

# Heimsuchung

## Ghirlandaio, Domenico

1486 bis 1490

Italien; Florenz; Santa Maria Novella; Cappella Tornabuoni

## Inhaltsverzeichnis

Objekt: Heimsuchung

---

Bildnis 1

→ Ghirlandaio, Domenico

---

Diskussion: Van Eyck in Ghirlandaios Florenz

---

Literaturverzeichnis

---

Künstler: Ghirlandaio, Domenico

---

Zusammenhang: Cappella Tornabuoni (Domenico Ghirlandaio)

---

## Objekt





## Bildrechte

**URL:** Webadresse

**Copyright:** Sailko

**Quelle:** www.wga.hu

**Lizenz:** Courtesy of Web Gallery of Art

**URL:** Webadresse

**Copyright:** Web Gallery of Art

**Quelle:** www.wga.hu

**Lizenz:** Courtesy of Web Gallery of Art

**Bildbearbeitung:** Bild beschnitten

Titel in Originalsprache:	Visitazione
Titel in Englisch:	Visitation
Datierung:	1486 bis 1490
Ursprungsregion:	italienischer Raum
Lokalisierung:	Italien; Florenz; Santa Maria Novella; Cappella Tornabuoni
Lokalisierung (Detail):	Tornabuoni-Kapelle, Ostwand, 1. Register, linkes Bildfeld; Teil der malerischen Gesamtausstattung bestehend aus zwei Themenkreisen (aus dem Leben der hl. Maria; aus dem Leben Johannes des Täuferes); Stifterbildnissen; Dominikanerheiligen; Propheten (Gesamtausstattung Wandmalerei unter Beteiligung der Werkstatt)

Medium:	Wandbild
Material:	Fresco; Secco; Gold
Bildträger:	Wand
Ikonografische Bezeichnung:	Heimsuchung Mariä; Nebenszene: Drei Marien (Frauen am Grab)
Iconclass:	73A6 – Visitation (possibly Joseph and/or Zacharias present) (Luke 1:39-56)
Signatur Wortlaut:	ohne
Datierung Wortlaut:	ohne
Auftraggeber/Stifter:	Giovanni Tornabuoni (Bankier und Kaufmann) mit Francesca di Luca Pitti
Provenienz:	in situ
Zugänglichkeit zum Entstehungszeitpunkt:	öffentlich

Zur Kapellenausstattung<sup>1</sup> und zum Auftraggeber.<sup>2</sup>

## Verweise

---

1. Roettgen 1997, 178.↵

2. Ebd., 164, 178.↵

## Bildnis 1



## Bildrechte

**URL:** Webadresse

**Copyright:** Web Gallery of Art

**Quelle:** www.wga.hu

**Lizenz:** Courtesy of Web Gallery of Art

**Bildbearbeitung:** Detail extrahiert

Lokalisierung im Objekt:	Figur im Bildmittelgrund im linken Drittel, links neben der Mauer
Ausführung Körper:	Ganzfigur schreitend
Ausführung Kopf:	Frontalansicht
Ikonografischer Kontext:	wandernde Figur im Hintergrund der Szene der Heimsuchung
Blick/Mimik:	direkter Blick aus dem Bild; Sprachgestus angedeutet
Gesten:	Hände teilweise verdeckt; keine gestische Aufladung
Körperhaltung:	aufrecht
Interaktion/Raum-, Bildraumbeziehung/ Alleinstellungsmerkmal:	Staffagefigur im Bereich der Mauer, an der Schwelle zwischen Bildhinter- und Vordergrund (Position über die vom Weg überschrittenen Füße betont); in einem Sichtkanal; perspektivisch von der sakralen historie getrennt; in örtlichem Zusammenhang mit der jungen Frau (Nymphe) dahinter; in symbolischer Verbindung mit den Rückenfiguren auf der Stadtmauer; neben der Nymphe die einzige schreitende Figur; eine der wenigen Figuren ohne unmittelbaren kommunikativen Zusammenhang; Bewegungsrichtung der Figur in möglicher Bezugnahme zu Ghirlandaios Signatur im gegenüberliegenden Bildfeld der Geburt Mariä.
Kleidung:	übereinstimmend mit Selbstporträt im Bildfeld der Vertreibung von Joachim aus dem Tempel (mit Ausnahme der Kopfbedeckung)



Zugeordnete Bildprotagonisten:	Frau links der Figur; Rückenfiguren auf der Mauer
-----------------------------------	---

## Forschungsergebnis: Ghirlandaio, Domenico

Künstler des Bildnisses:	Ghirlandaio, Domenico
Status:	kontrovers diskutiert

Typ	Autor/ in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Erstzuschreibung	Kecks	2000	Kecks 2000 – Domenico Ghirlandaio und die Malerei	306	-
Erstzuschreibung	Horký	2003	Horký 2003 – Der Künstler ist im Bild	89f	-
Skeptisch/ verneinend	Gigante	2010	Gigante 2010 – Autoportraits en marge	102	-
Bejahend	Delbé	2013	Delbé 2013 – Künstlerselbstdarstellungen in der italienischen Renaissance	o. S.	-

