

Christoph Wagner

## Metaphern der Blindheit und des Sehens in der Dantezeit

### Beobachtungen zur „Heilung des Blindgeborenen“ in Duccios „Maestà“

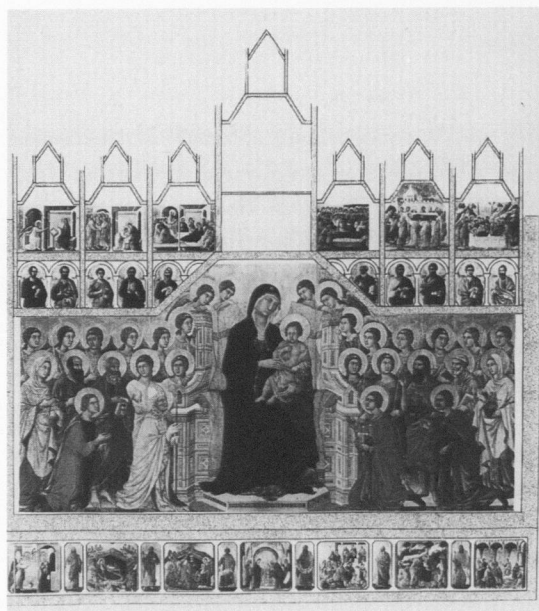
Mit erstaunlicher Konstanz hat sich seit Vasari die Vorstellung von Duccio als „Traditionalisten“<sup>1</sup> über die stilgeschichtlichen Einordnungen des 19. Jahrhunderts hinweg bis in die jüngere Kunstgeschichte gehalten.<sup>2</sup> Zwar hat man die innovativen Aspekte seines Hauptwerkes, der 1311 im Sieneser Dom aufgestellten „Maestà“ (Abb. 1, 2), als „Archetypus des Hochaltarbildes“<sup>3</sup> als Gründungswerk der Gattung der Predella<sup>4</sup> und als erste zweiseitig bemalte Tafel<sup>5</sup> herausgearbeitet, aber hinter diesen

gattungs- und funktionsgeschichtlichen Aspekten ist der Blick auf Duccios Erfindungskraft in seinen einzelnen Bilderzählungen lange Zeit zurückgeblieben,<sup>6</sup> nicht zuletzt auch angesichts der schwierigen Fragen der Rekonstruktion<sup>7</sup> und der stilgeschichtlichen Analyse der einzelnen Teile.<sup>8</sup> Dabei zeigte schon die wichtige Erkenntnis von Florens Deuchler, daß Duccio – gleichsam im Gattungstransfer – narrative Strategien aus der französischen Glasfenstermalerei in die Tafelmalerei übertrug, um die Passionsszenen inner-

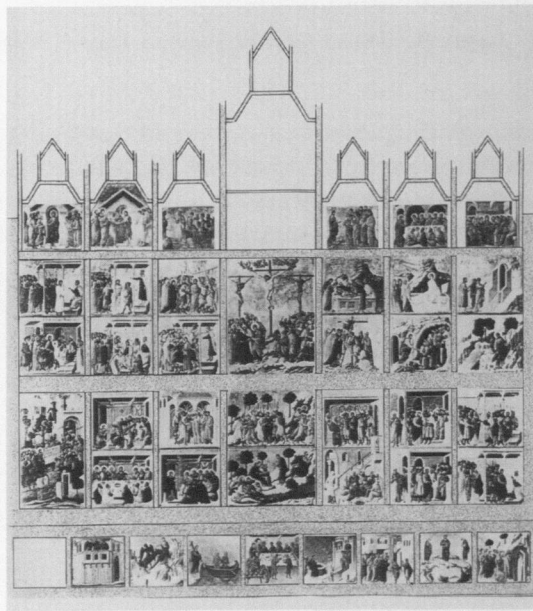
<sup>1</sup> Vasari, Giorgio: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori...* (1568), Hg. C. Milanesi [1878-1881], Nachdruck der Ausgabe Florenz 1906, Hg. P. Barocchi, Florenz 1981, Bd. 1, S. 653-659, S. 653.

