie Verlag ist ein Unternehmen der R. Oldenbourg-Gruppe.

Das eingesetzte Papier ist alterungsbeständig nach DIN/ISO 9706.

Alle Rechte, insbesondere die der Übersetzung in andere Sprachen, vorbehalten. Kein Teil dieses Buches darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form – durch Photokopie, Mikroverfilmung oder irgendein anderes Verfahren – reproduziert oder in eine von Maschinen, insbesondere von Datenverarbeitungsmaschinen, verwendbare Sprache übertragen oder übersetzt werden.

Satz: Dörlemann Satz, Lemförde  
Druck und Bindung: Druckerei zu Altenburg

Printed in the Federal Republic of Germany

Pantomimische Tänze eröffneten die Lustbarkeit. Während der Zeit, wo man sich daran ergötzte, blieb ich draußen vor der Tür und weidete allda mit großem Behagen das hin und wieder hervorgekeimte Gras ab. Bisweilen stellt' ich mich auch in das offene Portal und vergnügte meine Neugierde an den angenehmen Vorstellungen, die gegeben wurden.

Apuleius: Der goldene Esel, X, 29  
(in der Übersetzung von August Rode)



# Inhalt

Vorbemerkung . . . . .	XI
Einleitung . . . . .	1

## Präsenz

I. Dramatisierung von Liturgie, Predigt und Kirchenfest . . . . .	13
1. Inszenierungen im Kirchenraum . . . . .	17
Florenz . . . . .	19
2. Inszenierungen im Außenraum . . . . .	22
Siena. . . . .	23
3. Predigtbegleitende Inszenierungen. . . . .	26
II. Dramatisierte Prozessionen . . . . .	28
1. Jährliche rituelle Prozessionen. . . . .	28
Das Epiphaniest . . . . .	29
Das Fest zu Ehren des Stadtpatrons . . . . .	31
Corpus Domini-Prozessionen . . . . .	38
2. Prozessionen aus spezifischem Anlaß . . . . .	46
Die „Offerta per l’opera del Duomo“ in Mailand . . . . .	46
Eine Offerta-Prozession für den „Monte di Pietà“ in Crema . . . . .	47
Eine Prozession gegen die türkische Bedrohung in Modena . . . . .	49
III. Intention und Wirkung der religiösen lebenden Bilder. . . . .	50

## Evokation

I. Triumphale Herrschereinzüge . . . . .	59
1. Der Einzug von Alfonso d’Aragona in Neapel 1443 . . . . .	61
Die Berichte . . . . .	65
Das Programm der Katalanen . . . . .	69
Das Programm der Florentiner . . . . .	71
Bildliche Darstellungen . . . . .	74
Fortuna-Occasio. . . . .	78
Die Auswirkungen auf die Festkultur . . . . .	86
2. Der Einzug Friedrichs III. in Venedig 1452 . . . . .	88
3. Der Einzug von Borso d’Este in Reggio 1453 . . . . .	89
Der Entwurf Malatesta Ariostis . . . . .	89

## VIII

Das realisierte Programm . . . . .	94
Bildliche Darstellungen . . . . .	101
II. Varianten des Triumphes im päpstlichen Rom . . . . .	103
1. Der Triumph der Stadt Rom 1466 . . . . .	105
2. Der Possesso . . . . .	109
Der Possesso Alexanders VI. 1492. . . . .	110
Der Possesso Julius II. 1502 und sein Einzug 1507 . . . . .	111
Der Possesso Leos X. 1513 . . . . .	112
3. Die „feste di Agone“. . . . .	115
Die „festa di Granada“. . . . .	116
Die „feste di Agone“ unter Alexander VI. . . . .	117
Die „feste di Agone“ unter Julius II. . . . .	120
III. Triumph und „trionfi“ . . . . .	121
1. Die mythologischen <i>trionfi</i> . . . . .	122
2. Die allegorischen <i>trionfi</i> . . . . .	127
Die „Trionfi“ Petrarcas . . . . .	127
Fortuna . . . . .	130
3. Die Hypnerotomachia Poliphili . . . . .	133
4. Der christliche <i>trionfo</i> . . . . .	137

## Repräsentation

I. Federico da Montefeltro: Toter Herrscher – lebendes Bild . . . . .	143
1. Die Allegorie der Fama . . . . .	145
2. Die „uomini famosi“ . . . . .	147
3. Die „Trionfi“ Piero della Francescas . . . . .	150
II. Die Visualisierung politischer Bündnisse . . . . .	152
1. Die Inszenierung des Friedensvertrages mit Venedig in Mailand 1449 . . . . .	152
2. Die Publikation der antifranzösischen Liga 1495 in Venedig . . . . .	154
Die Berichte über die Prozession . . . . .	154
Das Programm . . . . .	157
Bildliche Darstellungen . . . . .	160
Die Veranstalter . . . . .	162
Die Vorläufer . . . . .	162
3. Lebende Bilder als Medium der Selbstdarstellung Venedigs . . . . .	166
III. Formen der „lebenden effigies“ . . . . .	171
Das lebende Bild in der visuellen Kultur des Quattrocento . . . . .	179

## Appendix

Abkürzungsverzeichnis . . . . .	191
Quellen . . . . .	191
Bologna . . . . .	191
Casteldurante . . . . .	193

Crema . . . . .	193
Ferrara . . . . .	195
Florenz . . . . .	197
Foligno . . . . .	202
Forlì . . . . .	202
Mailand . . . . .	204
Mantua . . . . .	206
Modena . . . . .	207
Neapel . . . . .	209
Orvieto . . . . .	214
Perugia . . . . .	214
Pesaro . . . . .	215
Pistoia . . . . .	216
Prato . . . . .	218
Reggio . . . . .	218
Rimini . . . . .	226
Rom . . . . .	227
Siena . . . . .	233
Todi . . . . .	234
Venedig . . . . .	234
Viterbo . . . . .	241
Bracciolini . . . . .	243
Savonarola . . . . .	244
Niederlande . . . . .	245
Bibliographie . . . . .	247
Quellen . . . . .	247
Sekundärliteratur . . . . .	251
Abbildungsverzeichnis . . . . .	274
Abbildungen . . . . .	277
Register . . . . .	321



# Vorbemerkung

Den ersten Impuls für die Beschäftigung mit den „Lebenden Bildern“ der italienischen Renaissance gab bereits zu Beginn meines Studiums ein Seminar „Lebende Bilder vom Mittelalter bis Barock“, das Horst Bredekamp und Berthold Hinz im Wintersemester 1988/89 am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg veranstalteten. Die letztlich daraus hervorgegangene Arbeit wurde 1997 von der Philosophischen Fakultät III der Humboldt-Universität zu Berlin als Dissertation angenommen und erscheint hier in leicht überarbeiteter Fassung.

Herzlich danken möchte ich an erster Stelle Horst Bredekamp, der die Arbeit betreut und mir ihre Realisierung an der Humboldt-Universität ermöglicht hat.

Dank für ihre konstruktive Kritik schulde ich daneben den beiden anderen Gutachtern der Dissertation, Rudolf Preimesberger und Adam Labuda. Mit Hinweisen und Ratschlägen halfen mir Ingeborg Walter und Roberto Zapperi, Elke Werner, Nike Bätzner, Susanne Tichy und vor allem Helga Möbius, die Text und Fahnen mit großer Akribie gelesen hat.

Zu großem Dank verpflichtet bin ich Gerd Giesler für die verlegerische Betreuung des Buches und der VG WORT, deren Unterstützung das Erscheinen in dieser Form ermöglicht hat.

Mein Dank gilt daneben den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Institutionen und Bibliotheken, in denen ich meine Forschungen durchführen konnte, von denen hier nur die Biblioteca Apostolica Vaticana und die Bibliotheca Hertziana in Rom sowie die Kunstbibliothek in Berlin genannt seien.

Dank sei an dieser Stelle auch gesagt den Hamburger und Berliner Freundinnen und Freunden, die mich auf unterschiedliche Weise unterstützt haben, ebenso meinen Eltern, Schwestern und Emma Lou.

In Dankbarkeit verbunden bin ich schließlich Gerhard Wolf für seine unermüdliche Diskussionsfreude und seinen Beistand.



# Einleitung

Auf seiner „Italienischen Reise“ wurde Goethe 1787 in Neapel erstmalig Zeuge jener „natürlichen Bildnerie“<sup>1</sup>, deren Verbreitung Lady Hamilton mit der mimischen Darstellung antiker Skulptur und Malerei initiierte.<sup>2</sup> Erweitert auf die szenische Darstellung von Gemälden führte Goethe dies in seinen „Wahlverwandschaften“ als gesellschaftlichen Zeitvertreib vor: „Sollten Sie es wirklich noch nicht versucht haben bekannte Gemälde vorzustellen? Eine solche Nachbildung, wenn sie auch manche mühsame Anordnung erfordert, bringt dagegen auch einen unglaublichen Reiz hervor.“<sup>3</sup> Nach der ersten erfolgreichen Aufführung greifen die Protagonisten des Romans die Anregung erneut am Heiligen Abend auf, und stellen ohne die konkrete Vorlage eines Bildes die Heilige Familie dar.<sup>4</sup> Zu dieser Szene hatten Goethe die *presepe* angeregt, die er ebenfalls bei seinem Besuch in Neapel 1787 sah. Deren Eindruck zu notieren war ihm just bei seinen Aufzeichnungen zu Lady Hamilton eingefallen:<sup>5</sup> „Es sind Krippchen (*presepe*), die man zu Weihnachten in allen Kirchen sieht, eigentlich die Anbetung der Hirten, Engel und Könige vorstellend, mehr oder weniger vollständig, reich und kostbar zusammengruppiert. (...) Da mag man nun manchmal auch lebendige Figuren zwischen die Puppen mit

---

1 Den Begriff der „natürlichen Bildnerie“ führt Goethe in den Wahlverwandschaften ein. Goethe ed.1892, p.252.

2 Lady Hamilton sah Goethe bei seinem Besuch bei Lord Hamilton während seines ersten Aufenthaltes in Neapel: „Sie ist sehr schön und wohlgebaut. Er hat ihr ein griechisch Gewand machen lassen, das sie trefflich kleidet; dazu löst sie ihr Haare auf, nimmt ein paar Shawls und macht eine Abwechslung von Stellungen, Gebärden, Mienen etc., daß man zuletzt wirklich meint, man träume. Man schaut, was so viele Künstler gern geleistet hätten, hier ganz fertig in Bewegung und überraschender Abwechslung.“ Goethe ed.1904, p.54. Bei seinem zweiten Aufenthalt in Neapel besuchte Goethe Lord Hamiltons ‚Kunst- und Wunderkammer‘: „Auffallend war mir ein aufrechtstehender, an der Vorderseite offener, inwendig schwarz angestrichener Kasten, von dem prächtigsten goldenen Rahmen eingefasst. Der Raum war groß genug um eine stehende menschliche Figur aufzunehmen, und demgemäß erfuhren wir auch die Absicht. Der Kunst- und Mädchenfreund, nicht zufrieden, das schöne Gebild als bewegliche Statue zu sehen, wollte sich auch an ihr als an einem bunten unnachahmlichen Gemälde ergötzen, und so hatte sie manchmal innerhalb dieses goldenen Rahmens, auf schwarzem Grund vielfarbig gekleidet, die antiken Gemälde von Pompeji und selbst neuere Meisterwerke nachgeahmt.“ Goethe ed.1904, p.250.

3 So der Graf in Goethes Wahlverwandschaften, Goethe ed.1892, p.252. In diesem Roman benutzt Goethe die lebenden Bilder als Motiv und als episches Darstellungsmittel. Cf. Miller 1972, pp.115sq.

