

Klaus Krüger

Die Entwicklung des Altargemäldes in Italien im 14. Jahrhundert

Die Frühgeschichte des Altarbildes in Italien und seine Etablierung als ein reguläres Ausstattungstück des Kirchenraumes vollzieht sich als komplexer und phasenreicher Prozess, der in neuartiger Weise bildliche Dispositive zur Repräsentation theologischer Konzepte, religiöser Zielvorstellungen und gesellschaftlicher Wertbegriffe hervorbringt. Diese sind das Resultat einer Entwicklung, die bereits im 13. Jahrhundert als eine zunehmende Tendenz zur intermediären Ensemblebildung einsetzt, als Tendenz also, die darauf gerichtet ist, vereinheitlichende Strukturen und Gestaltstandards zu schaffen. Heterogene Medien und unterschiedliche Modi der Darstellung werden integriert und homogenisiert und dabei den ehemals beweglichen, auf Prozessionen mitgeführten Ikonen bzw. den ebenfalls mobilen, plastischen Kultstatuen ein fester, formal wie inhaltlich systematisierter Ort im Ensemble eines größeren Ausstattungs- bzw. Werkzusammenhangs zugewiesen.

Dieser Prozess der Systembildung und der strukturellen Integration ist aufs Engste verknüpft mit der Herausbildung neuartiger Sinnabsichten visueller Repräsentation und mit der langfristig wirksamen Konstitution neuer ästhetischer Kategorien. Konkreter gesprochen: Der Eindruck, den die Bildwirklichkeit jetzt zunehmend im gläubigen Betrachter hervorzurufen sucht, verlagert sich vom Erlebnis einer numinosen Realpräsenz, wie es die mobilen Ikonen und plastischen Statuen als leibhafte Verkörperung der Kultperson im Kontext ihrer rituellen Inszenierung erzeugten, hin zur Wahrnehmung einer bildlich illustrierten und durch die Darstellung fiktiv vor Augen gestellten Gegenwart. Was dabei zutage tritt, ist ein neues, zukunftsweisendes Vermögen des Bildes, die Erfahrung von Präsenz, Tatsächlichkeit und Authentizität aus ihrer Gebundenheit an die stoffliche Objektwirklichkeit und greifbare Materialität des Bildes zu lösen und sie kraft einer neuen Fiktionalität der Darstellung zu erwirken.

Die Maestà als Medium religiöser Selbstdeutung und gesellschaftlicher Repräsentation

Welche Aufgaben der bildlich bestimmten Sinnproduktion dem seinerzeit noch jungen und sich erst allmählich in seinen Ausdrucksmöglichkeiten ent-

Zum Autor

Studium der Kunstgeschichte, Deutschen Literatur, Italianistik und Philosophie in München, 1987 Promotion, 1987–1992 Stipendiat und Wissenschaftlicher Assistent an der Biblioteca Hertziana in Rom, anschließend Assistenz an der TU Berlin, dort 1997 Habilitation über ›Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien‹, 1999–2002 Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität Greifswald, 2002–2003 Ordinarius für Kunstgeschichte in Basel, seit 2003 Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der FU Berlin, zum WS 2004 Research Professor an der Columbia University, New York. Publikationen zu bild- und mediengeschichtlichen Themen in Mittelalter und früher Neuzeit sowie zur Kunst- und Filmgeschichte der Gegenwart.





Abb. 1
Giotto: *Ognissanti-Madonna*,
um 1310, Tempera auf Holz,
325 × 204 cm. Florenz, Galleria
degli Uffizi.

Bild: L. Berti/A. M. Petrioli
Tofani/C. Caneva, *Gli Uffizi*,
London 1993.

wickelnden Medium der Tafelmalerei hierbei zuwachsen, kann Giotto's berühmte *Ognissanti-Madonna* in den Florentiner Uffizien exemplarisch verdeutlichen (Abb. 1). Die Tafel, die gegen 1310 für

die Allerheiligenkirche (Ognissanti) des Humiliatenordens in Florenz entstand, entfaltet in innovativer Weise das System einer nicht nur raum- und geschehenslogisch konsistenten, sondern auch und gerade in der Kohärenz der psychologischen Bezüge glaubhaften Repräsentation. Der Heiligen Jungfrau Maria mit dem Jesusknaben, die im Zentrum auf einem perspektivisch konzipierten Marmorhron erscheint, gilt die ganze Blickintensität und emotionale Zuwendung der in einem Halbkreis neben und hinter dem Thron versammelten Schar von Heiligen und Engeln. Diese stehen in einer Weise dicht hintereinander gefügt und überschneiden einander sogar mit ihren goldenen Nimben, dass im Betrachter suggestiv der Eindruck entsteht, nur des Ausschnitts einer sich auch jenseits des Bildrahmens fortsetzenden Vielzahl von Heiligen ansichtig zu werden. Dies umso mehr, als die Figuren in reich aufgefächerter Differenzierung als Vertreter jüngeren, mittleren oder hohen Alters, als ernste oder beseligte, als heiter oder versonnen gestimmte Charaktere und solcherart als einzeln erfasste Exponenten eines unabsehbar vielfältig implizierten Spektrums der himmli-

schen Glaubensempfänger vor Augen gestellt werden. Auf diese Weise verstärkt und vervielfacht sich imaginär nicht nur die emotionale Intensität der Darstellung, vielmehr wird subtil auch der Weihetitel der Kirche, Allerheiligen, assoziiert.