<sup>2</sup> Vgl. z. B. Burckhardt, Jacob: *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* [1855], Stuttgart 1986, S. 707. Weigelt, C. H.: *Art. Duccio di Buoninsegna*, in: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Hg. Ulrich Thieme, Bd. 10, Leipzig 1914, S. 25-29, S. 28. Hetzer, Theodor: *Giotto. Grundlegung der neuzeitlichen Kunst*, Stuttgart 1981 (Schriften Theodor Hetzers; 1), S. 211f. Frey, Dagobert: *Giotto und die Maniera greca. Bildgesetzlichkeit und psychologische Deutung*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 14, 1952, S. 73-98, bes. S. 86ff. Oertel, Robert: *Die Frühzeit der italienischen Malerei*, Stuttgart u. a. 1966, S. 125. John White spricht von „the very fact of his conservatism“ und „his willingness to retain conventions questioned by Cavallini and Giotto“ (White, John: *The birth and rebirth of pictorial space* [1957], London,

Seite 16 →



1 Duccio, *Maestà*, Vorderseite, vor 1311  
(Photomontage von John White)



2 Duccio, *Maestà*, Rückseite  
(Photomontage von John White)

Boston 1987, S. 82). Zur Forschungsgeschichte nach 1945 Maginnis, Hayden B. J.: *The literature of Sieneese Trecento painting 1945-1975*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 40, 1977, S. 276-309, bes. S. 277ff.

**3** Belting, Hans: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, S. 454. Os, Henk van: *Sieneese altarpieces 1215-1460. Form, content, function*, Bd. 2: 1344-1460, Groningen 1990, bes. S. 39ff., 46ff.

**4** Preiser, Arno: *Das Entstehen und die Entwicklung der Predella in der italienischen Malerei*, Hildesheim, New York, 1973 (Studien zur Kunstgeschichte; Bd. 2), S. 72-81, bes., S. 72; Deuchler, Florens: *Duccio*, Mailand 1984, S. 63.

**5** Stubblebine, James H.: *The back of Duccio's Maestà*, in: *Studies in late medieval and Renaissance painting in honor of Millard Meiss*, Hg. Irving Lavin und John Plummer, New York 1977, Bd. 1, S. 430-436, bes. S. 430 (Bd. 2, S. 146-148).

Deuchler, Florens: *Duccio Doctus: New readings for the Maestà*, in: *The Art Bulletin* 61, 1979, S. 541-549, bes. S. 545.

**6** V. a. Cole und Deuchler haben dieses Bild mit wichtigen Beobachtungen zu korrigieren versucht, und mit Recht rühmt Deuchler Duccio als „full of what would later be called invenzioni“, Deuchler 1979, S. 549, 541ff.; Cole, Bruce: *Sieneese painting. From its origins to the fifteenth century* (1980), New York 1987, S. 30ff.

**7** Einen Überblick über die verschiedenen Rekonstruktionsvorschläge gibt Deuchler 1984, S. 73-81. Am überzeugendsten sind diesbezüglich nach wie vor die Vorstellungen von White, John: *Duccio. Tuscan art and the medieval workshop*, Lond. 1979, S. 80-94; vgl. hier Abb. 1, 2.