4 Goethe ed.1892, pp.269–273. Miller 1972, p.116 vermutet, daß ein Gemälde Correggios als Vorbild gedient habe.

5 „Hier ist der Ort noch einer anderen entschiedenen Liebhaberei der Neapolitaner zu gedenken.“, hebt er nach der Beschreibung des obenerwähnten (n.2) Kastens an. Goethe ed. 1904, p.252.

eingemischt haben, und nach und nach ist eine der bedeutendsten Unterhaltungen hoher und reicher Familien geworden, zu ihrer Abendergötzung auch weltliche Bilder, sie mögen nun der Geschichte oder der Dichtkunst angehören, in ihren Palästen aufzuführen.“<sup>6</sup> Wie auch an anderer Stelle verbindet Goethe damit jenes unter der Bezeichnung *Attitude*, *tableau vivant* oder lebendes Bild bekannte Gesellschaftsspiel des 18. und 19. Jahrhunderts mit einer älteren italienischen Tradition.<sup>7</sup>

Der Begriff des „lebenden Bildes“ scheint zunächst ein Paradoxon zu bezeichnen, da der ontologische Status des Bildes „Leben“ ausschließt. Der sich im 15. Jahrhundert ausbildende Kanon der Kunstgattungen Architektur, Skulptur und Malerei impliziert den Anspruch auf Dauerhaftigkeit und berücksichtigt daher nicht die Verwendung für Inszenierungen, die ihnen per se nur eine kurze Lebensdauer garantierten. In der Kunsttheorie des Quattrocento wird das mimetische Vermögen des Bildes zum zentralen Kriterium. Die Künste messen sich im Paragone ihrer Möglichkeiten; in der Malerei wird die Vortäuschung von Architektur, Skulptur und Materialqualitäten zum Argument medialer Überlegenheit.<sup>8</sup> In diesem Diskurs nimmt das ephemere lebende Bild eine fast absurde Position ein: Es ist Produkt künstlerischer Mimesis und zugleich das Lebendige selbst; im Grunde der künstlerische Versuch, das Lebendige „mimetisch“ dem Kunstwerk anzugleichen. Dieses Changieren zwischen den Dimensionen von „ewiger Kunst“ und „vergänglichem Leben“ veranlaßte einst Burckhardt zu dem vielzitierten Schluß: „Das italienische Festwesen in seiner höheren Form ist ein wahrer Übergang aus dem Leben in die Kunst.“<sup>9</sup>

Die Feste der Renaissance wurden unter Mitwirkung von bedeutenden Künstlern gestaltet, trotzdem hat die zeitgenössische Kunsttheorie das Ephemere nicht in seinem Kunstcharakter diskutiert. Den Anspruch des Kunstwerkes auf Dauerhaftigkeit stellten erst Avantgarde-Bewegungen des 20. Jahrhunderts in Frage, indem sie die Aufhebung der Trennung von Kunst und Leben postulierten.<sup>10</sup> Das Prinzip des lebenden Bildes, als eine suggestive Vereinigung

- 
- 6 Die Äußerung über die Inserierung lebendiger Darsteller ist insofern irritierend, als sie sich in keiner weiteren Beschreibung der *presepe* findet. Cf. Holmström 1967, p.211 und Mancini 1983, p.17. Die neapolitanische *presepe* bestehen meist aus kleinen Figürchen, doch gab es besonders im 15. und 16. Jh. auch lebensgroße Krippen in einigen Kirchen. Cf. Nicolini in: Mancini 1983, pp.186–187.
- 7 In seinem *Proserpina*-Aufsatz schreibt Goethe: „Ebenso ist es mit den *Tableaus*, mit jener Nachbildung eines gemalten Bildes durch wirkliche Personen. Sie fingen in Klöstern, bei Krippen, Hirten und drei Königen an, und wurden zuletzt ein gleichfalls für sich bestehender Kunstzweig, der manchen Liebhaber reizt und beschäftigt, auch sich einzeln schon auf dem Theater verbreitet hat.“ Zitiert nach Holmström 1967, p.109. Zu den lebenden Bildern des 18./19. Jh. außerdem Miller 1972, pp.112sq. und Joos 1999.
- 8 In Italien hat sich das Problem des Paragone in den kunsttheoretischen Schriften niedergeschlagen. In den Niederlanden wird dieser Diskurs zwar weniger theoretisch aber von Künstlern wie van Eyck explizit in der Malerei thematisiert. Cf. Preimesberger 1991.
- 9 Burckhardt <sup>11</sup>1988, p.292.
- 10 Vor allem Happening, Fluxus und Performance wären hier zu nennen. Im Medium des lebenden Bildes bewegen sich beispielsweise die „living sculptures“ von Piero Manzoni, die „singing sculpture“ von Gilbert and George und James Lee Byars’ „The Play of Death“. (Cf. Jappe 1993). Einige Künstler, wie Luigi Ontani, beziehen sich auf bildliche Vorgaben (Luigi Ontani, Hrsg. Peter Weiermair, Ausstellungskatalog Frankfurt am Main / München 1996) oder thematisieren wie Stephen Woodrow mit

von Mensch und Kunstwerk, wird weiterhin vor allem von Performance-Künstlern eingesetzt<sup>11</sup> und ist verschiedentlich in das Medium des Films transportiert worden.<sup>12</sup>

Obwohl den lebenden Bildern der Renaissance, jenen der Goethezeit und den Performances unseres Jahrhunderts in ihrem jeweiligen historischen Kontext eine spezifische Erscheinungsform eignet, eint sie doch eine Vergleichbarkeit der Ausdrucksmittel.<sup>13</sup> In den einschlägigen Lexika findet sich daher unter dem Stichwort „lebendes Bild“ in der Regel die Beschreibung seiner Erscheinungsformen vom Mittelalter bis zur Goethezeit.<sup>14</sup>

Der Terminus „lebendes Bild“ ist bereits explizit für die Phänomene des Quattro- und Cinquecento verwendet worden und soll auch hier zur Anwendung kommen, zumal sich andere kursierende Bezeichnungen als problematisch erweisen.<sup>15</sup> In der italienischen Sekundärliteratur zur Festkultur wird teils das französische „*tableaux vivants*“ übernommen<sup>16</sup>, teils, vor allem in der jüngeren Forschung, dies als „*quadri viventi*“ in das Italienische übertragen<sup>17</sup>, oder auf die Bezeichnungen zurückgegriffen, die sich in den jeweiligen Quellen finden.

---

seinen „Living Paintings“ (Frauenfestival Hammoniale, Ausstellung Kampnagel Mai 1992) das Medium des Bildes.

- 11 Marina Abramovic, die in einigen ihrer Performances mit der „Stillstellung“ des Menschen bzw. ihrer selbst und ihres Partners Ulay (Uwe Laysiepen) arbeitete, bezog sich in einer Performance 1991 in der Aula der HdK in Hamburg auf das dort befindliche Gemälde. In der derzeitigen Berliner Performance-Szene inszeniert sich Johan Loorbeer als lebendes Bild.
- 12 Unter dem Aspekt der Verarbeitung von Gemälden wären hier „Passion“ von Godard, der Film von Jarman über Caravaggio und Greenaway, der dies in seinen Filmen vielfach einsetzt, zu nennen.
- 13 Ein zentraler Unterschied ist allerdings, daß in der Renaissance, zumindest in Italien, kaum weibliche Darstellerinnen anzutreffen sind, während im 18./19. Jahrhundert die sogenannten „Attitüden“ eine primär weibliche Domäne waren. Cf. Hoff 1987 und 1993. Die Zurschaustellung des weiblichen Körpers spielte auch zur Zeit des „Zweiten Empire“ eine Rolle, als *tableaux vivants* zur Darstellung des nackten Körpers genutzt wurden, eine Tradition die sich bis in die Zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts in Deutschland fortsetzte, wo in Varietés Nacktheit nur verbunden mit Bewegungslosigkeit gezeigt werden durfte. Zu dieser Zeit zeigten auch erotische Postkarten ihre Modelle häufig in gestellten Szenen oder in antikischen Posen. Cf. Erich Wullfen: Fritz Ulbrichs lebender Marmor, Wien 1931.
- 14 Der Brockhaus von 1970 vermerkt s.v. lebende Bilder „entwicklungsgeschichtlich gesehen jede Schau ohne Aktion auf der Bühne, wie sie zu allen Zeiten zu Umzugsbräuchen gehört“ und zählt Mysterienspiele ebenso wie festliche Einzüge und Fronleichnamsprozessionen auf. Das Lexikon der Kunst (Leipzig 1987–1994), s.v. lebende Bilder faßt darunter alle Erscheinungsformen über Epochen und regionale Grenzen hinweg.
- 15 „Lebende Bilder“ wird von Wolters 1983, p.48. und Löther 1996, p.112 als Bezeichnung für die venezianischen *solari* verwendet. Belting 1981, p.235, n.61 bezeichnet so die in der Prozession mitgeführten Darstellungen.
- 16 Cf. Zorzi 1977, p.74.
- 17 Die Enciclopedia dello spettacolo (vol.VIII, p.612) verwendet den Begriff synonym zu *tableau vivante*. Die Ursprünge werden auf die religiösen Feste zurückgeführt, insbesondere Resurrektions-Feiern, mit Verweis auf Prozessionswagen und „belebte“ Triumphbögen. Weiterhin verwenden ihn u. a.: Guarino 1988, p.39 passim; Calore 1977, p.48 passim; Angiolillo 1996, p.40 für die auf Wagen gestellten Szenen; Trombetta 1979. In der älteren Literatur finden sich eher beschreibende Formulierungen wie „grandi quadri animati“ und bezüglich der San Giovanni Prozession „veri quadri plastici viventi“ (Galante Garrone 1935, p.64 / p.115), oder „quasi quadri viventi“ (Bartoli 1880, p.174 und Calore 1982, p.53).

Die Übernahme des französischen Begriffs *tableau vivant* ist insofern problematisch, als er zum einen selbst erst im 19. Jahrhundert in Zusammenhang mit der aktuellen Festkultur aufkam, im 15. Jahrhundert findet sich im französischsprachigen Raum meist die Bezeichnung *échafaud*. Zum anderen unterscheiden sich die Inszenierungsformen in Frankreich und den Niederlanden von jenen in Italien. Im Norden wurden anlässlich religiöser Feste und der *entrée solennelle* eines Herrschers entlang des Weges reichgeschmückte bühnenartige Gerüste aufgebaut, auf denen lebende Menschen eine mehrfigurige Szene darstellten, die durch eine Inschriftentafel und/oder von einer außerhalb des Bildes befindlichen Person erklärt wurde.<sup>18</sup> Über die *tableaux vivants* anlässlich des Einzuges des Duc de Beaufort in Paris 1428 heißt es: „und es war ohne zu sprechen oder zu zeigen gemacht, als ob es auf einer Mauer angebrachte Bilder gewesen wären“.<sup>19</sup> Charles VII. wurde bei seiner *entrée solennelle* 1437 in Paris mit *tableaux vivants* der Passion Christi empfangen, bei denen der Chronist ebenfalls betont, daß diese ihren ergreifenden Eindruck ohne gesprochene Worte erzielten.<sup>20</sup> Die *tableaux vivants*, die anlässlich des Einzuges Johannas von Kastilien in Brüssel 1496 zu sehen waren, sind in einer illuminierten Handschrift festgehalten.<sup>21</sup> Einleitend vermerkt der Chronist:

„Es folgen die Bilder oder Posen von Figuren (die wir *personagias* nennen) auf erhöhten Bühnen bzw. verschlossenen Gerüsten, die in den Winkeln der Gassen aufgestellt waren und für die Vorübergehenden im rechten Moment auf Befehl durch daran angebrachte Vorhänge mal verhüllt wurden, mal den Blicken offenstanden. Sie vermochten nicht nur durch die passende Darstellung der Taten und durch den wunderbaren prächtigen Apparat, sondern auch durch Anwendung einer aufs beste angemessenen Bildrhetorik (Tropologie) (wie deutlich werden wird) die Gemüter aller (der Gebildeten insbesondere) zu ergötzen.“ (Q CXXXIX)

Die insgesamt 27 Stationen zeigten in ungewöhnlichem Maße weibliche Persönlichkeiten, alttestamentliche, antike und zeitgeschichtliche, mit denen sich das Programm explizit an die Braut wandte. Unter anderem sah man die Mutter Johannas, Isabella von Kastilien, der in Anspielung auf die Ereignisse von 1492 der König von Granada seine Krone übergab. (Abb.1) Eine Illustration wählt nicht den der „Bildwirkung“ angemessenen frontalen Blick, sondern macht durch einen seitlichen Betrachterstandpunkt die Konstruktion der einfachen, mit einem Vorhang verschließbaren Holzbühne sichtbar. (Abb.2) Noch als Calvete de Estrella im Gefolge von Karl V. in Lüttich 1549 lebende Bilder zu dessen Ehren sah, war der Charakter

18 Die frühesten Dokumente berichten von religiösen Darbietungen, die 1313 in Paris von Philipp dem Schönen zu Ehren Eduards von England an Pfingsten veranstaltet wurden (Petit de Julleville 1880, vol.I, p.197 und vol.II, pp.186–88), und 1389 zum Einzug Isabelle von Bayern (Petit de Julleville 1880, vol.II, pp.188–89). Cf. auch Guinée/Lehoux 1968 und Knight 1983, besonders pp.117sq. Die *tableaux vivants* waren meist nach einem dem Anlaß gemäßen Programm konzipiert, das sich über die Huldigung hinaus auch als politischer Auftrag verstehen konnte. Zu einzelnen Einzügen siehe Guinée/Lehoux 1968; Bryant 1986 und *Les fêtes de la Renaissance* 1956–75.

19 „et fut fait sans parler ne sans signer, comme ce feussent ymaiges enlevez contre ung mur“ *Journal d’un bourgeois de Paris*, zitiert nach Petit de Julleville 1880, vol.II, p.190.

