

	<p>Objekt: Die Anbetung der Könige (The Adoration of the Kings)</p> <p>Museum: Gemäldegalerie Matthäikirchplatz 10785 Berlin 030 / 266424001 gg@smb.spk-berlin.de</p> <p>Sammlung: Malerei, Italien (13.-15. Jh.)</p> <p>Inventarnummer: 95A</p>
--	--

Beschreibung

Dieses runde Gemälde (oder Tondo) schildert die Ankunft der Könige aus den damals drei bekannten Kontinenten (Europa, Asien, Afrika), die nach der Geburt Jesu dem Weihnachtsstern gefolgt sind und nun dem Erlöser der Welt ihre Geschenke darbringen. Jesus sitzt im Vordergrund auf dem rechten Knie seiner Mutter Maria, und obwohl er gerade erst geboren wurde, weiß er um seine Bestimmung und segnet mit der rechten Hand den betagten König, der vor ihm kniet und ihm unterwürfig den Fuß küsst. Dieser hat respektvoll seine Krone abgesetzt und sie seinem direkt hinter ihm stehenden Diener übergeben. Die anderen beiden Könige (die ihre Kronen noch tragen) warten derweil, bis sie mit der Überreichung ihrer Gaben an der Reihe sind. Das Gefolge der drei Könige oder Magi ist beeindruckend: Die Menge derer, die herbeieilt, um den Sohn Gottes zu sehen, erstreckt sich zunächst zur Linken über den Vordergrund und dann zwischen den Hügeln hindurch in die Tiefe bis zu einem weit entfernt gelegenen See. Tatsächlich kann man sich fragen, ob das Interesse des Malers in erster Linie nicht der recht konventionell gestalteten Anbetung, sondern vielmehr der endlosen Prozession galt, die viele Überraschungen birgt (rechts hinter der Hütte, auf der majestätisch ein Pfau thront, sind zum ersten Mal in der italienischen Renaissancemalerei zwei Kamele dargestellt). Diese akribisch ausgeführten Details verweisen auf ein bestimmtes künstlerisches Vorbild: die flämische Malerei und die Gemälde der Van-Eyck-Brüder, die 1432 ihr Meisterwerk, das Polyptychon für die St.-Bavo-Kathedrale in Gent, signierten. Die Frage, wie der Maler der Anbetung von deren bildnerischen Neuerungen erfuhr, trieb die Kunstkritik Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts um. Bei dem Künstler musste es sich definitiv um einen Italiener handeln – die links dargestellten Pferde, insbesondere das weiße Pferd, zeigen das besondere Gefühl des Künstlers für räumliche Verkürzungen. Doch wie erklärt sich der flämische Einschlag? Aufgrund einer Zeichnung, die offenbar denselben Mann, der im Vordergrund des Tondos zu sehen ist, von hinten zeigt, brachten Wilhelm Bode und Hugo von Tschudi (1885) Pisanello ins Spiel, einen der größten Maler der Internationalen Gotik. Der Gehängte im Hintergrund, ein Motiv, das auch in einem von Pisanellos Fresken in S. Anastasia in Verona vorkommt (wo ebenfalls ein Pferd von hinten zu sehen ist), wurde als versteckte Signatur