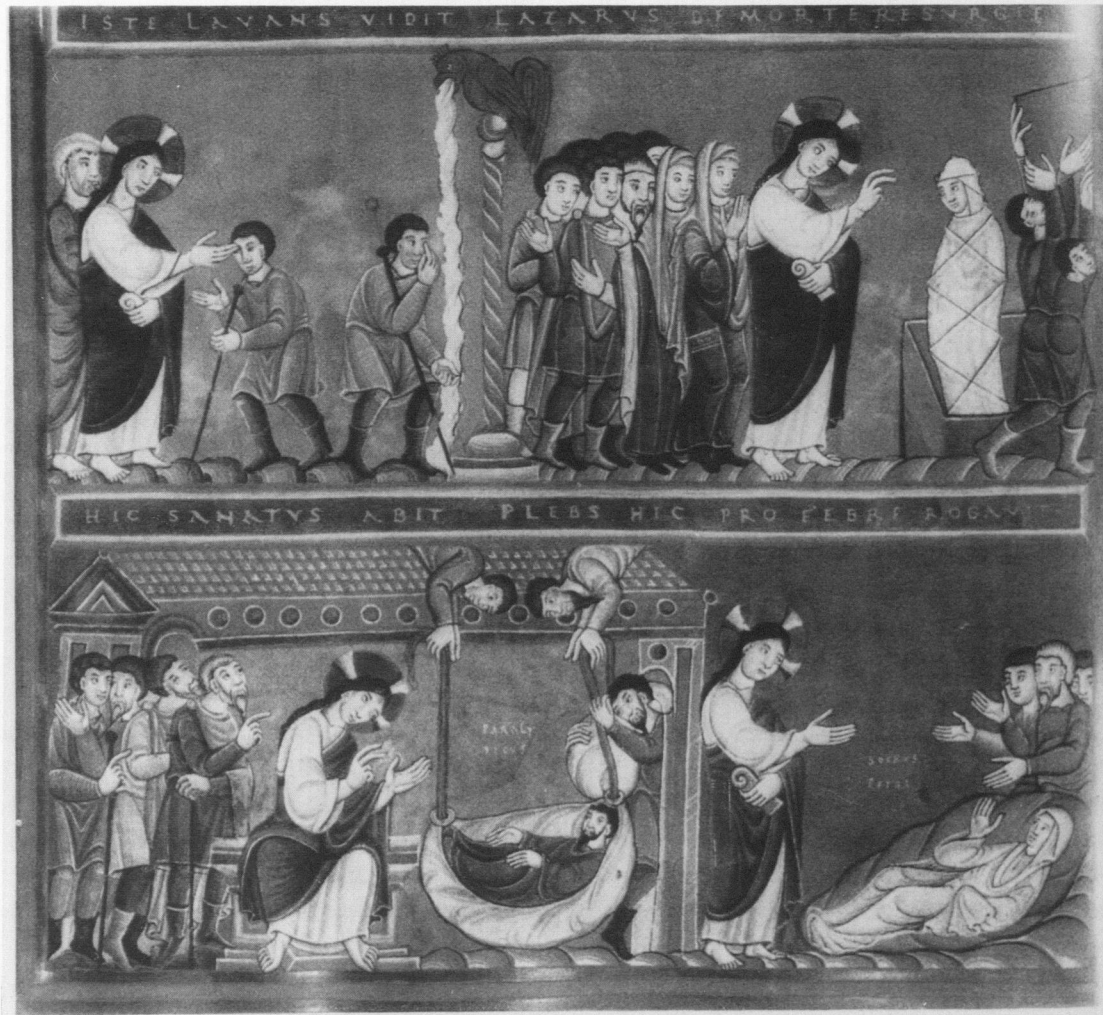
4 Duccio, *Die Heilung des Blindgeborenen*, London, National Gallery

halb des Bildpanoramas auf der Rückseite des Altarbildes zu strukturieren (Abb. 2), daß Duccio auch in diesem Bereich neue Wege beschritt.<sup>9</sup>



3 *Heilung des Blindgeborenen*, Fresko, Basilika, Sant'Angelo in Formis, um 1080

Wie sehr Duccio in seiner „Maestà“ als hochkomplexem Bildorganismus mit neuen visuellen Möglichkeiten des Narrativen und mit einer visuellen Metaphorik auf der Höhe seiner Zeit experimentierte, soll im folgenden vor dem kulturgeschichtlichen Hintergrund der zeitgenössischen Sichtbarkeitsmetaphorik exemplarisch mit Blick auf die Darstellung der „Heilung des Blindgeborenen“<sup>10</sup> (Abb. 4) erhellt werden. Denn Duccios „Blindenheilung“ ist – wie zu zeigen ist – nicht nur eine bedeutende und erfindungsreiche Bildschöpfung zu diesem Thema,<sup>11</sup> sondern auch ein Schlüsselwerk für eine Kunstgeschichte, die sich – wie in den Arbeiten von Christian Lenz vielfach geschehen<sup>12</sup> – in der Analyse des Anschaulichen der thematischen Interpretation des Sehens in



5 Vier Wunderheilungen Christi (mit Blindenheilung und Auferweckung des Lazarus), Codex aureus, Echternach, um 1030, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs. 2° 156142, fol. 53v.