20 „Et ne parloient rien ceux qui ce faisoient, mais le montrèrent par jeux de mystère; et furent les manières bonnes et bien jouées, et vivement compassionnées, et moult piteuses.“ Enguerrand de Monstrelet, zitiert nach Petit de Julleville 1880, vol.I, p.198.

21 SMPK Berlin, Kupferstichkabinett, 78 D 5. Cf. Herrmann 1914, pp.364–411, mit zahlreichen Abbildungen und Kindermann 1959, p.234. Die Illustrationen sind jeweils mit einem kurzen Kommentar versehen. Sie folgen fast alle demselben frontalen Bildaufbau und sind relativ flüchtig gezeichnet und koloriert.

der Aufführungen ähnlich.<sup>22</sup> Er beschreibt sie als „Repräsentationen von lebenden Menschen, die durch ihre Ähnlichkeit und die Haltung, in der sie dastanden, jeder seine Persönlichkeit darstellten, was eine erstaunliche Sache war“.<sup>23</sup> (Q CXL) Inwieweit diese *tableaux vivants* sich auf konkrete Bildvorlagen bezogen, wie es im 18. und 19. Jahrhundert charakteristisch wird, ist schwer einzuschätzen.<sup>24</sup> Lediglich in einem Fall läßt sich dies präzisieren: Bei dem Einzug Philipps des Guten in Gent 1458 diente der 26 Jahre zuvor geweihte eycksche „Genter Altar“ als Vorbild für die Darstellung eines Lebensbrunnens.<sup>25</sup> In Italien gab es keine direkte Entsprechung zu den französischen und niederländischen *tableaux vivants*.<sup>26</sup> Eher lassen sich Parallelen zu den kontemporären englischen Bühnenwagen, den *pageants*, und den dortigen Inszenierungen, die unter dem Begriff *pageantry* subsumiert werden, erkennen.<sup>27</sup>

Die von den italienischen Berichterstattern des 15. und 16. Jahrhunderts selbst benutzten Bezeichnungen sind regional bedingt unterschiedlich. Teilweise beziehen sie sich auf die tech-

22 Calvete de Estrellas detaillierte Reisebeschreibung wurde 1580 publiziert.

23 An anderer Stelle schreibt er: „Die *autos* wurden von lebenden Personen dargestellt, es war eine erstaunliche Sache zu sehen, als man die Vorhänge öffnete, mit welcher Majestät, Haltung und Kunst diese Personen dastanden, die Geschichten so wahrhaft darstellend, daß man durch das bloße Ansehen der Haltung jeder Person leicht verstehen konnte, was eine jede war und darstellte, sowohl in der Geste und Ähnlichkeit, wie der Haltung des Körpers und der Hände und der Stellung der Füße, daß sie sich wie gemalte Bilder zeigten, ohne die Augen zu bewegen; weder trugen noch hatten sie eine Sache außerhalb dessen, was sie darstellten, sowohl Männer als auch Frauen, gleich einer *tapisserie* von lebenden Figuren, das konnte man in diesem Schauspiel sehen.“ (Q CXL)

24 Mit dem lebenden Bild „Lukas malt die Madonna“ bei dem Einzug in Brüssel 1496 (Herrmann 1914, Abb.76) stellte die Malergilde zumindest ein gängiges Bildthema dar, wenn sich auch kein übereinstimmendes Gemälde finden läßt.

25 „Die Bühne bestand aus drei übereinanderliegenden Abteilungen. Als beim Nahen des Herzogs der Vorhang auseinandergeschoben wurde, sah man in der Mitte der obersten Abteilung Gott den Vater unter einem goldenen Thronhimmel zwischen der Hl. Jungfrau und dem Hl. Johannes sitzen: rund umher standen lobsingende Engel. Gott saß auf einem Thron von Elfenbein, die kaiserliche Krone auf dem Haupt und das Zepter in der Hand. Im mittleren Geschoß stand ein reich verzierter Altar, auf welchem ein Lamm lag, dessen Brust ein Blutstrahl entquoll, der in einem Kelch aufgefangen wurde; goldene Strahlen, die von Gottvater ausströmten, bildeten den Hintergrund; aus der Mitte desselben flog eine weiße Taube auf als Symbol des hl. Geistes. An beiden Seiten des Altars standen Gruppen von Märtyrern, Heiligen, Patriarchen und Aposteln. Vor dem Gerüst war ein schöner Springbrunnen angebracht, welcher den Brunnen des Lebens vorstellte und drei Ströme Weins ergoß.“ (zitiert nach Kindermann 1959, p.218.) Die Beschreibung des Einzugs bezeichnet die Darstellung als Lebensbrunnen, und läßt schließen, daß offenbar nur die Mitteltafel des Altars auf einem mehrstöckigen Gerüst inszeniert war. Trotz weiterer ikonographischer Abweichungen ist der Bezug zum Genter Altar zweifelsfrei: Der Altar, seit dessen Weihung 26 Jahre vergangen waren, hatte große Berühmtheit erlangt. Zudem hatte der Herzog eine persönliche Beziehung zu dem Bild: Mit seinem Stifter Jodocus Vijd, der mehrmals Bürgermeister von Gent war, hatte er ein gutes Verhältnis. Jan van Eyk hatte lange in den Diensten des Herzogs gestanden und das Bild war just an jenem Tag in jener Kirche geweiht worden, als der Herzog seinen Sohn dort taufen ließ. Zu dem Einzug cf. Chippis Smith 1990.

26 In diesem Sinne z. B. Molinari 1961, p.23.

27 Cf. Withington 1918; Brotanek 1902; MacCracken 1911. Ein englischer Pilger, Richard Torkington, der 1517 in Venedig eine Corpus Domini-Prozession sah, bezeichnet die *soleri* als „Pagents“ Cf. Withington 1918, p.22, n.6. Dessen Bericht ist identisch mit dem Richard Guylfordes (Muir 1981, p.226) von 1506 (Q CXXX).

nischen Vorrichtungen: die Prozessionswagen oder Traggerüste werden neben dem naheliegenden *carro* bzw. *carro trionfale* auch *catafalco*<sup>28</sup>, *edifici*<sup>29</sup>, *feste*, *macchina*<sup>30</sup>, *misteri*<sup>31</sup>, *soleri*<sup>32</sup>, *tribunali*<sup>33</sup> und in lateinischen Texten *pegmato*<sup>34</sup> und *thalamo*<sup>35</sup> genannt.<sup>36</sup> Die ebenfalls auftretende Benennung *trionfo* bzw. *triumpho* wird unspezifisch für alle Formen der festlichen Inszenierung benutzt und kann sich darüberhinaus auf Werke der bildenden Kunst ebenso beziehen wie metaphorisch eingesetzt werden. Mehr Bedeutungen noch vereint die Bezeichnung *rappresentazione*<sup>37</sup>: im Sinne von „Darstellung“ findet sie in Bezug auf Kunstwerke ebenso Verwendung wie sie im Sinne von „Vorstellung“ Theateraufführungen im heutigen Sinne und die „Repräsentation“ im Sinne einer Vertretung bezeichnen kann.<sup>38</sup> *Sacra rappresentazione* ist die gängige Bezeichnung für religiöse Aufführungen.<sup>39</sup>

28 „catafalco“ nennt ein Sizilianer die Darbietungen in Neapel 1443 (Q LXVI).

29 „edifici“ heißt es in Florenz (Q XXIV), Forlì (Q XLIII), Pistoia (Q LXXXV) und „hedificio“ benutzt Tommaso di Silvestro aus Orvieto (Q LXXIX). In Ferrara liegt 1449 eine Bezahlung für „solari, mulinelli e altri edifici“ für das Marienfest im August 1448 vor. Franceschini 1993, p.318, 626 e.

30 „machina“ ist die Bezeichnung in Crema (Q IX). Der Chronist Pietro Terno benutzt darüberhinaus *capitello*, *caretta*, *carro*, *carro triumphale* und *presentatione*.

31 „mysterio“ findet sich als Bezeichnung in Pistoia (Q LXXXIV-LXXXV). Nach Petit de Julleville 1880, vol.I, p.196 bezeichnet im französischen „mystère“ ab 1400 auch dramatische Aufführungen, häufiger jedoch „mimische“ anlässlich von Festen und *entreés royales*.

32 „soler“ bzw. im Plural „soleri“ ist die im venezianischen von Sanudo gebrauchte Bezeichnung für Prozessionstraggerüste, aber auch für eine feststehende Bühne oder Tribüne und selten für Prozessionswagen.

33 „suxe li tribunali dove se fa le dite feste“ schreibt Tomasino de’ Bianchi aus Modena (Q LIX).

34 „pegmato“ benutzt Flavio Biondo in „Roma triumphans“ (Q CXIII) und der Venezianer Sabellico (Q CXXVI).

35 „thalamo“ benutzt Marino Jonata bei seiner lateinischen Beschreibung des Einzuges Alfonso d’Aragonas in Neapel 1443. (Q LXIV).

36 Bezüglich der religiösen Spektakel äußert Cionacci 1680 (nach Monaci 1874, p.12): „Si chiamavano ancora Feste, Storie, Esempi, Misterii quali nomi si prendevano quasiché per sinonimo chiamaronsi anche spettacoli“.

37 So schreibt Benedetto Dei (Q XXVI) über die Feste anlässlich des Besuches Pius II. in Florenz, daß es eine „degnia processione, edifici e rappresentazioni e divozioni assai“ gegeben habe. Eleonora d’Aragona nennt die florentinischen *edifici* „rappresentazioni“. (Q XXVIII) Von „rappresentazioni de’ misteri“ spricht der Bologneser Chronist Ghirardacci (Q III) und Eleonora d’Aragona von „rappresentazione di queste sue momarie“ bei der Beschreibung der venezianischen Spektakel (Q CXXII). Die Bezeichnung „presentatione“ findet sich in der Chronik von Crema (Q IX).

38 In einem anderen Sinne der Repräsentation wurde er auch im Zusammenhang mit dem Totenkult benutzt. Cf. Giesey 1960, pp.85sq., der daraufhin weist, daß die Verwendung des Begriffes dabei nicht notwendigerweise den Einsatz einer *effigies* impliziert. In Italien taucht der Begriff ebenfalls in diesem Kontext auf; als „Repräsentation“ wird das Begräbniszeremoniell für Malatesta Baglioni 1437 bezeichnet. Cf. d’Ancona 1891, vol.I, p.224.

39 In der Textsammlung des Tramo di Leonardo von 1405 finden sich anstelle des vorher gebräuchlichen Begriffes *lauda* gleichbedeutend *ripresentatione* und *devotione*. De’Bartholomaeis 1924, p.289. Die Bezeichnungen sind für die religiösen Aufführungen im Quattrocento üblich und finden sich aber auch auf die semidramatischen Aufführungen angewandt. Die Sekundärliteratur benutzt *rappresentazione* primär im Sinne der *sacre rappresentazioni*, so Molinari 1961, der die anderen Phänomene dagegen als *trionfi* und *mascherate* bezeichnet.

Die Definition des „lebenden Bildes“, die der folgenden Untersuchung zu Grunde liegt, ist relativ weit gefaßt. Sie setzt im wesentlichen voraus, daß sich die Inszenierung eines Festapparates lebender Personen bedient, die ihre Rolle jedoch nicht im Sinne eines Theaterstückes spielen, sondern durch Kostüm, Attribut und Pose verkörpern. Der Inhalt des Dargestellten muß sich primär auf der visuellen Ebene vermitteln, doch verlangt dies weder ein völlig „stummes“, noch ein statisches oder räumlich begrenztes „Bild“.

Die überwiegende Anzahl der „lebenden Bilder“ in Italien war nicht fest an einem Ort eingerichtet, sondern wurde im sakralen Prozessions-, profanen Huldigungs- oder Karnevalszug zu Fuß, auf Wagen oder Traggerüsten mitgeführt oder war auf Schiffen installiert. Zur Wirkung der Inszenierung trugen häufig herab- oder heranschwebende Engel und mechanische Effekte bei. Die Darstellungen bildeten einen mobilen Bestandteil innerhalb einer übergreifenden Feststruktur. Festinstallierte lebende Bilder finden sich vor allem innerhalb von ephemeren Triumpharchitekturen, gelegentlich werden vorhandene Bauten als Stationen einbezogen.