interpretiert. Erst 1925 wurde Dank Roberto Longhi klar, dass die Anbetung von Domenico Veneziano stammt, wahrscheinlich einem gebürtigen Venezianer, der fast ausschließlich in Florenz arbeitete. Domenico Veneziano war lange Zeit vergessen. Giorgio Vasari widmete ihm in der Erstausgabe seiner Künstlerbiografien *Le Vite* (1550) kein eigenes Kapitel. Berühmt war Veneziano allenfalls aufgrund seiner Maltechnik: An ihn wurde das Geheimnis der Ölmalerei weitergegeben, und zwar nicht direkt durch die Van-Eyck-Brüder, sondern durch Antonella da Messina. Laut Vasari soll dieses Geheimnis Domenico das Leben gekostet haben, denn ihm zufolge wurde er von seinem Florentiner Rivalen Andrea del Castagno ermordet. Im 19. Jahrhundert stellte sich heraus, dass die ganze Geschichte erfunden war, denn Castagno war vier Jahre vor Domenico Veneziano gestorben. Das Interesse an diesem Künstler wurde wieder geweckt, als sich herausstellte, dass ein Eintrag vom 12. September 1439 ihn als Lehrer des berühmten Malers Piero della Francesca auswies. Und doch bleibt Domenico Veneziano ein Rätsel: Seine bedeutendsten Fresken (zu nennen sind hier insbesondere die zusammen mit Piero della Francesca ausgeführten Werke im Chor der Florentiner Kirche S. Egidio) sind verschwunden, und die erhaltenen Gemälde sehr rar. Es überrascht also kaum, dass es so schwierig war, bei der Zuschreibung des Berliner Tondos Einvernehmen zu erzielen. Schon seit Langem wird über die Frage spekuliert, wer das Gemälde in Auftrag gegeben haben könnte. Einige diskrete Halbsätze oder Worte rufen damalige Losungen ins Gedächtnis: »honia boa in tempor« (alles Gute in der Zeit) auf der Kruppe des weißen Pferds; »tenpo« (Zeit) auf der Kopfbedeckung des Reiters; »ainsi va le monde« (so ist der Lauf der Welt) auf dem Mantel der vor dem Pferd stehenden Person und »grace fai Die« (Gnade durch Gott) auf der Kleidung eines hinter dem knienden König stehenden Dieners. Keiner dieser Texte stimmt mit dem bekannten Motto irgendeiner Familie überein, auch wenn sie auf die Maxime Lorenzo il Magnifico's »le tems revient« (die Zeit kehrt wieder) abgestimmt sind. Geschirre und Gürtel sind auf diesem Bild besonders wichtig, nicht nur wegen der Inschriften, die sie tragen: Der Kunsthistoriker Francis Ames-Lewis (1979) interpretierte die Wiederkehr des Sieben-Punkte-Motivs als einen versteckten Verweis auf das Wappen der bedeutendsten Florentiner Familie nach 1434: der Medici. Domenico Veneziano hatte Kontakt zu den Medici, denen er in einem Brief aus dem Jahr 1438 »wundervolle Dinge« zu zeigen versprach. Im Inventarverzeichnis des Palazzo Medici, das nach dem Tod von Lorenzo il Magnifico erstellt wurde, ist ein Tondo einer Anbetung von Pisanello gelistet, doch es könnte sich durchaus um Venezianos Gemälde handeln, denn die Größenangaben stimmen überein. Für die Medici hatte das Thema Anbetung der Könige auch politische Bedeutung, denn ab 1434, als sie die Macht in Florenz übernommen hatten, waren sie verantwortlich für die Organisation des Dreikönigsfests, einer großen Prozession, die jedes Jahr am 6. Januar stattfand. Ein Gemälde zu diesem Thema in Auftrag zu geben, war daher ein klarer Hinweis auf ihre Macht. Hinter dem knienden König sind zwei Figuren mit spezifischeren Gesichtszügen zu erkennen: ein in Schwarz-Weiß gekleideter Falkner, der den Betrachter direkt anblickt und dessen Physiognomie stark an die Porträts von Piero de' Medici, dem Sohn des Patriarchen Cosimo, erinnert, und zu seiner Linken der Diener, der die Krone des alten Königs hält und Pieros Bruder Giovanni gleicht. Da die Gesichter der beiden Männer offenbar später als der Rest gemalt wurden, ist es nicht ausgeschlossen, dass Domenico Veneziano sie im Nachhinein noch einmal veränderte, um sie in Porträts zu verwandeln. 20 Jahre später, 1459, ließ die Familie Medici die Kapelle ihres Palasts in Florenz mit einem Freskenzyklus schmücken, der ebenfalls die Anreise der Könige thematisiert.

Diese Aufgabe vertrauten sie Benozzo Gozzoli an und das Altarbild gaben sie bei Filippo Lippi in Auftrag (es befindet sich heute im Besitz der Gemäldegalerie, Abb. S. 315). Domenico Veneziano kam nicht mehr in Betracht – wahrscheinlich war er zu dieser Zeit krank. Zwei Jahre später starb er in Florenz, in Vergessenheit geraten und aus dem Dunstkreis der Medici herausgefallen, weit weg von seiner Heimat Venedig. | 200