Das Bemühen, durch einen neuartigen Wirklichkeitseindruck der Darstellung und durch ihre psychologische Nachvollziehbarkeit den Gläubigen zu innerer Nähe und imaginativer Teilhabe an der bildlichen Fiktion zu inspirieren, bestimmt die Konzeption des ganzen Bildes. Das gilt für die Disposition der Heiligen und Engel ebenso wie für die Muttergottes selbst, die in ihrer auf große, einfache Formen reduzierten Plastizität eine raumgreifende Wirkung und zugleich im Ausdruck ihres Anblicks eine beseelte Präsenz entfaltet. Und es gilt ebenso für den Thronaufbau, der sich auf einem festen, schweren Stufensockel als raumgreifende Kleinarchitektur erhebt. In seiner kostbaren Ausschmückung mit buntem Marmor und cosmatesken Einlegearbeiten und in seiner filigranen Ausgestaltung mit ornamental gezierten Säulchen, feingliedrigen Fialentürmchen und Giebelabschlüssen mit Krabbenbesatz erinnert er unmittelbar an liturgische Inventarstücke des zeitgenössischen Kirchenraumes, an marmorne Ziborien, Tabernakel und Bischofsthronen.

Die innovative Dimension der *Ognissanti-Madonna* lässt sich noch deutlicher fassen, wenn man sie im Kontext ihrer historischen Vorläufer betrachtet. Denn ihre charakteristische Objektgestalt als hochformatiges Tafelbild mit Giebelabschluss führt zurück auf plastische, in Schreingehäuse mit verschließbaren Flügeln eingestellte Madonnenstatuen. Bereits im späteren 13. Jahrhundert vollzieht sich wiederholt der Übertritt solcher plastischen Bildwerke in die Form der flach gemalten Marienikone (vgl. 3.4.2, Teil 1,

KAb 2/00). Mit Giotto's *Ognissanti-Madonna* erreicht diese Entwicklung ihren Endpunkt und mündet zugleich in die Herausbildung einer neuen ästhetischen Erfahrung. Sie markiert den Wandel vom Eindruck der Realpräsenz im stofflich fassbaren Bildexemplar zum Erwirken dieser Tatsächlichkeitserfahrung kraft einer neuen Fiktionalität des Bildes.

Natürlich lässt sich dieser Entwicklungszusammenhang auch in seine historischen Zwischenstufen differenzieren. Dabei wird deutlich, dass sich im Feld gesellschaftlicher Konkurrenz mit diesen Bildwerken vielfach eigene Prestigeansprüche religiöser Gemeinschaften oder Institutionen und entsprechende Bedürfnisse nach regionaler oder überregionaler Ausstrahlung verbanden. Das zeigen bereits die jeweils gewählten Formate. Die Madonnentafel, die Cimabue ca. 1285 für S. Trinità, die Kirche des Vallombrosanerordens in Florenz, malte, besitzt mit einer Höhe von 3,85 m riesenhafte Ausmaße (Abb. 2). Auch die formale Konzeption zeugt von der besonderen Ambition, den prominenten Auftrag mit einer ebenso originären wie Eindruck gebietenden Lösung zu beantworten. Das gilt vor allem für den aufwändigen, doppelstöckig angelegten Aufbau des Thrones, der ungeachtet seiner Positionierung auf vorderster Bildebene eine ungewöhnlich plastische Massivität entfaltet. In dieser Zwitterrolle dient er sowohl der Strukturierung der Bildfläche in ein vertikal und horizontal gegliedertes Gefüge von Kompartimenten als auch dem gleichzeitigen Bemühen, die Bildfläche aufzusprengen und der Darstellung eine tiefenräumliche Reliefwirkung zu verleihen. Darüber hinaus signalisiert er als mit zahllosen Edelsteinen besetztes Prunkmöbel den herrscherlichen Rang der Thronmadonna. Und schließlich ermöglicht er die Unterbringung eines zusätzlichen Figurenprogramms in der Sockelzone, die gleich einer Predella die vier Propheten Jeremias, Jesaias, Abraham und David beherbergt. In den Texten ihrer Inschriftrollen weisen sie auf die privilegierte Abstammung Mariens und auf ihre dreifache Rolle als Himmelskönigin, als Mutter und als vom Heiligen Geist Erfüllte hin, um damit zugleich die trinitarische Dimension der Darstellung zu signalisieren.

Etwa zeitgleich zu Cimabues Tafel entstand Duccios *Rucellai-Madonna*, die nicht nur mit einem gänzlich alternativen Bildaufbau, sondern auch mit einem seinerzeit unübertroffenen Format von 4,50 × 2,93 m aufwartet (Abb. 3). Die Tafel wurde laut erhaltenem Vertrag am 15. April 1285 von den Rektoren der »societas sanctissimae Virginis Mariae«, einer bedeutenden, bei den Dominikanern von S. Maria Novella in Florenz eingerichteten Laienbruderschaft, in Auftrag gegeben. Mit einem exorbitanten Preis von 150 libbre (Lire) war die Anschaffung dieses Kultbildes ohne Frage die aufwändigste Unternehmung, die sich die Bruderschaft jemals leistete. Neben der Abhaltung feierlicher Prozessionen und dem karitativen Wirken in der Öffentlichkeit gehörte die tägliche, regelmäßige Versammlung der Mitglieder in S. Maria Novella zu gemeinsamen Lobgesängen (Lauden) auf die Muttergottes zu den vornehmsten Aufgaben der Bruderschaft. Der Ausübung dieser religiösen Praxis diente offensichtlich Duccios monumentale Madonna, die den



Abb. 2
Cimabue: *Trinità-Madonna*, um 1285, Tempera auf Holz, 385 × 223 cm. Florenz, Galleria degli Uffizi.
Bild: L. Berti/A. M. Petrioli Tofani/C. Caneva, a.a.O.