Die meisten lebenden Bilder waren durch Musik und den Vortrag von Versen zu multimedialen Ereignissen erweitert. Die lebenden Menschen, die anstelle von Statuen Triumpharchitekturen bevölkerten, musizierten oder rezitierten Verse, wenn der oder die zu Huldigende die Station erreichte.<sup>40</sup> Dies war ebenso der Fall bei Darbietungen auf Schiffen, die zum Empfang eines Gastes diesem entgegenfuhren.<sup>41</sup> Die auf Wagen installierten „Bilder“ konnten in verschiedener Weise eingesetzt werden: Sie führten an einem bestimmten Punkt der Stadt oder vor den Ehrengästen ihre *rappresentazione* auf, indem sie kurz den zentralen Inhalt der von ihnen dargestellten Szene spielten.<sup>42</sup> Sie liefen inhaltlich zugehörige Stationen an, wo ein kurzes Spiel stattfand.<sup>43</sup> Sie huldigten dem Einziehenden, indem sie ihm entgegengingen oder an einem bestimmten Punkt erwarteten.<sup>44</sup> Häufig schlossen sie sich nach ihrer *rappresentazione* dem Zug an, so daß sie damit dem ganzen, den Weg säumenden Volk präsentiert wurden. Turniere und andere Feste wurden mit einem Aufzug lebender Bilder eröffnet, die nach ein paar Versen der Veranstaltung beiwohnten.<sup>45</sup>

Die Qualität der bei solchen Gelegenheiten gesprochenen Verse war wohl sehr unterschiedlich. Lassen sich in einigen Fällen darüberhinaus bekannte Dichter namhaft machen, so spricht in vielen Fällen die mangelnde zeitgenössische Tradierung für eine geringe Wertschätzung.<sup>46</sup> In den Berichten wiederholen sich stereotyp die Formulierungen „und sie rezitierten einige Verse“, „sie machten ihre *rappresentazione*“, und „einige Worte gesagt“; gelegentlich sind sogar

40 Beispielsweise bei der Hochzeit in Rimini 1475 (Q XCII) oder dem Possesso in Rom 1492 (Q XCVIII).

41 „Wassertrionfi“ finden sich vor allem in Venedig (Q CXIX; CXXI) aber auch im ferraresischen Herrschaftsbereich, den Besucher über den Po ansteuerten (Q XII; XIV).

42 So bei der San Giovanni-Prozession in Florenz (Q XXIV).

43 Bei dem Dreikönigszug in Mailand 1336, dem Dreikönigszug in Florenz und 1500 in Modena bei einer Prozession auf Grund der Türkengefahr (Q LIX).

44 Detailliert beschrieben anlässlich des Empfanges Borso d'Estes in Reggio 1453 (Q LXXXVII; XCI).

45 So bei den Turnieren in Bologna 1487 (Q II) und 1490 (Q IV).

46 Piero de' Ricci, Giovanni Santi und Malatesta Ariosti sind Dichter, deren Verse und Inszenierungen überliefert sind. Die vielen Abschriften der Verse Riccis anlässlich des Einzuges Alfonso d'Aragonas 1443 (Q LXIII) sprechen dafür, daß man diesen gewisse Bedeutung beimaß. Die Verse, die zum Einzug Borso d'Estes 1453 in Reggio gesprochen wurden, sind im offiziellen Festbericht enthalten. (Q XCI) Der venezianische Chronist Sanudo verzeichnet in der Regel ebenfalls die gesprochenen Verse, ohne jedoch deren Verfasser zu nennen.

abwertende Urteile zu lesen.<sup>47</sup> Ohne diese Ergänzung einer „Bildbeschreibung“ durch die Erwähnung der gesprochenen Verse wäre aus den Quellen nicht immer zu erkennen, ob es sich um Statuen, gemalte Bilder oder lebende Menschen handelt.

Die geringe Resonanz der Verse ist nicht zuletzt auch Symptom des Problems der akustischen Vermittlung, das die Veranstalter einkalkulieren mußten. Die lebenden Bilder, zumindest jene, die in der Sphäre des öffentlichen Raumes präsentiert wurden, sollten auch ohne begleitende Worte einem in Bildung und Rezeptionsvermögen heterogenen Publikum verständlich sein und mußten daher in erster Linie – einem Bildwerk analog – unter dem Aspekt ihrer optischen Wirkung konzipiert werden. Durch die Einbeziehung von Elementen wie Bewegung, Musik und Sprache sind sie, in Abgrenzung zu Theateraufführungen, mit dem Begriff „semidramatisch“ zu charakterisieren.<sup>48</sup>

In Italien erlebten so definierte lebende Bilder im Quattrocento höchste Popularität und traten in allen Formen des öffentlichen Festes, sakralen wie profanen Anlasses, auf. Bereits im Trecento sind im Rahmen des religiösen Theaters solche semidramatischen Formen zu beobachten, die als Vergegenwärtigung des Heilsgeschehens religiösen Bedürfnissen entgegenkamen. Die Benutzung lebender Bilder bei profanen Feierlichkeiten war essentiell an die Vitalisierung der Triumphzugs-idee gekoppelt. Tatsächlich hatten sich auch antike Festzüge lebender Bilder bedient, besonders zu erwähnen ist die von Ptolemaios II. um 270/280 v. Chr. veranstaltete spektakuläre Prozession und als Beispiel der Darstellung eines lebenden Götterbildes die Victoria in Gestalt eines Knaben bei einer *pompa circensis* 42 v. Chr. in Rom.<sup>49</sup>

Die Popularisierung des antiken Triumphes verdankt sich zum einen der antiquarischen Auseinandersetzung mit dem antiken Erbe, zu nennen ist hier vor allem Flavio Biondo und sein 1457–59 verfasstes Werk *Roma triumphans*.<sup>50</sup> Zum anderen aber wirkte die literarische Verarbeitung durch Dante, Petrarca und Boccaccio.<sup>51</sup> Befördert durch die Vernetzung der Vorstellung des antiken Triumphes mit den „Triumph“ Petrarca's, wurde *trionfo* in der Fest-

47 Anlässlich seines Berichtes über den Einzug Lucrezia Borgias in Foligno 1502 bemerken Giovanni Luca und Gerardo Saraceni: „Wir haben uns nicht bemüht, den Text der besagten Verse zu bekommen, denn sie waren wirklich nicht wie von Petrarca.“ (Q XXXVIII). Auch in Mailand 1512 (Q LII) fanden die Verse keinen Anklang.

48 Den Begriff „halbdramatisch“ benutzt Creizenach 1911, vol.I, p.303 bezüglich der San Giovanni-Prozession. De'Bartholomaeis 1952, p.325 beschreibt die franziskanische Predigt als „semi-drammatico“. Ich habe die Bezeichnung „semidramatisch“ für die Beschreibung der lebenden Bilder übernommen, da sie mir treffend die Zwischenform von pantomimischen, rezitatorischen und schauspielerischen Elementen zu bezeichnen scheint.

49 Zu den Festen der Antike cf. Köhler 1996, zu deren Verwendung lebender Bilder besonders pp.123–137 und Henner von Hesberg: Temporäre Bilder oder die Grenzen der Kunst. In: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, 104 (1989), 61–82. Zu den Metamorphosen des Triumphes in nachantiker Zeit cf. Weisbach 1919; Pinelli 1985. In welchen Fällen tatsächlich antike Modelle übernommen wurden, läßt sich auf Grund der Quellenlage kaum konkretisieren.

50 Cf. Gesing 1988, pp.48–53 / 92–97.

51 Dante beschreibt in der „Divina Commedia“ den Triumph der Kirche (Purgatorio, 29), in dem er den Kirchenwagen mit dem römischen Triumphwagen vergleicht, und den Triumphzug Christi und Mariens (Paradiso, 23). Boccaccio verarbeitet das Motiv bei seiner Schilderung der *gloria del popolo mondana* in der Amoroosa Visione VI. Petrarca thematisiert es in seinen „Trionfi“. Zu deren Tradierung cf. Ortner 1998.

kultur des Quattrocento synonym sowohl auf das Ereignis des Einzuges an sich, als auch auf die auf Wagen oder Traggerüsten installierten *rappresentazioni*, ob religiösen, allegorischen oder mythologischen Inhaltes, angewandt.

Die Inszenierung von lebenden Bildern wurde zu einem Medium, das im städtischen Kontext sowohl religiöser oder politischer Agitation wie der Repräsentation von Personen und kommunalen Vereinigungen dienen konnte. Besonders gut ist dies im Quattrocento in Florenz dokumentiert, wo, parallel zur Vitalität der bildenden Künste, eine komplexe und einzigartige Elaborierung stattfand.<sup>52</sup> Da außerdem bei Inszenierungen in anderen Städten mehrfach von dort berufene *festaiuoli* oder Künstler genannt werden, entsteht der Eindruck, daß es sich um eine florentinische Invention gehandelt hat.<sup>53</sup> Selbst unter der Prämisse, daß städtisches Eigenlob zu diesem Ruhm beigetragen haben mag<sup>54</sup>, werden die Florentiner konkurrenzlos oft in diesem Zusammenhang erwähnt. Im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts setzt jedoch eine weite, von Florenz zunehmend unabhängige Verbreitung solcher Aufführungen in ganz Italien ein. Dabei läßt sich die Tendenz beobachten, daß bei profanen Anlässen neben den öffentlichen Festlichkeiten theatralische Darbietungen in einem geschlossenen, höfischen Ambiente stattfinden. Auch dort finden lebende Bilder als Einlagen zwischen den Gängen der lang andauernden Festmahle oder als Intermezzi von Theaterstücken Verwendung. In diesem Kontext bilden sich erste Ansätze von Oper und Theater im heutigen Sinne, die in dieser Arbeit nicht untersucht werden sollen.

Die Rezeption der antiken Mythologie und Geschichte stellt einen großen Themenkreis, wobei sich bestimmte Traditionen ausbilden. Auf Hochzeitsfesten erscheinen beispielsweise häufig Götter und Heroen leibhaftig als Gratulanten. Daneben tritt das Sujet des Paris-Urteils, überhaupt in der Renaissance sehr beliebt, in verschiedenen Varianten auf.<sup>55</sup> Eine Anregung mag Apuleius „Goldener Esel“ gewesen sein, dessen 10. Buch die Beschreibung einer pantomimi-

52 Für kaum eine andere Stadt sind so viele Dokumente zur Festkultur überliefert, was eine ebenso reiche Forschungsliteratur hervorgebracht hat: Guasti 1908; Molinari 1961; Hatfield 1970; Trexler 1980; Ciseri 1990; Chretien 1991; Le tems revient 1992; Ventrone 1993; Plaisance 1989/1993; Newbigin 1990–1996; Casini 1996.

53 Zu nennen wären hier die Feste in Neapel 1443 und die Trionfi Petrarca's daselbst 1476 (Q LXX), der florentinische Künstler Nicolò Baroncelli, der den Einzug in Reggio 1453 mitgestaltete, Antonio de Guasparo da Firenze Inzigniero, der in Ferrara 1459 wirkte (Q XIII), die Mitwirkung von florentinischen Künstlern an den Bögen in Rimini 1475 (Tonini 1882, p.360) und die Aufführungen der Florentiner in Mailand 1475 (Corio ed.1978, p.1396) und Rom 1490 und 1492 (Cruciani 1983, pp.204–205); darüberhinaus die Bemerkungen Panormitas (Q LXIX), Poggio Bracciolinis (Q CXXXVII), Flavio Biondos (Q XCIII), Gaspare Broglio Tartaglias (Q LXVIII) zur florentinischen Festkultur, auf die im einzelnen noch eingegangen wird.

54 Solch an Eigenlob grenzender Stolz spricht aus Benedetto Dei, wenn er nach der Aufzählung aller in Florenz stattfindenden Feste, Italiener und Ausländer auffordert, sich mit der florentinischen Festkultur zu messen und ihm eine andere Stadt zu nennen, „die auch nur ein Viertel dessen macht“. (Q XXVIII).