Meisterwerke der europäischen Malerei - Gemäldegalerie Berlin, 2019 SIGNATUR / INSCRIFT: tempo HONIA.BO(N)A.IN.TENPOR(E) a(i)nsi va le (monde) grace fai(t) die(u) ::::::::::: This round painting (called tondo) represents the moment when, after the birth of Jesus Christ, kings from the three known continents (Europe, Asia, Africa), having followed the shepherd's star, come to offer gifts to the Saviour of mankind. Jesus may be a newborn, sitting in the foreground on the knees of his mother Mary, he is already aware of his destiny and blesses with his right hand the old kneeling king who humbly kisses his foot. The old sovereign respectfully left his crown in the hands of the page just behind him, while the other two kings (still crowned) await their turn to present their offerings. The procession of the kings (sometimes named as The Magi) is impressive: the crowd rushes to see the son of God, and stretches over an exceptional depth, first on the left foreground, then deep along the hills of this landscape leading to a lake. In fact, one may wonder whether the main interest of the painter did not lie so much in the foreground scene of the Adoration of the Magi, all in all standard, but rather in the endless procession which bears many surprises (for the first time in Italian Renaissance painting, two camels are to be seen on the right of the painting, behind a hut surmounted by a majestic peacock). All this pictorial meticulousness, at the end of the 1430s, refers to a precise pictorial model: that of Flanders and the Van Eyck brothers, who signed in 1432 their masterpiece – the polyptych of the cathedral of Saint Bavo in Ghent. How the author of this painting became aware of these pictorial innovations was a question that stirred art criticism in the late 19th and early 20th centuries. The painter was an Italian, that's for sure – the horses to the left, especially the white one, seem to adapt to the rules of mathematical perspective. As for this taste of Flanders, it was difficult to explain. On the basis of a drawing apparently representing the same man seen from behind in the foreground of the tondo, Wilhelm Bode and Hugo von Tschudi (1885) thought of Pisanello, one of the greatest painters of the International Gothic style; the presence of a hanged man in the far landscape, as in one of Pisanello's frescoes in Sant'Anastasia in Verona (where a horse seen from behind is also represented), was interpreted as a hidden signature. It was only in 1925, due to Roberto Longhi, that it became clear that the panel was the work of Domenico Veneziano, a painter probably born in Venice but whose career proceeded almost exclusively in Florence. Domenico Veneziano had been for a long time a forgotten painter; in 1550, he did not have his own biography in the Lives of the Artists by Giorgio Vasari. He was only famous from a technical point of view: it is to him that the secret of oil painting would have been transmitted, not directly by the Van Eyck brothers, but through Antonello da Messina. This secret would have costed the life of the painter, who – still according to Vasari – was assassinated by a Florentine rival, Andrea del Castagno. In the 19th century, one realized that this story was only a fable, Andrea having died four years before Domenico. The latter could emerge from oblivion, especially after one discovered that on 12 September 1439, he was documented as the master of a famous painter, Piero della Francesca. Yet Domenico remains an enigma: his most important frescoes have disappeared (especially in the choir of the Florentine church of Sant'Egidio,

made together with Piero), while his remaining paintings are very few. It is not surprising, then, that the attribution of the Berlin tondo was so difficult to achieve unanimity. One has long been lost in conjecture as to whom commissioned this painting. A few words discretely written are remindful of mottos of the period: “honia boa in tempor” (all in good time) on the rump of the white horse, to the left; “tenpo” (time) on the rider’s headgear which is beyond; “ainsi va le monde” (thus goes the world) written vertically on the mantle of the character placed before the said horse; finally “grace fai Die” (grace makes God) on the clothing of one of the assistants behind the kneeling king. So many texts which do not correspond to the known motto of any family, even if they are attuned with what would then be the maxim of Lorenzo the Magnificent, “le tems revient” (times comes back). The harnesses and belts are especially important, not only for the written inscriptions they bear: the art historian Francis Ames-Lewis (1979) interpreted the recurrence of the seven-point motif as a hidden reference to the coat of arms of Florence’s most important family after 1434: the Medici. Domenico Veneziano was in contact with the Medici, to whom he promised, in a letter dated from 1438, to show them “wonderful things”. In the inventory of the Medici palace made after the death of Lorenzo the Magnificent, a tondo representing the Adoration of the Magi is listed as being by Pesello, but it could well be the present painting – as the dimensions are coherent. For the Medici, the theme of the Adoration of the Magi was of political importance: since they took power in 1434, they have been responsible for the organization of the “Feast of the Magi”, a massive procession, which took place every year on 6 January at the time of the Candlemas. Asking for a painting of this theme was therefore an obvious reference to their power. Behind the kneeling king, one notices two figures with less generic features than those of their neighbors: the falconer in black and white, who looks at the spectator and closely resembles the portraits of Piero de’ Medici, son of the patriarch Cosimo the Elder; to his left, the page holding the crown of the old king closely resembles his brother Giovanni. As the faces of the two men seem almost repainted afterwards, it is not impossible that Domenico Veneziano changed these facial features in order to transform them into portraits. Two decades later, in 1459, the Medici would decorate the chapel of their Florentine palace with a fresco cycle representing precisely the theme of the Adoration of the Magi; they would give the task to Benozzo Gozzoli, while the main altar would be assigned to Filippo Lippi (it is today in the Gemäldegalerie, fig. p. 315). Domenico Veneziano was no more a possible choice – he was probably ill at the time. Two years later, he would die in oblivion, far from his Venetian homeland and from the splendours of the Medici. | 200 Masterpieces of European Painting - Gemäldegalerie Berlin, 2019

Grunddaten

Material/Technik:

Pappelholz

Maße:

Rahmenseitenmaß Durchmesser: 113,0 cm,
Durchmesser: 90 cm

Ereignisse

Hergestellt	wann	
	wer	Domenico Veneziano (1438)
	wo	Italien

Schlagworte

- Gemälde
- Inschrift, Aufschrift
- Singvögel
- Tracht