Im Jahr 2000 machten zwei AutorInnen auf die Figur neben der Mauer aufmerksam. Während Kecks nur die Möglichkeit eines Selbstbildnisses in den Raum stellte,<sup>1</sup> erarbeitete Horký in ihrer Dissertation, die 2003 als Monografie veröffentlicht werden sollte, eine stringente Indizienfolge zur Untermauerung ihrer Selbstporträtthese. Nach Horký tritt die Figur als „Flaneur in engen Gassen seiner eigenen Bildwelt“<sup>2</sup> in Signaturfunktion auf. Die Analyse der Kleidung, die mit Ausnahme der Kopfbedeckung mit der des Selbstporträts im Bildfeld der Vertreibung des Joachim korrespondiert, untermauert die Theorie.<sup>3</sup>

Horký folgend weist Delbé 2013 zudem auf die perspektivische Verkleinerung des Porträts im Bildverband und die daraus erwachsende Möglichkeit der kompositorischen Integration der Figur trotz gleichzeitiger Abgrenzung zum Geschehen hin.<sup>4</sup>

Gigante (2010) bezieht sich auf Kecks und vermerkt einschränkend, dass die allgemeinen Züge der kleinen Figur keine eindeutige Identifizierung zulassen, auch wenn ihre Kleidung mit dem Selbstporträt des Malers im Bildfeld mit dem hl. Joachim übereinstimmt, was die These bekräftigen würde.<sup>5</sup>

## Verweise

---

1. Kecks 2000, 306.↵

2. Horký 2003, 90.↵

3. Ebd., 89f.↵

4. Delbé 2013, o. S.↵

## Van Eyck in Ghirlandaio's Florenz

Angeführt von Giovanna degli Albizzi,<sup>1</sup> der Schwiegertochter des Stifters Giovanni Tornabuoni, bezeugen Patrizierinnen am rechten Bildrand die Begegnung der heiligen Frauen Maria und Elisabeth. Das Treffen findet vor einer Idealstadt statt,<sup>2</sup> die über topografische Aktualisierungen (etwa den Rathausturm) Florenz repräsentieren soll.<sup>3</sup> Da diese von einer Mauer großteils verdeckt wird, ist der BetrachterIn der Blick auf die Siedlung in weiten Teilen verwehrt. Stellvertretend führen Rückenfiguren, die zentralperspektivisch und parallel zu Maria und Elisabeth auf der begehbaren Mauer angegeben sind, in den Bildraum. Links des Walls, in einem nahezu manieristisch angelegten, stark fluchtenden und angewinkelten Mauerbereich, nähert sich aus dem Bildhintergrund der Stadt aufsteigend ein Mann mit entrücktem Gesichtsausdruck und angedeutetem Redegestus der Szene. Dieser Protagonist ist über die Kleidung einer Selbstdarstellung in der Kapelle im Bildfeld der Vertreibung des Joachims angepasst.<sup>4</sup>

Die beige stellte, von Warburg als „Nymphe“<sup>5</sup> definierte junge Frau, ist nach Rohlmann eine Fruchtbarkeit verheißende, Reichtum personifizierende Idealfigur, ein Symbol der inhaltlichen Durchdringung von sakraler Historie, Stifterfamilien- und Stadtgeschichte.<sup>6</sup> Im Dialog mit dem mutmaßlichen Selbstporträt wirkt das Antikenzitat bedeutungsfördernd und weist auf die Gelehrtheit des Künstlers hin. Die Analyse einer erhaltenen Vorzeichnung,<sup>7</sup> in der gerade die beiden Hintergrundfiguren noch nicht entwickelt sind, impliziert eine bewusst arrangierte Bedeutungsaufladung der Szene.

Das vermutliche Selbstporträt bewegt sich in einem bildwirksam freigestellten Sichtkanal auf die heilige Handlung zu, Blick und Bewegung sind die Narration betonend auf diese ausgerichtet. Über die Figur korrelieren Bildräume unterschiedlichster Realitätsstufen, die der Maler nach Horký als schöpferischer Visionär sinnbildlich durchwandert.<sup>8</sup> Bezugnehmend auf Land, der Malen dem „Wandern in Bildern“ gleichgestellt hat,<sup>9</sup> interpretiert Horký das Bildnis als Beglaubigung der „vormaligen Anwesenheit“ des berichtenden Erzählers, als einen narrativen Anteil abseits des Kultbildes<sup>10</sup> – nach Belting einem „Ausgleich von Ikone und Historie“<sup>11</sup> – und als Anwesenheit, die über das zeitlose Selbstporträt verankert bleibt. Der sinnbildliche Hinweis auf das Medium der Malerei bestärkt das Bild als Einheit von biblischer Vision und künstlerischer Fiktion.<sup>12</sup>