55 Zum Beispiel in Malatestas Entwurf für den Einzug Borso d'Estes 1453 (Q LXXXIX), in Crema 1496 (Q IX), für den Empfang Lucrezia Borgias in Foligno 1502 (Q XXXVIII), in Vicenza zum Empfang von Anne de Foix (Tichy 1997, p.67), in Brüssel 1496 zum Einzug Johanna's von Kastilien (Herrmann 1914, Abb.72). Zum Thema des Paris-Urteils cf. Hinz 1987.

schen Darstellung des Paris-Urteils enthält.<sup>56</sup> Auf einer Bühne erhebt sich ein Berg mit echten Bäumen und einem Brunnen, eine kleine arkadische Landschaftszenerie, in der zunächst Paris von Merkur den Auftrag Jupiters erhält und dann die Göttinnen mit ihrem Gefolge auftreten.<sup>57</sup> Die Handlung wurde nur durch die Kleidung der Dargestellten und Gesten verdeutlicht.<sup>58</sup>

Die lebenden Bilder des italienischen Quattrocento sind bisher nicht expliziter Gegenstand einer wissenschaftlichen Untersuchung gewesen, jedoch aus kulturhistorischer und theaterwissenschaftlicher Sicht verschiedentlich thematisiert worden. Die Forschungen, die sich mit der Festkultur beschäftigen, begannen mit Jacob Burckhardts 1860 erstmalig publizierten und bis heute wesentlichen „Kultur der Renaissance in Italien“, in der er den Festen ein eigenes Kapitel widmete.<sup>59</sup> Nach Burckhardt war es vor allem Warburg, der am Ende des 19. Jahrhunderts den Ausprägungen der Festkultur Aufmerksamkeit schenkte. Er erkannte in ihr ein Medium, das die Vermittlung der wiederentdeckten antiken Vorstellungswelt übernahm.<sup>60</sup> Konkret hat er sich der Thematik nur in einem Aufsatz über die florentinischen Intermezzi von 1589 gewidmet, ein geplantes eigenes Werk zur Festkultur blieb Projekt.<sup>61</sup> Werner Weisbach lieferte mit seinem Buch „Trionfi“ von 1919 eine über die kunsthistorische Betrachtungsweise hinausweisende Abhandlung, indem er die „trionfi“, synonym verstanden zu Triumph, als „Idee und gestaltete Form in seinen mannigfachen Bedeutungswandlungen“ zu erfassen suchte.<sup>62</sup> Dabei konstatierte er mehrfach Wechselwirkungen zwischen bildender Kunst und Festkultur, die auch in späteren Studien untersucht wurden.<sup>63</sup>

In der Tradition der kulturhistorischen Forschungen stehen soziologische und sozialhistorische Studien, denen die Festkultur in der Betrachtung und Analyse städtischen Lebens als Indikator sozialer Befindlichkeiten dient.<sup>64</sup>

Keine dieser genannten Publikationen hat sich ausdrücklich mit der Darstellungsform des lebenden Bildes beschäftigt.<sup>65</sup> Auch Pochat geht in seinem Werk „Theater und bildende

56 Apuleius Werke waren die ersten eines antiken Autors, die gedruckt in Italien erschienen. Nach der ersten Auflage 1469 folgte bereits im Jahre 1478 eine verbesserte italienische Übersetzung durch Boccaccio. Über die große Verbreitung des Romans geben verschiedene Quellen Auskunft. Cf. Gombrich 1986, p.249, n.58. Der Bologneser Humanist Beroaldus publizierte 1500 einen ausführlichen Kommentar des „Goldenen Esels“. Cf. Krautter 1971.

57 Die Schilderung der Bühne mag vorbildhaft für die neben der *scena comica* und der *scena tragica* dritte Standard-Dekoration der frühen Renaissancebühne, die als *locus amoenus* durch Bäume und Wasser gekennzeichnet ist, gewirkt haben.

58 Die Beschreibung der Gewandung, vor allem der Schleier, die vom Winde bewegt die Konturen des Körpers nachzeichnen, findet sich sowohl als Topos in den Beschreibungen der Feste als auch in Albertis „Della pictura“ (ed. Janitschek 1877, p.130) und Leonardos Malereitratat (ed. Ludwig 1888, vol.I, pp.522/528).

59 Burckhardt 11988.

60 Insbesondere in „Die Bilderchronik eines florentinischen Goldschmiedes“ (1899), Warburg 1932, vol.I, pp.69–75.

61 „I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589“ (1895), Warburg 1932, vol.I, pp.259–300.

62 Weisbach 1919. An ihn schließt Pinelli 1980 an, der Feste und Trionfi unter dem Gesichtspunkt der Nachwirkungen der Antike befragt.

63 Z.Bsp. Joost Gaugier 1977.

64 Z.Bsp. Burke 1986; Breidecker 1990.

65 Darüberhinaus sind die Kongressakten „Les Fêtes de la Renaissance“ aus den Jahren 1956, 1960,

Kunst in Mittelalter und Renaissance in Italien“ 1990 nur am Rande auf die lebenden Bilder ein.<sup>66</sup>

In der vorliegenden Arbeit werden die lebenden Bilder auf ihre Erscheinungsformen, Funktionen, die zeitgenössische Rezeption und ihr Verhältnis zu den Bildenden Künsten untersucht.

Die große Anzahl der Feste verunmöglicht eine detaillierte Analyse aller relevanten Ereignisse. Die gewählten Schwerpunkte sind zum einen durch das vorhandene Material bedingt. Da die Arbeit fast ausschließlich auf schriftliche Quellen angewiesen ist, hängt es von der Ausführlichkeit der Chronisten bzw. von der Anzahl der überlieferten Zeugnisse ab, in welchem Fall und inwieweit eine Untersuchung sinnvoll ist. Dabei muß natürlich die unterschiedliche Gattung der Quellen, offizielle Chronistenberichte, Tagebücher, Briefe, Inventare und Rechnungen, in Betracht gezogen werden.

Nicht zufällig ergab sich aus dem Material der Fokus auf gerade jene Städte, die in der zweiten Hälfte der 15. Jahrhunderts das politische Schicksal Italiens bestimmten: Florenz, Neapel, Venedig, Rom und Mailand. Daneben kommt auch die wachsende Bedeutung der Höfe von Urbino und Ferrara zum Tragen. Italien war im 15. Jahrhundert kein einheitliches Gebilde, sondern bestand aus Stadtrepubliken und Stadtstaaten, deren jeweils spezifische Formen von Fest und Zeremoniell berücksichtigt werden müssen.<sup>67</sup>

Die Gliederung in „Präsenz“, „Evokation“ und „Repräsentation“ versucht die lebenden Bilder nach ihrer intendierten Wirkung zu unterscheiden. Dieses Ordnungssystem vollzieht vordergründig eine Trennung von sakralem und profanem Kontext: Mit Präsenz wird die Wirkungsweise der religiösen lebenden Bilder beschrieben. Evokation bezieht sich hingegen auf die Evokation der Antike, die dem profanen Bereich zuzuordnen ist, ebenso wie die Repräsentation, die Vertretung politischer Personen. Eine solche Trennung der religiösen und profanen Sphäre kann aber nur eine Hilfskonstruktion sein, da im 15. Jahrhundert der Bereich des Religiösen untrennbar mit dem Bereich des öffentlichen, politischen Lebens vernetzt ist. Strukturen, Themen und Inszenierung gleichen sich oder changieren zwischen beiden Polen. Ebenso wenig lassen sich Präsenz, Evokation und Repräsentation klar trennen, die zumal eher Facetten ein und desselben Problems bezeichnen.

---

1975, zu erwähnen. Diese behandeln zwar die gesamte europäische Festkultur, die lebenden Bilder betreffend jedoch nur solche in England, Frankreich und den Niederlanden.

66 Pochat 1990. In einem Kapitel verhandelt er Predellen, Standarten und stehende Bilder, dem Bezug von Festwesen und Cassonetafeln widmet er ein eigenes Kapitel, in dem er unter anderem die Trionfi behandelt, lebende Bilder thematisiert er aber nur ansatzweise und undifferenziert. In diesen Teilen sind allerdings bezüglich der vorgestellten Beispiele sowohl Fehler wie fehlende Nachweise zu beklagen.

67 Zur Unterschiedlichkeit der einzelnen Hofkulturen cf. u. a. Lippincott 1989.



# Präsenz

Das religiöse Theater des Mittelalters und der Renaissance verdankt seine Beachtung durch die Kunstgeschichte vor allem deren Abkehr von einer rein stilgeschichtlichen Betrachtungsweise. Auf der Suche nach Erklärungen für ikonographische Inventionen und Programme verwiesen Kunsthistoriker wie Mâle, Springer und Weber auf die zeitgleichen religiösen Theateraufführungen, aus denen sich vom biblischen Kanon abweichende Besonderheiten ebenso ableiten ließen wie die zeitgenössische Kostümierung und „theatralische“ Bildelemente.<sup>1</sup> Diesen schlossen sich Untersuchungen über den Einfluß von Theaterformen auf künstlerische Gestaltungsprinzipien in einem allgemeineren Sinne an.<sup>2</sup> Im Zuge dessen wandte man sich der Beteiligung von Künstlern an der Inszenierung von Theateraufführungen und Festen zu.<sup>3</sup> Im folgenden sollen jene Formen des religiösen Theaters vorgestellt werden, die das Phänomen des lebenden Bildes betreffen.

## I. Dramatisierung von Liturgie, Predigt und Kirchenfest

Lebende Bilder sind in Italien im religiösen Kontext bereits im Trecento nachweisbar und eng mit der Ausbildung des religiösen Theaters verknüpft.<sup>4</sup> Als dessen Ausgangspunkt wird von

---

1 Mâle 1925, besonders pp.35–84 „L'art et le théâtre religieux“; Springer 1860; Weber 1894. Dagegen wendet sich Grube 1957. Nagler 1976, pp.89sq. versucht, die Positionen zu dem Problemfeld „Verhältnis Theater – Bildende Kunst“ zusammenzufassen: Die Vertreter der These der Abhängigkeit ikonographischer Inventionen vom Theater; jene der These, daß es sich um parallele Phänomene handelt; und schließlich jene, die *vice versa* das Theater von der Kunst beeinflusst sehen. Aus der Perspektive der Theaterwissenschaften wird andererseits die Frage diskutiert (u. a. Grube 1957), inwieweit Kunstwerke ihrerseits zur Interpretation dürftiger Textquellen herangezogen werden können, wie es in vielen Fällen getan wurde. (Galante Garrone 1935, Molinari 1988).

2 Für den deutschsprachigen Bereich siehe z.Bsp. Karl Tscheuschner: Die deutsche Passionsbühne und die deutsche Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts in ihren Wechselbeziehungen. In: Repertorium für Kunstwissenschaft (27) 1904 und (28) 1905; Alfred Rohde: Passionsspiel und Passionsbühne, Berlin 1926.

3 Allgemein zu deutschen, niederländischen und französischen „Malerregisseuren“ cf. Schmidt 1958.

4 Die Entwicklung des italienischen Theaters ist vor allem durch das fundamentale Werk Alessandro d'Anconas 1891 beschrieben. Ihm an die Seite zu stellen ist de'Bartholomaeis 1924. Beide Autoren publizierten die bis heute verbindlichen Materialsammlungen. Darüberhinaus siehe Apollonio 1938/1962; Toschi 1940. Weitere Untersuchungen beschäftigen sich speziell mit dem florentinischen Theater u. a. Molinari 1961, Newbiggin 1983 und 1996.

der Forschung eine zunehmende Dramatisierung der Liturgie angenommen.<sup>5</sup> Stemmler sieht hier einen Zusammenhang zwischen allen Religionen, deren Glaubensinhalt Tod und Auferstehung eines Gottes ist; dies ist bei den heidnischen Kulturen des Osiris, Baal und Dionysos ebenso der Fall wie im Christentum.<sup>6</sup> Von der Dramatisierung der liturgischen Feiern des Isiskultes berichtet Herodot.<sup>7</sup> Von solchen Mysterien sind Texte überliefert, die diese als an die Liturgie gebundene, nach Stemmler „quasi-dramatische“ Spiele ausweisen, vergleichbar also den ersten christlichen Spielen, die sich in der Liturgie des Osterfestes aus dem „quem quaeritis“-Tropus entwickelten.<sup>8</sup> Die ersten semidramatischen, an die Liturgie gebundenen Spiele entstehen so aus dem Bedürfnis der Vergegenwärtigung des Gottes, dessen Tod und Auferstehung für die Gläubigen die Gewissheit der eigenen Auferstehung enthält.<sup>9</sup> Aus dem Trecento sind Texte solcher „drammi liturgici“ im Kontext verschiedener Kirchenfeste überliefert.<sup>10</sup> Die Begriffe „repraesentatio“ und der entsprechende italienische Terminus *rappresentazione*, die sich für diese und andere dramatischen Formen einbürgern, haben ein breites Bedeutungsspektrum, das über den theatralischen Aspekt weit hinausreicht.<sup>11</sup> Der Begriff wurde im liturgischen Kontext für die Aussetzung der Hostie gebraucht, Thomas von Aquin spricht von der Messe als „repraesentatio“ des Kreuzesopfers.<sup>12</sup> Die Frage nach dem Wesen