Abb. 3
Duccio: Rucellai-Madonna,
1285, Tempera auf Holz,
450×293 cm. Florenz, Galleria
degli Uffizi.
Bild: L. Berti/A. M. Petrioli
Tofani/C. Caneva, a.a.O.

Laudengesang der Laienbrüder als ebenso konkrete wie anschauliche Adressatin empfing und dabei ihre eigene Gegenwart als deren besonderes Privileg signalisierte: zum einen vermittels ihres Blickes, durch den sie als prädestinierte Fürbitterin unmittelbar mit den Bruderschaftsmitgliedern kommunizierte; zum anderen durch den Segensgestus ihres Sohnes, des Jesusknaben, der den endzeitlich ersehnten Gnadenerweis bereits bildlich antizipierte; und nicht zuletzt durch die bemerkenswerte Konzeption der gesamten Darstellung. Denn Duccio bietet den Thron Mariens in raumgreifender Schrägstellung dar und lässt ihn durch die seitlichen Engel, die in die Lehnen und an die Pfostenholme greifen, in schwebender Leichtigkeit tragen, gerade so, als befände er sich, von ihnen aus der himmlischen Ferne herbei geführt, an der Schwelle zwischen dem immateriellen Jenseits des Goldgrundes und dem räumlichen Diesseits des Kirchenraumes. Die Thronmadonna wird also als eine himmlische Erscheinung inszeniert, die den Laienbrüdern während ihres Lobgesanges und wie zum Zeichen ihrer Erhörung zu widerfahren scheint.

Ähnlich wie im Fall von Cimabues *Trinità-Madonna* tritt auch bei Duccio zum Hauptbild ein begleitendes Programm hinzu. Es befindet sich auf dem mächtigen Rahmen, der die Tafel vollständig umfängt, und besteht aus 30 kleinen Tondi mit Figurenbüsten von Propheten und Aposteln und weiteren männlichen und weiblichen Heiligen. Es illustriert also den himmlischen Hofstaat, der die thronende Maria bei ihrer täglichen Herabkunft begleitet, und spezifiziert ihn durch die planvoll ausgewählte Besetzung mit bestimmten Heiligen (u. a. Dominikus und Petrus Martyr) gemäß dem Interesse dominikanischer Glaubenspropaganda.

Blickt man vor diesem Hintergrund erneut auf Giotto's *Ognissanti-Madonna* (Abb. 1), dann treten verschiedene Aspekte deutlicher zutage. Zum einen kündigt auch hier das beachtliche Format von 3,25×2,04 m von der mit dem Werk zur Schau gestellten Ambition. Zum anderen ist erneut eine auf die religiöse Institution hin perspektivierte Programmerweiterung zu konstatieren, die die Humiliaten von Ognissanti als eine der Muttergottes in besonderer Weise nahe stehende Gemeinschaft ausweist. So figurieren in der Schar der seitlichen Heiligen, die den Bildtyp in Hinblick auf das Patrozinium der Kirche bereits zu einem Allerheiligenbild verändern, unter anderem die hl. Lucia, welcher der Vorgängerbau der Kirche, den die Humiliaten 1251 bezogen hatten, geweiht war, und der hl. Benedikt, der nicht nur von den Humiliaten als Stifter ihrer Ordensregel angesehen wurde (»secundum Regulam Patris Nostri Benedicti«), sondern zur Bezeugung dieser Rolle auf dem Bild auch das weiße Ordensgewand mit einer zusätzlichen Kennzeichnung des liturgischen Ranges durch Alba und Dalmatica trägt. Darüber hinaus tragen auch die Engel subtil zu einer semantischen Spezifizierung bei, insofern sie die Muttergottes, die sich mit ihrem unüblich weißen Gewand nicht nur als Patronin der Humiliaten, sondern auch als unbefleckte Jung-

frau (Immaculata) ausweist, durch die von ihnen dargereichte Krone (links) und Hostienpyxis (rechts) einerseits als Himmelskönigin, andererseits als Mutter des geopfertem Gottessohnes kennzeichnen. Zugleich künden die von den knienden Engeln in goldenen Vasen dargebotenen Blumen – über die generell damit assoziierte Vorstellung vom himmlischen Garten des Paradieses hinaus – von Mariens Keuschheit (weiße Lilien), von ihrer Liebe und ihrem Leiden (weiße und rote Rosen) und von ihrer sündelosen Unversehrtheit (»Maria quasi vas«: Maria als geschlossenes Gefäß). Auch hier wird also in dogmatisch pointierter Perspektive ein theologisch komplexer Mehrfachaspekt von Maria visualisiert (Jungfrau, Muttergottes, Regina Coeli).

Für alle drei betrachteten Gemälde ist die ursprüngliche Funktion und das Wo bzw. Wie ihrer konkreten Anbringung im Kirchenraum ungeklärt, und die Forschung diskutiert die Frage, ob die Tafeln in der Tat einer ursprünglichen Aufstellung am Altar dienten, bis heute kontrovers. Mit Gewissheit festhalten lässt sich indes, dass sie in exponierter Weise als Medien religiöser Selbstdeutung und gesellschaftlicher Repräsentation fungierten und um dieser Aufgabe willen monumental dimensioniert und mit Ansprüchen aufgeladen wurden, die ihre ästhetische wie auch inhaltliche Konzeption zunehmend befrachteten und gegenüber der hergebrachten Gattungstradition veränderten. Zur Funktion einer bildlichen Präsentsetzung der Kultperson trat nun verstärkt die identifikatorisch angelegte Adressierung an einen bestimmten Betrachterkreis, der sich mittels der ästhetisch wirkungsvollen Inszenierung und der semantisch spezifizierten Programmatik zugleich selbst in Szene setzte.