Von großer Bedeutung sind die Rückenfiguren auf der Mauer, die den Bildraum nach innen erschließen, sinnbildlich auf „ein Dahinter“ weisen. Ghirlandaio perfektioniert hier ein bekanntes System der Inszenierung und Synthese von Bildebenen, das er bereits in anderen Kompositionen ausführte, in abgewandelter Form etwa im Innocenti-Altarblatt. Der Einfluss von Jan van Eycks Rückenfiguren aus der Rolin-Madonna, die als Selbstporträt mit Begleitperson diskutiert werden, ist evident. Auch Kecks verweist auf die „Brüstungsgucker“ als perspektivische Bravourstücke und thematisiert deren Ausführung bei Ghirlandaio als Ausdruck von gewolltem paragone mit der flandrischen Malerei und als dem darstellenden Spiel entliehenes dramaturgisches Hilfsmittel.<sup>13</sup> Der Vergleich kann weiter ausgelegt werden. Sowohl bei Jan van Eyck als auch bei Ghirlandaio sind den Figuren auf der Mauer von Stiftern bezeugte sakrale Szenen – Marienthemen – vorgelagert. Die inszenierte Bildschwelle findet sich jeweils im Mittelgrund, den Ausblick auf eine mit

dem Stifter korrelierende tieferliegende Ideallandschaft mit Stadt und See bzw. Fluss betonend. Das mögliche Selbstporträt van Eycks als Rückenfigur findet seine Entsprechung bei Ghirlandaio in der schreitenden Figur im Bereich der Verlängerung der Mauer. Diese steht über malerische und kompositorische Mittel mit den Männern auf der Brüstung in Verbindung – sie ist derselben ontologischen Ebene anteilig und in gleichem Maßstab ausgeführt, zudem ist sie wie die Rückenfiguren über ihren Schatten eng an die Mauer gebunden. Dadurch leitet das Bildnis die Blickrichtung der BetrachterIn innerhalb eines durchdachten perspektivischen Systems: Hatten die Figuren auf der Mauer den Bildraum erst nach hinten erweitert, so führt der schreitende Mann die Blickrichtung nicht zuletzt über das Bewegungsmuster gegengleich nach vorne – zur sakralen Historie und weiterführend in den BetrachterInnenraum. Die Verlängerung der Bewegungsachse führt ins gegenüberliegende Bildfeld der Geburt Mariä, in der sich Ghirlandaios einzige Signatur in der Wandmalerei befindet. Dank der Synthese von möglichem Selbstbildnis und Rückenfiguren koppeln sich Bildebenen, die Metapher des „Wandern in Bildern“ verdichtend.<sup>14</sup> Über eine von der Darstellung in der Vertreibung des Joachims abweichende rote Kappe ist das Bildnis als Maler gekennzeichnet – vielleicht ist dies ein weiterer Verweis auf die Darstellung van Eycks, dessen roter Turban in der Rolin-Madonna als wesentlich für die Deutung als Selbstporträt gesehen wird.

Die Identität der Figur bzw. ihre Zuweisung als Selbstporträt ist genauso nicht belegbar wie die eines Porträts in Ghirlandaios Tondo der Anbetung der Könige in den Uffizien, zu der eine starke physiognomische Ähnlichkeit besteht; dennoch überzeugen die Argumente der Identifizierung. Innerhalb der für Ghirlandaio diskutierten Auswahl an möglichen Selbstporträts nimmt das Bildnis sowohl in seiner bildinternen Verankerung und in der Ausführung als sich bewegende Figur als auch wegen der möglichen, intellektuell herausfordernden Referenzen zu Jan van Eyck eine Sonderstellung ein.

## Verweise

- 
1. Zu den Identifizierungen der dargestellten Frauen vgl. u. a. Anrep-Bjurling 1980, 284f, 291; DePrano 2017, 122; Kecks 2000, 307f; Schmid 2002, 124–129.↵
  2. Horký 2002, 90.↵
  3. Vgl. u. a. Kecks 2000, 307; Rohlmann 2003a, 10f.↵
  4. Horký 2003, 90.↵
  5. Warburg 1979, 84.↵
  6. Rohlmann 2003b, 11–13; zum Nymphenmotiv vgl. u. a. auch Roettgen 1997, 172f.↵
  7. Vorzeichnung abgebildet u. a. in Cadogan 2000, 129.↵
  8. Horký 2003, 89f.↵
  9. Land 1998, 19.↵
  10. Horký 2003, 90.↵
  11. Belting 1988, 27.↵