- 
- 5 Zur Geschichte des mittelalterlichen Theaters allgemein cf. Chambers 1903 und Young 1933. Gegen deren Entwicklungsmodell „vom Einfachen zum Komplizierten“ und Loslösung dramatischer Formen aus der Liturgie wendet sich Hardison 1965, der im Sinne einer engen Bindung von Ritus und Drama argumentiert. Cf. darüberhinaus auch Kindermann 1959; Stemmler 1970 und Greisenegger 1975.
- 6 Nach Stemmler stehen die dionysischen Gottheiten durch ihre Sterblichkeit im Gegensatz zu den olympischen unsterblichen Göttern. Im Kult der unsterblichen Götter haben sich keine quasi dramatischen Riten entwickelt, da diese anderen Gesetzen als der Mensch unterworfen sind und nicht im Ritus vergegenwärtigt werden können. Christus aber folgt (mit Geburt, Tod und Auferstehung) vergleichbar den dionysischen Gottheiten dem Zyklus der Natur, mit seiner Auferstehung verbürgt er die Auferstehung der Gläubigen, die sich durch den Ritus in eine enge *communio* mit ihm begeben können. Stemmler 1970, pp.6sq.
- 7 Herodot: Das Geschichtswerk, II, 171: „An diesem See führt man bei Nacht den Tod des Gottes auf, und die Ägypter nennen es Mysterien. (...)“
- 8 Bestandteil der Ostermesse war die Frage des Engels an die Marien, die das leere Grab fanden: „Wen sucht ihr im Grab, Christinnen?“ (*Quem quaeritis in sepulchro, Christicole?*), auf die die Antwort der Marien „*Iesum Nazarenum ...*“ etc. erfolgt. Das dialogische Element und die Aufteilung der liturgischen Komposition in Einzel- und Gruppengesang wurde u. a. von Chambers 1903 und Young 1933 als Ausgangspunkt einer zunehmenden Dramatisierung der Ostermesse bis hin zu den Passionsspielen angenommen. Cf. auch de'Bartholomaeis 1924, pp.119sq. und 128sq.; Rava 1939; Stemmler 1970, pp.47sq. und Sticca 1980. Hardison 1965 pp.178sq. hingegen sieht nicht diesen Tropus als Ausgangspunkt, sondern bereits im 9. Jahrhundert die prinzipielle Auffassung der Messe als „lebendiges Drama“.
- 9 Stemmler 1970, pp.6sq.
- 10 De'Bartholomaeis 1924, pp.138sq. Zu dem Begriff „*dramma liturgico*“ bereits d'Ancona 1891, vol.I, p.33 und Coussemacker 1861.
- 11 Seit dem 13. Jahrhundert findet sich durchgängig die Bezeichnung „*representatio*“ für die geistlichen Spiele. Cf. de'Bartholomaeis 1924, pp. 139/159.
- 12 Casel 1928, p.177. Thomas von Aquin sieht allerdings die „*repraesentatio*“ des Kreuzesopfers als reine Darstellung ohne Wirklichkeit, daß heißt, das Meßopfer ist ebensowenig oder noch weniger „Wirk-

der Eucharistie durchzieht die theologischen Diskussionen und prägt die Vorstellung von Repräsentation.<sup>13</sup> Die christliche Liturgie ist der rituelle Vollzug des Erlösungswerkes Christi in der Ecclesia. Sie ist die Gegenwart göttlicher Heilstat unter dem Schleier der Symbole, in der das historische Ereignis der Passion sakramental gegenwärtig wird.<sup>14</sup> In einem komplementären Sinn wird der Begriff des Mysteriums in der Folge auf die dramatische Erweiterung Liturgie und auf das religiöse Theater übertragen, bis heute findet sich in Italien die Bezeichnung „misteri“ für religiöse lebende Bilder.<sup>15</sup>

Neben den dramatisierten liturgischen Feiern begann man von der Liturgie gelöst als Predigtillustration oder prozessionsbegleitend Personen und Ereignisse der Heilsgeschichte darzustellen. Um ihren außerliturgischen Status zu kennzeichnen, werden sie in der Forschung, in Unterscheidung zum „dramma liturgico“, als „uffizi drammatici“ bezeichnet.<sup>16</sup> Sie entstanden, ebenso wie die in Wechselgesang vorgetragenen Lauden, im Kontext der Bettelordenbewegung.<sup>17</sup> Zur Verbreitung der Lauden und Passionsdevotionen trugen neben den regulären Orden vor allem die zahlreichen Laienbruderschaften bei, besonders die der Geißlerbewegung, die bis ins Cinquecento hinein häufig die Veranstalter der dramatischen und semidramatischen Aufführungen waren. Über die Kostümierung der Darsteller geben Inventare Auskunft, bereits aus dem Trecento stammen die Inventare der „Confraternita dei Disciplinati di San Domenico“ in Perugia, die 1339 und 1342 zu deren Besitz unter anderem Theaterkostüme zählten.<sup>18</sup>

Die aus dem Duecento überlieferten Nachrichten über Aufführungen im weitesten Sinne geben ob ihrer Kürze selten Aufschluß über die Art der Inszenierung. Daher bleibt im Dunkeln, ob beispielsweise die „Repraesentatio Passionis et Resurrectionis Christi“ 1243 oder 1244 in Padua eine bildhafte, pantomimische oder gesprochene – und wenn letzteres, ob in volgare oder in latein getextete – Aufführung war.<sup>19</sup> Der Bericht über eine Passion in Siena 1257 bezeichnet den Darsteller des Christus als „puer“, woraus d’Ancona den Schluß auf eine „stumme“ Aufführung zieht.<sup>20</sup>

---

lichkeit“ als ein Passionsspiel das wirkliche Leiden Christi ist oder ein Kruzifix ihn selbst enthält. *ibid* p.184.

13 Zum eucharistischen Aspekt der Repräsentation cf. Michalski 1988 und Ginzburg 1992.

14 Cf. Casel 1928. Dieser sieht (p.145) wie später Stemmler 1970 und Gregor 1958 den Bezug zu den heidnischen Kulturen. Er bezeichnet an anderer Stelle das Meßopfer als „wahres Kultdrama“ (p.199) und die Liturgie als das Kultmysterium Christi und der Kirche (p.212).

15 So zum Beispiel die lebenden Bilder der Corpus Domini-Prozession in Campobasso. Zu dem Begriff des Mysteriums und dessen Übertragung auf das mittelalterliche Theater cf. Gregor 1958.

16 De’Bartholomaeis 1924, Monaci 1874, Billanovich 1940. Zum Definitionsproblem cf. auch Molinari 1961, pp.55sq. Zum Verhältnis von „lauda“ und „dramma liturgico“ Apollonio 1962, pp.397sq.

17 Zu den Lauden cf. de’Bartholomaeis 1924, pp.237sq. Terruggia 1962 sieht ein Initiationsmoment in den Passionsaufführungen Rainiero Fasanis 1260. Nach Apollonio 1962, pp.425sq. entstehen „lauda“ und „dramma liturgico“ aus dem selben Bedürfnis der Vergegenwärtigung, wobei er keinen Unterschied zwischen „drinnen“ und „draußen“ sieht.

18 Die Inventare sind publiziert bei Monaci 1874 im Appendix, teilweise zitiert bei d’Ancona 1891, vol.I, p.164. Weitere solche Inventare finden sich in Gubbio aus dem 14. Jh. (Padovan 1884 und de’Bartholomaeis 1924, p.314), in Perugia, wo ein regelrechter Kostümverleih dokumentiert ist (de’Bartholomaeis 1924, p.270) und in Assisi 1403 (Terruggia 1962, pp.451sq.). Für Florenz siehe Newbigin 1996.

19 Zu dieser Aufführung d’Ancona 1891, vol.I, pp.87–90 und Brunelli 1921, pp.9sq.

20 d’Ancona 1891, vol.I, p.90. Darstellungen der Passion in Form von *tableaux vivants*, wie sie in

Neben den Passionsspielen sind Inszenierungen verschiedener Feste belegt, die nicht als narrative Entwicklung einer Handlung konzipiert sind, sondern ein Ereignis oder dessen Protagonisten fokussieren.<sup>21</sup>

In Padua ist 1306 und ab 1331 durchgängig eine semidramatische Form des Annunziata-Festes belegt.<sup>22</sup> Der dramatische Effekt beruhte darauf, daß in einer Transformation der ikonographischen Tradition nach dem Dialog Mariens mit dem Engel eine Taube, die zuvor unter dem Kleid der Jungfrau verborgen gewesen war, aufflog und so die vollzogene Empfängnis symbolisierte.<sup>23</sup>

Der venezianische Chronist Martino da Canale beschrieb um 1267 die in Venedig stattfindenden Prozessionen, unter anderem berichtet er von einem Verkündigungsspiel.<sup>24</sup> (Q CXVIII) Der Auftrag an einen Maler für die Anfertigung eines Gerüsts 1342 belegt auch im 14. Jahrhundert eine szenische Ausgestaltung des Festes.<sup>25</sup>

In Cividale ist eine Form des Annunziata-Festes überliefert, die, außerhalb des Kirchenraumes stattfindend, Liturgie, Prozession und *ufficio drammatico* miteinander verband.<sup>26</sup> Eine Prozession verließ die Kirche und bewegte sich singend auf den Platz, wo ein Priester das Evangelium verlas. Dann wurde die Verkündigung gespielt und der Klerus kehrte in die Kirche zurück.

Ebenfalls bezeugt ist die Dramatisierung des Pfingstfestes, wobei die Erleuchtung der Apostel in verschiedener Weise sichtbar gemacht wurde, so warf man in der Kirche beispielsweise Blumen, Hostien und brennendes Werg von oben herab.<sup>27</sup> Die Verwendung von Feuer war nicht ohne Gefahr, 1471 führte sie in Santo Spirito in Florenz zum Kirchenbrand.<sup>28</sup> Häu-

---

Frankreich zum Einzug des Herrschers gestellt wurden, sind in Italien nicht direkt dokumentiert. Neri 1902, p.5. vermutet in einem „Mistero della Rissurrezione“ 1491 in Turin, also im Einflußbereich französischer Kultur, eine solche „semplice rappresentazione mute“. Zum Einzug Charles VIII. wurden dort *tableaux vivants* auf Gerüsten aufgestellt: „et de qualibet arte eorum fecerunt zafandum“ (ibid.p.6). „Zafandum“ entspricht dem französischen échafaud (Gerüst), wie die Bühnen der *tableaux vivants* bezeichnet wurden. Über diese *tableaux* berichtet La Vigne ed.1981, pp.162–163.

- 21 Giovanni Villani (d’Ancona 1891, vol.I, pp.94–95) berichtet über eine bildhafte, wenn auch nicht stumme Inszenierung 1304 in Florenz: Auf dem Arno war auf mehreren *palchi* ein schwimmendes Inferno aufgebaut, wo von lautem Geschrei begleitet die von Teufeln gequälten nackten Seelen zu sehen waren. Das Inferno war offenbar nicht Teil einer größeren Aufführung, ob es auf eine literarische Vorlage Bezug nahm, ist fraglich. (Da Dante bereits 1302 aus Florenz verbannt wurde und die Divina Comedia wahrscheinlich erst 1307 begann, ist schwerlich ein Zusammenhang herzustellen.)
- 22 Auch das Fest zu Purificatio Mariae fand in Padua zu dieser Zeit in einer dramatisierten Form statt. Cf. Tripps 1998, pp.61–62. Zu dem Verkündigungsspiel ibid, pp.87–88.
- 23 Cf. Billanovich 1940, p.86 und Brunelli 1921, p.15.
- 24 Dazu auch d’Ancona 1891, vol.I, p.92, n.3.
- 25 Cecchetti 1886, p.67 publizierte das Dokument eines Auftrages an den Maler Paolo da Venezia 1342 „di fornire l’apparato per uno spettacolo con l’Annunziazione“.
- 26 D’Ancona 1891, vol.I, p.93.
- 27 D’Ancona 1891, vol.I, pp.31sq; Tripps 1998, pp.192–194.
- 28 Das Ereignis hat sich in zahlreichen Berichten niedergeschlagen. Cf. Newbigin 1996, vol.II, pp.746–752. Die Gruppe der Apostel mit Maria waren wohl Holzfiguren, die „Kronen“ aus Feuerwerkskörpern trugen, die sich im entsprechenden Moment entzündeten. In Pistoia wurde (1351/52 erstmalig belegt) die Erscheinung der „colombina affocata“ von Feuerwerk und Knallern begleitet. Chiappelli 1913, pp.8–9.

fig findet sich eine Taube als Darsteller des heiligen Geistes.<sup>29</sup> Dies war der Fall bei der Aufführung des Pfingstwunders 1379 in Vicenza, für das eine ausführliche Beschreibung vorliegt.<sup>30</sup> Auf dem Platz vor der Antoniuskapelle war ein zweistöckiges Gerüst errichtet worden, auf dessen unterer Ebene Maria und die Apostel, auf der darüberliegenden die Propheten standen. Dann signalisierte eine vom Turm herabschwebende Feuertaube die Ausgießung des Heiligen Geistes, an die sich das Wunder der Bekehrung eines Juden anschloß. Die Beschreibung zeigt Übereinstimmungen mit der entsprechenden Darstellung Andrea da Firenze in der spanischen Kapelle.<sup>31</sup>

In Orvieto hat sich eine solche Tradition bis heute erhalten. Zum Pfingstfest wird vor dem Dom ein Gerüst mit Figuren Mariens und der Apostel errichtet, von der gegenüberliegenden Kirche schickt man an einem Draht eine auf ein Rad gebundene lebendige Taube herüber, bei deren Ankunft sich hunderte an dem Gerüst befestigte Knaller entzünden.