Das Polyptychon als Ort der himmlischen Ecclesia

Die traditionelle Objektform des Maestà-Bildes als hochformatiges Giebelbild konnte dieser zunehmenden konzeptuellen Aufladung und semantischen Anreicherung längerfristig kaum gerecht werden. Auch der Entfaltung eines modernen, mimetisch differenzierten Darstellungsstils stand das altertümliche Format, das sich der besagten Abkunft des Bildtyps von gehäuseartigen Giebeltabernakeln verdankte, als beengende Kondition entgegen. Eine visuelle Systematisierung der neuen Programmansprüche und mit ihr verknüpft die ästhetische Ausreifung einer bildrhetorisch überzeugenden und wirkungsstarken Anschauungslogik erfolgte vielmehr verstärkt in einer anderen Gattungstradition, derjenigen des vielgliedrigen Altarbildes bzw. Polyptychons. Es entsteht im späteren 13. Jahrhundert zunächst als ein schlichter Zusammenschluss von verschiedenen Einzelbildern, in aller Regel halbfigurigen Ikonen, zu einem kompositen Bilderverbund und entwickelt sich in der Folge, vor allem seit der Zeit um 1300, im Zuge seiner rasch ausgreifenden Standardisierung zu immer komplexer und vielgestaltiger werdenden Aufbauten (vgl. 3.4.2, Teil 2, KAb 4/00).

Ein Altarbild des Vigoroso da Siena von 1291 stellt ein Übergangswerk dieser Entwicklung dar (Abb. 4). Es erweitert den Fries halbfiguriger Ikonen mit der Muttergottes im Zentrum um ein zusätzliches Register von wimpergebkrönten Bildfeldern, auf denen die zentrale Figur des segnenden Erlösers in seitlicher Begleitung einer Ehrenwache von Engeln erscheint. Die formale Aufstockung des Altarbildes dient hier einer signifikanten Erweiterung des inhaltlichen Programms, das im Kern eine himmlische Ständeordnung der end-

Abb. 4
 Vigoroso da Siena: *Madonna mit Kind und Heiligen*, 1291.
 Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.
 Bild: G. Chelazzi Dini/
 A. Angelini/B. Sani, *Siensisische Malerei*, Köln 1997.



zeitlichen Kirche abbildet. Bemerkenswerterweise erscheint Christus dabei zweimal: als Inkarnierter in den Armen seiner Mutter und in eschatologischer Perspektive als Salvator und endzeitlicher Weltenherrscher. Die Bedeutung des Opfers, das im inkarnierten Jesusknaben nicht von ungefähr direkt über der Altarmensa zur Anschauung steht, wird hier also in Hinblick auf die endzeitliche Wiederkunft des Herrn, aber auch in Hinblick auf die irdische Kirche und ihre im Mess-Sakrament begründete Heilsfunktion signalisiert. Die im Licht des Goldgrundes erstrahlende Ordnung der himmlischen Kirche wird zum Horizont, auf den sich die irdische Institution der Kirche bezieht, um sich von ihm her selbst zu überhöhen: Dies ist der Kerngedanke, der den Polyptychen und ihrem Zusammenspiel von vieldimensionalem Bildprogramm und vielgliedriger Gestaltstruktur zugrunde liegt, und er bestimmt ihre in den folgenden Jahrzehnten überaus rasch ausgreifende Ver-

Abb. 5
 Duccio: *Polyptychon Nr. 47*, um 1310, Tempera auf Holz, 184×237,4 cm. Siena, Pinacoteca Nazionale.
 Bild: Andrea Weber, *Duccio*, Köln 1997.





Abb. 6
 Simone Martini: *Madonna mit Kind und Heiligen*, 1319. Pisa, Museo Nazionale e Civico di San Matteo.
 Bild: G. Chelazzi Dini/A. Angelini/B. Sani, a.a.O.

breitung ebenso sehr wie ihre fortschreitende Monumentalisierung zu immer reicher und komplexer orchestrierten Altaraufbauten, die geradezu das Aussehen von elaborierten Kleinarchitekturen annehmen. Es ist eine Entwicklung, die übrigens auch an der struktiven Anlage der Werke ablesbar ist. Baut Vigoroso da Siena sein Retabel (Abb. 4) noch als kompakte Werkeinheit aus breiten, waagrecht ganz durchlaufenden Brettern auf, so fertigt Duccio sein um 1310 geschaffenes Retabel für den Altar im Sieneser Hospital S. Maria della Scala (Abb. 5) als ein regelrechtes Gefüge von einzelnen Bildtafeln. Sie werden durch ein mehrgeschossiges Rahmensystem, das ehemals hochragende Fialen als kräftige vertikale Binnenzäsuren und einen reichen Krabbenbesatz auf der Wimpergbekrönung aufwies, miteinander verknüpft. Dieses System einer struktiven Kompartimentierung erlaubt auch eine proportionale Vergrößerung des zentralen Bildfeldes mit Maria und somit eine auch semantisch klar artikulierte Gewichtung der Mittelachse. Die Einführung eines zusätzlichen Zwischenregisters, das zehn Propheten mit ihren Weissagungen aufführt, dient dazu, die genealogische Verankerung der Hauptfiguren in der Epoche des Alten Bundes zu verdeutlichen und den historischen Zeitenlauf als ein heilsgeschichtliches Gefüge zu signalisieren.