12. Vgl. Überlegungen zum fiktionalisierten Selbstbildnis in: Horký 2002, 78–90, bes. 90.↵
13. Kecks 2000, 307; ein weiterer Hinweis auf die Rückenfiguren als ein Zitat nach Jan van Eyck findet sich bei Nuttall 2004, 140.↵
14. In den ersten beiden Dritteln des Jahrhunderts wurden Selbstdarstellungen im Norden in Kombination mit Gehstöcken in Bildwerke eingebracht, einem „Requisit“, das dem Maler beim „Durchwandern seiner Welt“ diente, wie Franke anschaulich darstellt. Als Beispiele führt die Autorin Porträts von Dieric Bouts im Abendmahlsaltar und von Jan van Eyck in der Rolin-Madonna an. Bei Hugo van der Goes solle der Wanderstock schließlich zum Malstock werden, zu sehen im Monforte-Altar um 1470. Vgl. Franke 2012, 265, 270f.↵

## Literatur

- Anrep-Bjurling, Jan: Domenico Ghirlandaio's Portraits in the Tornabuoni Funeral Chapel, a Problem of Identification, in: Larsson, Lars Olof/Pochat, Götz (Hg.): Kunstgeschichtliche Studien zur Florentiner Renaissance. Kunsthistorische Beiträge anlässlich einer Dreiländerexkursion unter der Schirmherrschaft der European Cultural Foundation der kunsthistorischen Institute in Stockholm, Wien und Würzburg. Band 1: Text, Stockholm 1980, 279–295.
- Belting, Hans: Giovanni Bellini, Pietà. Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei (Fischer-Taschenbücher Kunststück, 3927), Frankfurt am Main (2. Aufl.) 1988.
- Cadogan, Jean K.: Domenico Ghirlandaio. Artist and Artisan, New Haven 2000.
- DePrano, Maria Kathleen: Art Patronage, Family, and Gender in Renaissance Florence. The Tornabuoni, Cambridge 2017.
- Delbé, Madeline Andrea: Künstlerselbstdarstellungen in der italienischen Renaissance (Bachelorarbeit, Universität Trier), Trier 2013.
- Franke, Susanne: Raum und Realismus. Hugo van der Goes' Bildproduktion als Erkenntnisprozess, Frankfurt am Main u. a. 2012.
- Gigante, Elisabetta: Autoportraits en marge. Images de l'auteur dans la peinture de la Renaissance (Thèse de Doctorat, École des Hautes Études en Sciences Sociales), Paris 2010.
- Horký, Mila (Hg.): Künstlerbilder – Künstlermythen. Graphik und Zeichnung des 16. bis 18. Jahrhunderts (Ausstellungskatalog Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, 17.01.2002–01.04.2002), Braunschweig 2002.
- Horký, Mila: Der Künstler ist im Bild. Selbstdarstellungen in der italienischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts, Berlin 2003.
- Kecks, Ronald G.: Domenico Ghirlandaio und die Malerei der Florentiner Renaissance (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 4. F., 2), München 2000.
- Land, Norman E.: Carlo Crivelli, Giovanni Bellini, and the Fictional Viewer, in: Notes in the History of Art, 18. Jg. 1998, H. 1, 18–24.
- Nuttall, Paula: From Flanders to Florence. The Impact of Netherlandish Painting, 1400–1500, New Haven 2004.
- Roettgen, Steffi: Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band 2. Die Blütezeit 1470–1510, München 1997.
- Rohlmann, Michael (Hg.): Domenico Ghirlandaio. Künstlerische Konstruktion von Identität im Florenz der Renaissance, Weimar 2003.
- Rohlmann, Michael: Ghirlandaios Florenz, in: Rohlmann, Michael (Hg.): Domenico Ghirlandaio. Künstlerische Konstruktion von Identität im Florenz der Renaissance, Weimar 2003, 9–62.



Schmid, J.: *Et pro remedio animae et pro memoria. Bürgerliche repraesentatio in der Cappella Tornabuoni in S. Maria Novella* (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz: I Mandorli, 2), München u. a. 2002.

Warburg, Aby: *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum* (1902), in: Wuttke, Dieter (Hg.): *Ausgewählte Schriften und Würdigungen* (Saecula spiritalia, 1), Baden-Baden 1979, 65–102.

### **Zitiervorschlag:**

Krabichler, Elisabeth: *Heimsuchung* (Katalogeintrag), in: Metapictor, <http://explore-research.uibk.ac.at/arts/metapictor/katalogeintrag/ghirlandaio-domenico-heimsuchung-1486-bis-1490-florenz-santa-maria-novella-cappella-tornabuoni/pdf/> (06.02.2026).

---

Integrierte Selbstbildnisse in der Malerei des 15. Jahrhunderts

Eine systematische Erfassung (FWF-Einzelprojekt P 33552)

Universität Innsbruck – Institut für Kunstgeschichte