Einen stark bildhaften Charakter hatte vermutlich die Aufführung der „Ognisanti“-Legende, die wahrscheinlich im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts entstand und in der 1405 kompilierten Textsammlung des Tramo di Leonardo überliefert ist.<sup>32</sup> Das Fest geht der Legende zufolge auf die Vision eines Priesters zurück, der in Sankt Peter in Rom den Heiligen Petrus vor allen Heiligen die Messe zelebrieren sah. Diese Erscheinung wird in dem Spieltext um einige Randszenen wie den Auftritt der Tugenden erweitert. Neben der Verlebendigung einer Paradiesdarstellung sahen die Zuschauer also die theatralische Inszenierung einer Messe.<sup>33</sup> Letzteres muß auch der Fall gewesen sein bei dem „Wunder von Bolsena“, das sich ebenfalls in der Textsammlung Tramos findet.<sup>34</sup> Hier stellt sich die Frage nach der Spielbarkeit einer sakralen Zeremonie.

## 1. Inszenierungen im Kirchenraum

Die Inszenierung lebender Bilder im Kircheninnenraum ohne die narrative Rahmenhandlung einer *sacra rappresentazione* ist aus dem Quattrocento nicht und zu Beginn des Cinquecento nur spärlich belegt.<sup>35</sup> Die Himmelfahrts- und Paradies-Inszenierungen, die in verschiedenen Zusammenhängen auftreten, fallen insofern in den Bereich dieser Untersuchung, da sie als primär visuell inszenierter Höhepunkt die Aufführungen prägen.<sup>36</sup>

29 Die Tauben überlebten sogar gelegentlich die Aufführungen. Cf. Chiappelli 1913, „Libri di entrata e uscita del Capitolo della Cattedrale 1351–1416“. Die Taube als Symbol göttlicher Erscheinung wurde 1475 in Bologna anlässlich einer Hochzeit paganisiert: Als festlicher Auftakt kam Jupiter in Form einer Taube von der Decke des Festsaales herab und es wurden lateinische Verse rezitiert, „auf die Art, daß es schien, als ob die Taube spräche“. Cf. Cavicchi 1909, pp.72–73.

30 Conforto Pulce, ed. Muratori XIII, col.1249–1250, cf. Creizenach 1911, vol.I, p.315.

31 Zu Darstellungen des Pfingstwunders cf. Meiss 1959.

32 Nach de'Bartholomaeis 1924, p.298 kann das Stück nur mit einem terminus antequem datiert werden; es gehört jedoch nicht zu dem älteren aus Perugia übernommenen Material.

33 De'Bartholomaeis 1924, p.298 zufolge hatte der himmlische Hofstaat die Wirkung eines „gran quadro animato“.

34 De'Bartholomaeis 1924, p.300

35 Zur Kirche als Theaterraum allgemein cf. Königson 1975.

36 Eine „Himmelfahrt“ war naturgemäß meist mit der Einrichtung eines Paradieses kombiniert, so schmückte man in Pistoia 1516 anlässlich der Himmelfahrt Mariens die Kirche in der Art eines Para-

War im Norden bei den Himmelfahrts-Inszenierungen der Gebrauch einer Christusfigur üblich, die mittels eines im Rücken oder Kopf eingelassen Ringes zum sogenannten meist im Langhaus befindlichen „Himmelloch“ emporgezogen werden konnte<sup>37</sup>, so sind in Italien lebende Darsteller und eine aufwendigere szenische Umsetzung belegt.

Erstaunlich wenig ist über die römische Aufführungspraxis bekannt. Die Arciconfraternita del Gonfalone, welche die Passionsspiele im Kolosseum bestritt, war auch für *rappresentazioni* in Santa Maria Maggiore verantwortlich.<sup>38</sup> Inventare belegen die notwendigen Apparaturen, um die Assumptio Mariae aufzuführen. Darüberhinaus waren in eine der Säulen der Kirche „Eisen“ eingelassen, um einen Engel und die Muttergottes erscheinen zu lassen.<sup>39</sup> (Q CIII) Die Formulierung „con che appariva la Nostra Donna a la Neve“ läßt allerdings offen, ob damit die in der Kirche verehrte Marien-Ikone selbst gemeint ist, die diesen Titel trug, oder ob anlässlich der *Festa della Neve* die Statue oder ein lebendes Bild der Muttergottes erschien. Die Vorrichtungen lassen in jedem Fall nach der Einbindung einer Inszenierung in die Assumptio-Prozession fragen, in der römische Kultbilder jahrhundertlang die Hauptrolle spielten.<sup>40</sup> Ist es als Verlust der Aura des Kultbildes zu interpretieren, wenn Himmelfahrtsmaschinen die Präsenz Gottes bzw. Mariens simulieren, die zuvor durch ein Bezugssystem von Kultbild, Liturgie und Bildprogramm der Kirche gewährleistet war?

Die Verbindung von einer Prozession mit einer in der Kirche stattfindenden Inszenierung ist durchaus denkbar, wie eine Prozession gegen die Türkengefahr im Jahr 1500 in Modena zeigt. Dort lief die Prozession mehrere Kirchen an, unter anderen war „in San Pietro in der neuen Kirche in der Hauptapsis eine Darstellung des Paradieses mit schönen Ausschmückungen gemacht“, und in Sant’Asa spielte man die Himmelfahrt Mariens. (Q LIX)

Zu erwähnen ist hier noch eine Paradies-Inszenierung aus ungewöhnlichem Anlaß. In Forlì war 1460 anlässlich der Taufe des Erstgeborenen der herrschenden Familie der Ordellaffi, wie

---

dieses, wobei die Mitglieder einer Knaben-Bruderschaft Christus und weitere Heilige darstellten. (Q LXXXIII). Ein „Himmel“ konnte aber auch Teil anderer Aufführungen sein. So wollte man zu Weihnachten 1506 in San Lorenzo in Neapel ein Weihnachtsspiel inszenieren und hatte einen „Himmel und einige Engeln, die sangen und musizierten“ und einige weitere Gerüste für Predigt und Musik darunter eingerichtet. Als aber eine zu große Anzahl Leute hinaufstiegen, begann das Ganze einzustürzen und „es fielen Engel und Leute herunter“, wobei man 14 Tote zu beklagen hatte. (Giacomo il Notar ed.1845, p.284).

37 Der Untersuchung von Krause 1987 zufolge waren diese Spiele im deutschsprachigen Raum vom 14. bis zum 16. Jahrhundert weit verbreitet. Sie gerieten ins Kreuzfeuer reformatorischer Kritik und wurden weitgehend abgeschafft. In Augsburg kam es 1533 dabei zu einem Skandal: Da die Fugger in der Moritzkirche das Recht hatten, eine eigene Predigerstelle zu besetzen, bestand Anton Fugger auf der Aufführung. Um diese zu verhindern, schloß der Zechpfleger Max Ehem die Christusfigur weg, woraufhin Anton Fugger eine neue schnitzen ließ. Als Ehem nun das Himmelloch versperrte, ließ Fugger ein neues machen und das Himmelfahrtsspiel fand statt. Ehem und seine Gesinnungsgenossen stürzten jedoch den Christus hinab, wo er zerschellte; Anton Fugger wurde wegen dieser Provokation mit kurzer Turmhaft und Geldstrafe belegt. Cf. Rasmussen: Bildersturm und Restauratio. In: Welt im Umbruch 1980, vol.III, p.97.

38 Zu dieser Bruderschaft cf. Vattaso 1903 und Cruciani 1983, pp.210–218/263–270.

39 Vattaso 1903, pp.100–101; Cruciani 1983, p.265 erwähnt Zahlungen für die „Festa della Neve“ 1496 und 1498.

40 Zu dem Kultbild, der Kirche und der Assumptio-Prozession cf. Wolf 1990, besonders pp.19/37sq.

der Chronist Giovanni Pedrino berichtet, die Kirche „aufs wunderbarste geschmückt, indem ein Chor von lebendigen Engeln hoch oben gemacht war, die unaufhörlich kreisend sangen: und es schien das Paradies (zu sein)“.<sup>41</sup> (Q XL) Die Beschreibung läßt an die illusionistischen Kuppelfresken des wohl bekanntesten Künstlers der Stadt, Melozzo da Forlì, in Loreto denken. (Abb.6) Dieser mag also seine Inspiration der von den Chronisten bezeugten vitalen Festkultur seiner Heimatstadt verdankt haben.<sup>42</sup>

Die Inszenierung, die solchermaßen personenbezogen das religiöse Theater der Würdigung eines Herrscherhauses dienstbar macht, ist singular im Italien des Quattrocento. Sie setzt eigentlich eine Vernetzung sakraler und weltlicher Macht voraus, wie sie den französischen Königen eignet und in den ephemeren Inszenierungen zu deren Ehren auch nach Italien getragen wurde. So zeigte man anlässlich der Krönung François I. 1515 in Mailand im Dom neben einer schwebenden Muttergottes mit Kind inmitten zweier Bischöfe, den König und die Königin zu Seiten einer Personifikation der Justitia. Diese waren umringt von Mädchen in der Landestracht und Engeln. (Q LIII)

## Florenz

Die aufwendigen Inszenierungen in den florentinischen Kirchen sind sowohl durch die Berichte wie auch Inventare und Rechnungen gut dokumentiert.<sup>43</sup> Außerordentlichen Ruhm erlangten die Aufführungen zu Himmelfahrt in Santa Maria del Carmine und die der Verkündigung in SS. Annunziata und San Felice in Piazza durch die Brunelleschi zugeschriebenen Apparate<sup>44</sup>, die noch im Cinquecento in fast unveränderter Form benutzt wurden.<sup>45</sup> Da die ersten die Aufführung betreffenden Nachrichten gerade aus jenen Jahren stammen, da Brunelleschi an der Domkuppel arbeitete, ist es denkbar, daß er bei der Erfindung dieser Maschinerien auf seine Erfahrungen der beim Bau notwendigen Aufzugssysteme zurückgreifen konnte.<sup>46</sup> Der technische Fortschritt gewinnt damit nicht geringe Bedeutung für die Ausbildung neuer Theaterformen.

41 Giovanni di M. Pedrino ed.1934, vol.II, p.350. Die Beschreibung übernahm Cobelli, ein anderer Chronist Forlì, fast wörtlich in seine Chronik. Cobelli ed.1874, p.239.

42 Auch ein weiterer Chronist, Andrea Bernardi, berichtet über Prozessionen und Feste. Die Nähe und vielleicht Vorbildwirkung von Florenz wird an der Verwendung der Bezeichnung *edifici* für die Prozessionswagen deutlich. Melozzo hielt sich 1460 in Forlì auf. Roettgen 1997, p.66.

43 Newbiggin 1996 publizierte die vielen Dokumente zu Aufführungs- und Organisationspraxis der Kirchen „d'oltrarno“.

44 Daß Brunelleschi tatsächlich jener von Souzdal erwähnte „gescheidte Mann, Italiener von Geburt“ war, der die Theatermaschinen entwarf, wird nur von Vasari in dessen Vita bezeugt. (ed. Milanesi, vol.II, pp.375–378 / ed. Schorn und Förster, vol.II, 1, pp.214–218). Cf. Zorzi 1980, pp.161sq. Zu den ihm zugeschriebenen Inszenierungen cf. Fischel 1920; Blumenthal 1966/77; Blumenthal 1974; Zorzi 1977; Danilova 1980; Olson 1981; Barr 1990.

45 Die Maschinen wurden Vasari zufolge von Cecca noch verbessert. (ed.Schorn und Förster, II, 2, pp.160–162 / ed.Milanesi, vol.III, pp.197–199) Die Beschreibungen der Verkündigungs-Aufführungen 1533 (anlässlich der Hochzeit von Alessandro de'Medici und Margherita von Österreich) und 1565/66 (anlässlich der Hochzeit von Francesco de'Medici und Johanna von Österreich) sind u.a. publiziert bei Newbiggin 1996, vol.II, pp.277–282.