Wiederum einen Schritt weiter geht Simone Martini mit dem Polyptychon, das er 1319 für die Dominikanerkirche S. Caterina in Pisa schuf (Abb. 6). Es überbietet Duccios Werk nicht nur in den Dimensionen seines Formates (mit einer Breite von 3,40 m gegenüber 2,37 m), sondern auch durch die deutliche Vermehrung des Figurenbestandes. Sie erfolgt zum einen durch einen Ausbau der Gesamtstruktur um jeweils ein Modul nach rechts und links, um so die Inserierung der beiden Ordensheiligen Dominikus und Petrus Martyr und damit eine spezifisch dominikanische Kennzeichnung der himmlischen Kirche zu ermöglichen, und zum anderen durch die Hinzufügung einer gesonderten Predellazone, die mit einer ganzen Phalanx von zusätzlichen Heiligen aufwartet, darunter nicht zuletzt auch dem berühmten Theologen und Gelehrten des Ordens, Thomas von Aquin. Doch nicht nur in Hinblick auf das ikonografische Programm lässt sich sagen, dass der Pisaner Dominikanerkonvent, der seinerzeit zu den überregional bedeutendsten und einflussreichsten Niederlassun-

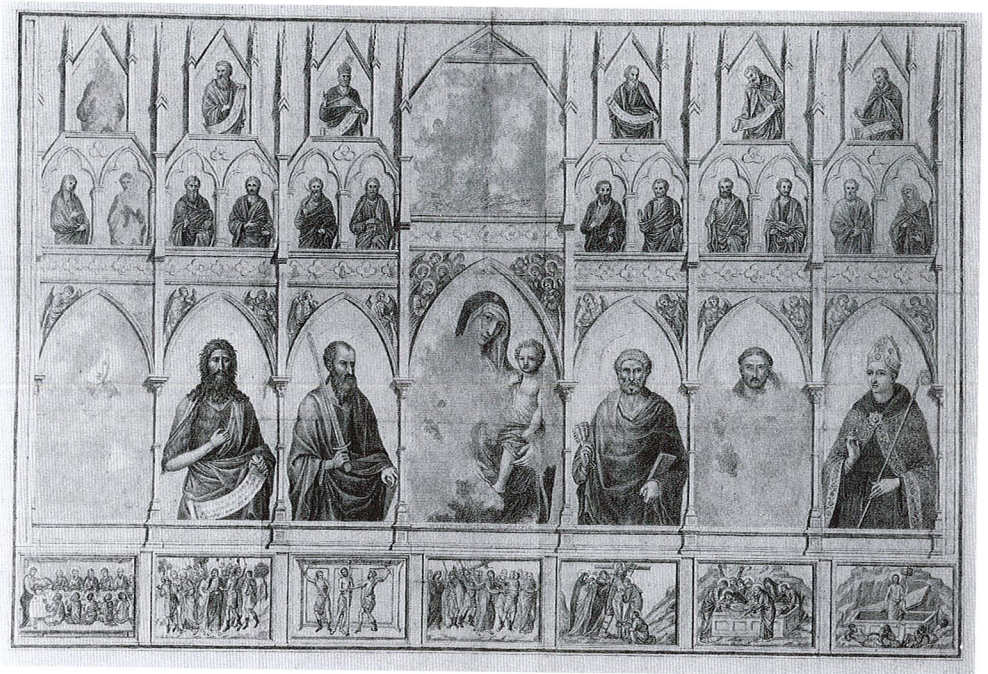


Abb. 7

Ugolino da Siena: ehem. Hochaltar von S. Croce in Florenz, Nachzeichnung um 1790. Rom, Biblioteca Vaticana, Vat. Lat. 9847, f. 91 v.-92 r.
Bild: Miklós Boskovits, Gemäldegalerie Berlin-West, Katalog der Gemälde. Frühe italienische Malerei, Berlin 1988.

gen des Ordens überhaupt zählte, mit Simone Martinis Werk am Hauptaltar seiner Klosterkirche ein Altarbild besaß, das den eigenen Repräsentationsanspruch nicht nur demonstrierte, sondern regelrecht verkörperte. Denn Simone Martini arbeitete die konkrete Objektgestalt des Polyptychons in der Tat zur ›Verkörperung‹ eines Kirchenbildes aus, indem er Arkadenbögen mit eingeschriebenen Dreipässen auf feingliedrigen, kapitellgeschmückten Säulen und filigrane, höchst differenziert gestaltete Ornamente in den Zwickeln hinzusetzte und damit eine durchgehende Architektonisierung erreichte, die das Gesamtwerk einer Kirchenfassade anglich und die Muttergottes mit ihrem himmlischen Hofstaat wie in einer feierlichen Loggia erscheinen lässt.

Einen Höhepunkt in dieser Entwicklung bildete schließlich das imposante, gegen 1330 von Ugolino da Siena geschaffene Retabel für den Hochaltar von S. Croce in Florenz, die als eine der bedeutendsten Franziskanerkirchen ihrer Zeit vielfach von politisch hochrangigen Persönlichkeiten, von höchsten geistlichen Würdenträgern und nicht zuletzt von bedeutenden Ordensrepräsentanten aus aller Welt besucht wurde. Das Werk ist nicht erhalten und sein ursprünglicher Bilderbestand befindet sich heute über verschiedene Museen (u. a. Berlin und London) verteilt, doch wird sein ursprüngliches Aussehen durch eine Zeichnung aus der Zeit um 1790 zumindest hinreichend dokumentiert (Abb. 7). Sie lässt erahnen, mit welcher spektakulärer Gestaltwirkung sich das Altarwerk ehemals im Zentrum des liturgischen Geschehens als eine reich orchestrierte Kirchenfassade en miniature darbot und ihrem gemalten Bildprogramm, das diesmal den franziskanisch spezifizierten Hofstaat der himmlischen Ecclesia aufführt, gleichsam den Nachdruck eines materialisierten Anschauungsbildes verlieh und auf diese Weise dem überregionalen, ja internationalen Anspruchsniveau des Ortes gerecht zu werden suchte.

Neue Bildlösungen jenseits der Gattungsnormen

Dass die hier skizzierte Entwicklung in Wirklichkeit weniger linear und kontinuierlich verlief, als es angesichts dieser Beispiele erscheinen mag, kann ein kurzer Blick auf das vielleicht prominenteste Altarbild seiner Zeit vor Augen

führen. Duccios berühmte *Maestà* (Abb. 8), die 1308 von der Sieneser Regierung in Auftrag gegeben und 1311 in einer feierlichen Prozession und unter lebhafter Anteilnahme der ganzen Bevölkerung und ihrer geistlichen und politischen Repräsentanten in den Dom von Siena überführt und dort am Hochaltar aufgestellt wurde, ist ein kirchliches und doch zugleich ein politisches Werk, stellt es doch Maria als Patronin und eigentliche Regentin der Stadt dar. Dem entspricht ihre Ikonografie als Thronmadonna mit einem vielzähligen Gefolge von Heiligen und Engeln. Unter ihnen nehmen die im Vordergrund knienden vier Stadtpatrone von Siena, die Heiligen Ansanus, Savinus, Bartolommeus und Crescentius, eine exponierte Sonderrolle als demütige Diener ihrer Herrin und zugleich als inständige Fürbitter für das Wohl ihrer Stadt ein. Die Tafel, die in ihrer Bekrönung ehemals mit einer reichen architektonischen Rahmung versehen war, führt zwei unterschiedliche, ja divergente Gattungstraditionen zusammen und unternimmt den Versuch ihrer Integration bzw. monumentalen Synthese: das *Maestà*-Bild in der Tradition der *Rucellai*- bzw. *Ognissanti-Madonna*, und das vielgliedrige Polyptychon. Duccio sucht die völlig neuartige und durchaus spektakuläre Lösung für sein anspruchsvolles Unterfangen in einem fingierten Einheitsraum, der bildbeherrschend die ganze Breite des Altarwerks einnimmt und der Thronmadonna mitsamt ihrem Hofstaat als Bühne ihres zeremoniellen Auftritts dient. Doch bleibt dieser ›Raum‹ am Ende ein eigentümlicher Zwitter, insofern er die Heiligen in rigider isokephaler Reihung hinter- bzw. übereinander anordnet und ihnen dabei jene durchaus flächig bestimmte Systemstrenge und Vergitterung einverleibt, die sonst das Rahmenwerk als der Darstellung von außen auferlegte Gliederungsstruktur bereitstellt. Ebenso klingt in der mittleren Überhöhung des Rechtecks als Raumkennzeichnung noch jene Giebelgestalt nach, die eine ursprüngliche Konvention der Objektgestalt in der *Maestà*-Tradition war. Offenbar ging es Duccio darum, dem Anspruchsniveau des prominenten Staatsauftrags gemäß eine Art Hyper-Bild zu schaffen, welches die seinerzeit verfügbaren und im gesellschaftlichen Kontext etablierten Dispositive zu integrieren und zugleich spektakulär zu überbieten suchte, indem es ein Aller-

Abb. 8
Duccio: *Maestà*, 1311, Tempera auf Holz, 214×412 cm. Siena, Museo dell'Opera del Duomo. Bild: Rolf Toman (Hrsg.), *Die Kunst der Gotik*, Köln 1998.



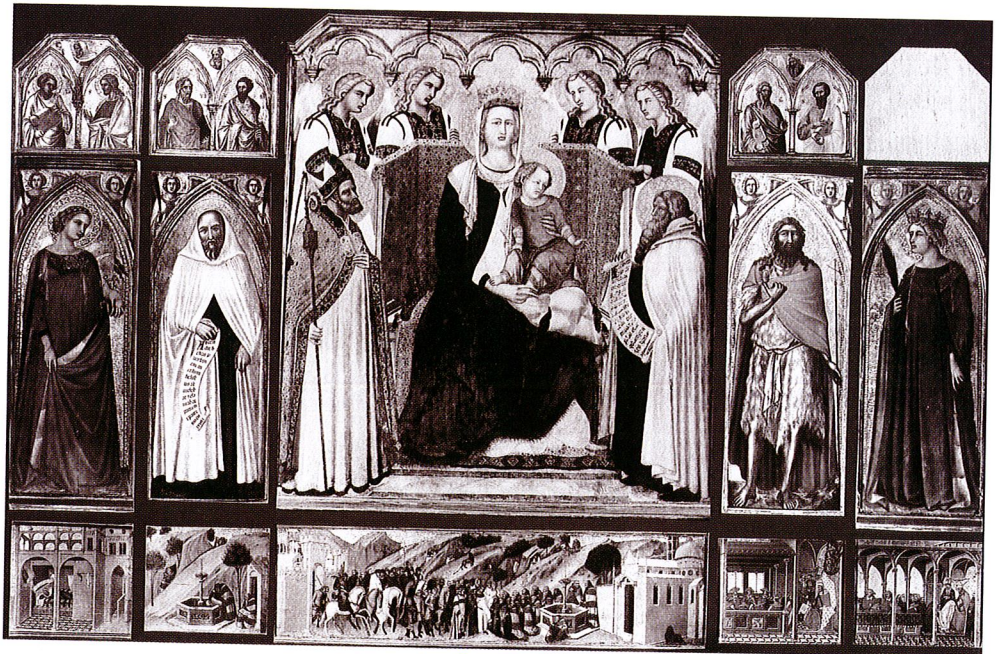


Abb. 9
Pietro Lorenzetti: Karmeliter-
Altar (Rekonstruktion), 1329,
208,5 × 338,8 cm. Siena, ehe-
mals S. Niccolò del Carmine;
Mitteltafel heute: Pinacoteca
Nazionale.
Bild: Kunsthistorisches Institut
der FU Berlin.