46 Cf. Barr 1990, p.381.

Die Feier der „Ascensione“ in Santa Maria del Carmine läßt sich bis 1280 zurückverfolgen, allerdings ohne Nachricht über die genauen Umstände.<sup>47</sup> Das Himmelfahrts-Spiel wird erstmalig von Sacchetti in der 72. Novelle erwähnt, wobei die Langsamkeit des Aufstieges, die den Spott der Zuschauer erregte, gegen eine elaborierte Technik spricht.<sup>48</sup> Im Jahr 1422 fand einem Chronisten zufolge eine gelungene Inszenierung statt, die möglicherweise bereits Brunelleschi zuzuschreiben ist:

„Donnerstag, den 21. Mai 1422, am Tag der Himmelfahrt und in der Nacht zuvor machte man ein feierliches und schönes Fest in der Kirche der Carmine und es fuhr ein lebendiger Mann anstelle unseres Herrgottes in den Himmel. Und er wurde von den Bögen bis zur Plattform und direkt bis dicht unter das Dach gezogen. Und alle Ereignisse und Ähnlichkeiten machte man entsprechend zu unserer Lieben Frau, Santa Maria Maddalena und den 12 Aposteln. Jenes Fest wurde für sehr schön und voller guter Einfälle gehalten, und um die Wolke herum – als die Wolke herunterkam und Christus nach oben brachte – entzündeten sich, als sie zusammentrafen, viele Kerzen. Und es gab auch andere in Ähnlichkeit mit Engeln, wie jeder, der dieses Fest sehen wird, bemerken wird, wenn es Gott gefällt, es fortführen zu lassen.“<sup>49</sup>

Der russische Bischof von Souzdal sah bei seinem Aufenthalt in Florenz anlässlich des Unionskonzils 1439 eine noch weitaus aufwendigere Inszenierung.<sup>50</sup> Die Ausführlichkeit seiner Beschreibung ermöglichte eine Rekonstruktion der Apparatur im Modell.<sup>51</sup> (Abb.3) Im Inventar der Bruderschaft von Santa Maria del Carmine von 1466 überliefert Neri de Bicci die verschiedenen Teile der Konstruktion und Ausstattung, die einen Einblick in das hohe Niveau der technischen Ausstattung geben.<sup>52</sup> Die Aufführung zeichnete sich durch ihre Bildhaftigkeit aus; es existierte wohl kein autonomer Spieltext, sondern gesprochen wurden nur die biblischen Dialoge. Das Langhaus diente als Zuschauerraum, während über der steinernen Chorschranke die Bühne errichtet war. Die Kulisse bildeten eine Burg, die Jerusalem bezeichnete, ein Berg und darüber der „Himmel“, in dem Gottvater seinen Sohn erwartete. Dieser schwebte in einer Engelswolke, deren Lichteffekte der ganzen Erscheinung visionären Charakter verliehen, empor.<sup>53</sup> Für den Darsteller des Gottvater ist in den Inventaren eine Maske

47 Barr 1990, p.377 vermutet, daß die besondere Aufmerksamkeit der 1248 gegründeten Bruderschaft des Karmeliterordens für die Himmelfahrt mit der legendären Himmelfahrt ihres Ordensgründers Elias zusammenhängt.

48 Sacchetti ed.1978, p.188.

49 Luiso 1907, p.33/34. Pochat 1978, p.233 publizierte denselben Bericht unter dem Namen Prier Paolo di Matteo Pietribuoni. Cf. auch Pochat 1990, p.87.

50 Der Bericht wurde erstmalig auf deutsch von Wesselofsky 1877 publiziert. (Nicht zu benutzen ist Pochat 1990, pp.89–95 der d’Anconas italienische Übersetzung wieder ins deutsche zurückübersetzt.) Zorzi 1980, p.162 referiert die Zweifel an der tatsächlichen Autorenschaft Souzdals, die Krajcar, der eine lateinische Version publizierte, angemeldet hat.

51 Ältere Rekonstruktionsversuche bei Blumenthal 1966/67. Anlässlich der Ausstellung „Il luogo teatrale a Firenze“ konstruierte der Architekt Lisi die in der Folge häufig abgebildeten Modelle. Cf. Il luogo teatrale 1975, pp. 55, 56, 59, 63; Zorzi 1980, Abb. 31, 32, 34, 36, 40, 41; Pochat 1990 und Le tems revient 1992.

52 Die entsprechenden Auszüge aus dem Inventar Neri de Biccis bei Barr 1990, p.400, n.28, 30, 32. Dazu ausführlicher Newbiggin 1996, pp.45–155.

53 Zu den Lichteffekten cf. Barr 1990, p.383. Um farbige Lichteffekte zu erzielen, wurden mit gefärbtem Wasser gefüllte Gläser verwendet. Die Glorie Christi „il sole“ mit ihren Lichtern war bis zum Moment des Aufsteigens verdeckt.

überliefert, dies könnte auf einen jugendlichen Darsteller schließen lassen, vielleicht aber auch auf das Problem der Darstellbarkeit Gottes.<sup>54</sup>

Die Aufführung verlebendigte damit das weit verbreitete Bildthema der Himmelfahrt, jedoch mit einer ikonographischen Abweichung. Gottes Anwesenheit im Himmel wird in der Regel, wenn überhaupt, nur in Form einer aus dem Himmel greifenden Hand verbildlicht.<sup>55</sup> Eine der seltenen Darstellungen der Renaissance, die das Geschehen der Aufführung analog darstellen ist die „Ascensione“ Pietro di Francesco Oriolis von 1492, in der daher ein Reflex auf die *sacre rappresentazioni* vermutet werden kann.<sup>56</sup> Konkretes Vorbild wurde die Inszenierung für ein Relief, das Donatello als Predella für einen Altar in Santa Maria del Carmine schuf.<sup>57</sup> (Abb.4) Nur so läßt sich die Kombination von Himmelfahrt und Schlüsselübergabe erklären, welche die biblische Folge der Ereignisse ignoriert, in der Aufführung dem Bericht Souzdays zufolge aber tatsächlich in dieser Form auftrat.<sup>58</sup>

Die Verkündigungsinzenierungen in SS. Annunziata und San Felice in Piazza folgten unterschiedlichen Prinzipien. Jene von 1439, der Souzday in der Santissima Annunziata bewohnte, bezog den gesamten Kirchenraum ein: Das Paradies mit Gottvater befand sich auf einem Gerüst über dem Eingang, Maria hingegen über dem Altarbereich. Der verkündigende Engel durchquerte über den Köpfen der Zuschauer das Kirchenschiff, die sich so inmitten des Geschehens befanden. Der Heilige Geist manifestierte sich in Flammen, die sich entlang der den Himmel und das „Haus“ Mariens verbindenden Schnüre bewegten, und die so die schnurgeraden Lichtstrahlen der Verkündigungsbilder aufnahmen. Das gesprochene Wort trat weit hinter dem überwältigenden visuellen Eindruck zurück, der auf der Verlebendigung von vertrauten Bildformularen basierte.

Die Verkündigung in San Felice in Piazza hingegen verfügte über eine der Himmelfahrt vergleichbare Maschinerie: Vor der im Altarbereich befindlichen Maria senkte sich eine Mandorla herab, welcher der Verkündigungengel entstieg und mit der er im Anschluß wieder in den Himmel zurückkehrte.<sup>59</sup> (Abb.5 und 7) Im Zibaldone des Buonaccorso Ghiberti findet sich die Konstruktionszeichnung einer Mandorla, die Brunelleschi zugeschrieben und mit der Aufführung in Verbindung gebracht wird.<sup>60</sup> Diesen Mechanismus reflektiert die anonyme Holzschnittillustration einer „Rappresentazione della annunciazione di Maria“ aus der Mitte des 15. Jahrhunderts.<sup>61</sup>

Die Unterschiedlichkeit beider Inszenierungen erklärt Zorzi mit der Besonderheit der Aufführung in der SS. Annunziata: Die exponierte Visualisierung des Heiligen Geistes durch die feurigen Schnüre sei im Kontext des Unionskonziles zu sehen, bei dem um das „Filioque“ ge-

54 Die Verwendung einer Maske ist 1471 dokumentiert. Barr 1990, p.201, n.41.

55 Zu den Darstellungsmodi der Himmelfahrt cf. Gertrud Schiller: Ikonographie der christlichen Kunst, Gütersloh 1976, vol.III und die einschlägigen Lexika.

56 Zu dem Bild cf. Francesco di Giorgio 1993, pp.456–457.

57 Der ursprüngliche Anbringungsort in der Brancacci-Kapelle in Santa Maria del Carmine ist zwar nicht gesichert, wird aber von der Forschung angenommen, da das Relief die sinnvolle Ergänzung des Freskenprogrammes der Kapelle bildet. Cf. Pope-Hennessy 1993, pp.123–125.

58 Souzday bei Wesselofsky 1877, pp.438–439.

59 Zu diesem Fest ausführlich mit vielen Dokumenten Newbigin 1996, vol.I, pp.1–43, vol.II, pp.269–282.

60 Scaglia 1960/61, pp.45–68; cf. auch Blumenthal 1966/67 p.26.

61 Cf. Blumenthal 1966/67 p.26 der erstmalig auf diese Illustration hinwies.

stritten wurde.<sup>62</sup> Die Verkündigungs-Inszenierung wurde nicht zuletzt in ihrem repräsentativen Charakter wahrgenommen, als ein Ereignis „zu Ehren Gottes und um den Ruhm der Stadt zu mehren“.<sup>63</sup> Daher fanden die Aufführungen auch zu Ehren von hohen Gästen statt: 1471 anlässlich des Besuches von Galeazzo Maria Sforza<sup>64</sup>, 1473 für die durchreisende Eleonora d'Aragona<sup>65</sup> und 1494 für Charles VIII.<sup>66</sup>

Der in der Kirchenkuppel kreisende Engelsreigen ist von den bildenden Künsten in unterschiedlicher Weise aufgenommen worden.<sup>67</sup> Melozzo da Forlìs Fresko in Loreto ist ein frühes Beispiel illusionärer Kuppelmalerei, die dem Betrachter scheinbar nicht von der Erdanziehungskraft betroffene Geschöpfe im Kuppelgewölbe kreisend vorführt. (Abb.6) Er öffnet nicht, wie später die barocken Kuppel- und Deckengemälde, den Blick in den Himmel; sein Illusionismus bezieht sich auf die kontemporäre Aufführungspraxis, die den freien Flug der Engel im Kirchenraum simuliert.

In der Tafelmalerei wird der sich über diversen heiligen Begebenheiten öffnende Himmel im Quattrocento zu dem „umgestürzten Barbierbecken“<sup>68</sup>, einer Halbkugel, in deren Inneren sich die Engelsscharen drehen. Botticellis „Mystische Geburt“ von 1500 zeigt einen solchen Engelsreigen in der Heiligen Nacht über dem Stall.<sup>69</sup> (Abb.8) Francesco di Giorgio läßt seinen Gottvater ebenfalls aus einer solchen Himmelshalbkugel hinabsehen, wobei er durch die Sternbilder die Verbindung zu einem Sphärenglobus herstellt. (Abb.9)

Die Inszenierungen Brunelleschis sind *sacre rappresentazioni* mit narrativem Charakter, da sie auf dem Vorspielen einer Handlung mit gesprochenen Texten basieren. Unter dem Aspekt des lebenden Bildes sind sie aber insofern relevant, als die Narratio in einem bildhaft inszenierten Höhepunkt kulminiert, der seine Wirkkraft ebenso aus der voraussetzbaren Kenntnis von Bildformularen bezieht, wie er auf diese zurückwirkt.

## 2. Inszenierungen im Außenraum

Regionale Traditionen und Reglementierungen hatten zur Folge, daß die Aufführungen, in denen man sich der Himmelfahrtsapparate und Paradiese bediente, in einigen Städten unter freiem Himmel stattfanden.<sup>70</sup> Einen frühen Beleg überliefert der Maler-Chronist Giovanni di

62 Zorzi 1980, p.164.

63 Cf. Newbigin 1990, p.371. Zur Geschichte des Annunziata-Festes unter den Medici cf. Decroisette 1980.

64 D'Ancona 1891, vol.I, pp.272–273, Newbigin 1996, p.205.

65 Faletti 1983.

66 Zu dem Einzug Charles VIII. cf. Borsook 1961, dort p.117 zu der Verkündigungs-Aufführung. Das *edificio* der Annunziata hatte den König bereits bei seinem Einzug begrüßt. (Q XXXV) Desweiteren siehe: Nardi ed.1858, vol.I, p.37; Landucci ed.1863, pp.79–83; La Vigne ed.1981 pp.220–221 und Decroisette 1980.

67 Fischel 1920 stellte die Verbindungen zwischen den florentinischen Aufführungen und der Dekoration der Portinari-Kapelle in San Eustorgio in Mailand fest, die 1462–66 von Michelozzo erbaut wurde. Die Stuckdekorationen sind wahrscheinlich wie auch die Fresken ein Werk Vincenzo Foppas.

68 Vasari in der Vita Brunelleschis, zitiert nach ed.Schorn/Förster, vol.II, 1, p.214.

69 Zu dem Bild in diesem Zusammenhang cf. Olson 1981.

70 Durch die Verlagerung nach außen konnten zum einen mehr Menschen dem Spektakel beiwohnen. Es trugen aber auch diverse Verbote der Spiele im Inneren der Kirche durch die Konzilien von Paris