heiligenbild im Sinne von Giotto's *Ognissanti-Madonna* zur Dimension eines Polyptychons aufblühte und vice versa, das Polyptychon zur Dimension einer *Maestà* steigerte. Wie auch immer man diese Lösung historisch bewerten mag, sie blieb ein Unikum, das aus dem höchst spezifischen Kontext eines einzigartigen Auftrags an einem singulären Ort resultierte und konsequenterweise keine historische Nachfolge fand.

Gleichwohl lässt sich sagen, dass grundsätzlich das Unterfangen, flexibel mit gewachsenen Gattungsnormen zu verfahren und auf der Suche nach neuen Bildlösungen gewissermaßen gegen den Prozess von deren zunehmender Standardisierung zu operieren, durchaus einer sich seinerzeit und v. a. in den Generationen nach Duccio mehr und mehr verstärkenden Tendenz ent-

Abb. 10
Simone Martini: Der Selige
Agostino Novello und vier
Wundertaten, um 1330. Siena,
Pinacoteca Nazionale.
Bild: G. Chelazzi Dini/
A. Angelini/B. Sani, a.a.O.



spricht. Ein eindrucksvolles Beispiel dafür bietet das monumentale Hochaltartafel, das 1329 Pietro Lorenzetti für die Kirche der Sieneser Karmeliter schuf (Abb. 9). Die extensiv hohen Kosten für den Auftrag wurden auch hier zu einem maßgeblichen Anteil durch die Sieneser Regierung übernommen, die ihr finanzielles Engagement ausdrücklich mit dem gesellschaftlich wertbesetzten Status des Altarwerks (»honorabilis tabule«) und seinem gleichermaßen wertbesetzten ästhetischen Rang begründete (»multa pulcerima seriosus sunt depicta«). Zu dieser Wertschätzung trug offenbar nicht unwesentlich der durchaus originäre Aufbau des Retabels bei. In der Anlage der Mitteltafel als einheitliche, nicht durch Rahmenezäsuren segmentierte Pala und in ihrer überlegten Verschränkung von tiefenräumlicher Suggestion und planimetrischer Bildfeldordnung reflektiert sie augenscheinlich Duccios *Maestà*. Anders als Duccio entfaltet Lorenzetti jedoch einen komplexen Kommunikationszusammenhang zwischen den Figuren, der sich diesmal in der Tat räumlich entfaltet und in einer differenzierten Vielfalt von Blicken, Gesten und Gebärden als psychologisch plausible Kohärenz der Figuren verwirklicht und nicht zuletzt auch den Betrachter einbezieht. Auch die Thronwache der Engel steht räumlich überzeugend hinter Mariens Thronlehne, während die beiden links und rechts platzierten Heiligen, Nikolaus und Elias, formal geschickt zu den seitlich gesonderten Kompartimenten vermitteln. Damit steht eine Bildlösung vor Augen, die ohne Duccios *Maestà* kaum möglich gewesen wäre, die jedoch die jeweilige innere Systemkohärenz der besagten Gattungsstandards nicht aufbricht, sondern für eine eigene, neuartige Kombinationslogik und eine auch semantisch wirksame Anschauungssteigerung fruchtbar macht.

Wie üblich und verbreitet mittlerweile die Praxis einer derartigen flexiblen Kombinatorik im Umgang mit angestammten Gattungsbedingungen und Gestaltvorgaben geworden war, kann hier cursorisch noch ein kurzer Blick auf drei Altarbilder von Simone Martini beleuchten, von denen jedes trotz engster Traditionsverknüpfungen ein innovatives Unikat darstellt. So etwa das gegen 1330 ausgeführte Altarbild des Beato Agostino Novello (Abb. 10), das sich ursprünglich in Sant'Agostino in Siena am Grabaltar des Seligen befand. Ähnlich wie im Fall von Giotto's *Ognissanti-Madonna* steht auch hier der Bildtyp in klarer Abkunft von älteren Traditionsvorgaben, in diesem Fall den seit dem frühen 13. Jahrhundert verbreiteten Vita- tafeln, die das ganzfigurige Bildnis eines Heiligen umgeben von Szenen aus seiner Legende darbieten (vgl. 3.4.2, Teil 1, KAb 2/00). Und doch erweisen sich Bildform und Bildabsicht nunmehr als grundlegend gewandelt, insofern die Darstellung hier nicht nur als ein komposit strukturiertes Gebilde erscheint, sondern sich in besonderer Ausnutzung der mimetischen Kapazitäten auf die bildliche Fiktion eines realen, naturhaften Ambientes mit Pflanzenwelt, Bäumen, Vögeln und einfallendem Tageslicht verlegt, um darin letztlich die Wirklichkeit des Seligen als programmatisches Idealbild einer monastischen Lebensform zu konturieren. So kontrastiert dem städtischen Ambiente der seit-

Abb. 11
Simone Martini: Der hl. Ludwig von Toulouse, 1317. Neapel, Museo di Capodimonte.
Bild: G. Chelazzi Dini/A. Angelini/B. Sani, a.a.O.



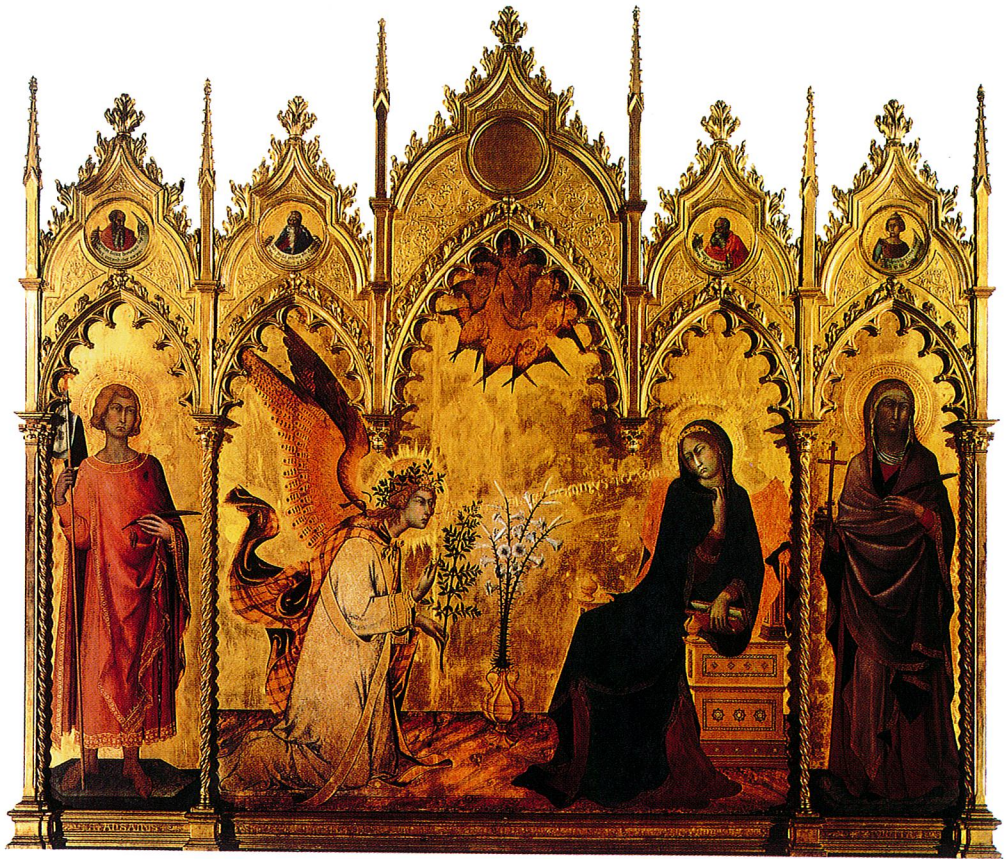


Abb. 12
 Simone Martini: Verkündigung,
 1333, Tempera auf Holz,
 184 × 210 cm. Florenz, Galleria
 degli Uffizi.
 Bild: L. Berti/A. M. Petrioli
 Tofani/C. Caneva, a.a.O.

lichen Wunderszenen, die den Bedürfnishorizont der Sieneser Gläubigen ansprechen, entschieden die Waldeinsamkeit des Heiligen als topischer Ort des ›eremus‹. Durch die Beigabe des Buches, während Bart und Eremitenstab fortgelassen wurden, entsteht schließlich das Idealporträt eines Eremiten als eines städtisch kultivierten Intellektuellen in göttlicher Berufung. Auch Simone Martinis Altarbild des Hl. Ludwig von Toulouse, das bereits 1317 entstand (Abb. 11), steht in Abkunft von den Vitatafeln und transformiert ihren Aussagesinn von einem kirchlichen Heiligenbildnis in ein dynastisches Programmbild, das mit seiner zweifachen Krönungszeremonie einen sakralen in einen profanen Bedeutungshorizont zu integrieren sucht. Das berühmte Verkündigungsretabel schließlich, das 1333 für einen seitlichen Choraltar des Sieneser Domes entstand (Abb. 12), adaptiert die angestammte Polyptychon-Gestalt für die Darstellung einer großflächig entworfenen Szene und münzt damit seinen als Kleinarchitektur materialisierten Anschauungssinn auf das Gemach der Heiligen Jungfrau um, während es die kompartimentierende Struktur an den Rand drängt bzw. beinahe vollständig eliminiert.

Was diese knappen Hinweise hier abschließend noch einmal beleuchten, ist der Umstand, dass die Altarbilder, die als Dispositive öffentlicher Repräsentation auf die Manifestation und Durchsetzung religiöser und gesellschaftlicher Wertbegriffe zielen und in diesem Sinn symbolische Ordnungen verkörpern, zur Bewältigung dieser Aufgabe zunehmend einen bildlich höchst flexiblen und kontextspezifisch diversifizierten Argumentationsstil entwickeln, der formale und inhaltlich-ikonografische Aspekte ebenso wie die Frage von Formaten und Objektformen betrifft. Insofern vermögen sie aufs Anschaulichste den tiefgreifenden Innovationsschub zu demonstrieren, der die Malerei des frühen Trecento insgesamt kennzeichnet.

Auswahlbibliografie:

Hellmut Hager, Die Anfänge des italienischen Altarbildes.

Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Altarbildes, München 1962.

Joanna Cannon, Simone Martini, the Dominicans and the Early Sienese Polyptych, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 45, 1982, S. 69–93.

Henk van Os, Sienese Altarpieces 1215–1450, Bd. I, Groningen 1984.

Hans Belting, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990, S. 423 ff.

Diana Norman, Siena and the Virgin. Art and Politics in a Late Medieval City State, New Haven/London 1999.