seinen historischen Veränderungen widmet. Dabei ist zunächst das bis heute in der Forschung verbreitete und für die folgenden Überlegungen hinderliche Vorurteil aufzugeben, daß Duccios Farbe – und damit ein Kernelement seiner visuellen Bildsprache – zwar im dekorativen Sinne ‚schön‘, aber thematisch unbedeutend sei.<sup>13</sup> Auch die visuelle Form der „Blindenheilung“ ist in diesem Sinne nur als „an aesthetically pleasing pattern“ angesprochen worden.<sup>14</sup> Schauen wir die Darstellung zunächst so isoliert an, wie sie – nach der Zerteilung des Polyptychons<sup>15</sup> – heute in der National Gallery in London zu sehen ist (Abb. 4):

Vor einem Stadtprospekt, der trotz seines versatzstückartigen, fiktionalen Charakters zu Recht als

eine der ersten Darstellungen eines Stadttinnenraums gerühmt worden ist,<sup>16</sup> gruppieren sich auf der linken Seite in dichter Staffelung hinter Christus die zwölf Apostel. Ihnen gegenüber steht als zweifach dargestellte Einzelfigur der Blinde, der sich einmal zu Christus, einmal zum rechten Rand, an dem sich ein Wasserbecken befindet, wendet. Dieses Becken, in das durch einen goldenen Löwenkopf Wasser einfließt, verbildlicht den in der biblischen Erzählung von der Blindenheilung im Johannesevangelium erwähnten Teich von Siloe, eine kulturgeschichtlich bedeutende Heilquelle, in der der Blindgeborene seine Augen wusch.<sup>17</sup> Die Heilung geschieht in Duccios Darstellung nicht durch das Wort, wie z. B. in der „Blindenheilung“ aus dem „Perikopenbuch Kai-

8 Die weitreichendsten Zuschreibungshypothesen stammen von Stubblebine, James H.: Duccio and his collaborators on the cathedral Maestà, in: *The Art Bulletin* 55, 1973, S. 185–204; vgl. auch Stubblebine, James H.: *Duccio di Buoninsegna and his school*, Princeton 1979. Stubblebines Aufteilung der Tafel auf neun verschiedene Maler ist freilich in der Forschung nicht angenommen worden. Hierzu kritisch Maginnis 1977, S. 279f. und Ragionieri, Giovanna: *Duccio*, Florenz 1981, S. 14.

9 Deuchler 1979, S. 541ff.

10 Eitempera auf Pappelholz, 43,5 × 45 cm, London, National Gallery, Inv. Nr. 1140. Die Tafel ist gut erhalten; der Gesichtsbereich des geheilten Blindgeborenen rechts wurde partiell retuschiert. Hierzu Davies, Martin; Gordon, Dillian: *National Gallery Catalogues. The early Italian schools. Before 1400*, London 1988, S. 18. Von Stubblebine 1973, S. 190, 198 ist die „Blindenheilung“ einer harschen Stilkritik unterzogen und innerhalb seiner stilanalytisch unternommenen Aufteilung der Maestà an verschiedene Maler dem (Euvre von Pietro Lorenzetti zugeschlagen worden. Hierzu ausführlich in Anm. 52.

11 Ikonographische Überblicke zu den Darstellungen geben Singelenberg, Pieter: *The iconography of the Etschmiadzin diptych and the healing of the blind man at Siloe*, in: *The art bulletin* 40, 1958, S. 105–112; Jaeger, Wolfgang: *Die Heilung des Blinden in der Kunst* (1960), Sigmaringen 1976; Ders.: *Art. Blindenheilung*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 1, Rom u. a. 1990, Sp. 304–307; Feldbusch, Hans: *Blindenheilung*, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Hg. Otto Schmitt, Bd. 2, Stuttgart-

Seite 18 →

Waldsee 1948, Sp. 909-913. Vgl. auch Derrida, Jacques: *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris 1990.

12 Eindrucksvoll ist dies besonders in folgendem Aufsatz dokumentiert: Lenz, Christian: Rembrandts Auseinandersetzung mit Rubens „Die Blendung Simons“, in: *Intuition und Darstellung*. Erich Hubala zum 24. März 1985, Hg. F. Büttner u. Ch. Lenz, München 1985, S. 137-158.

13 So glaubt z. B. Deuchler, daß in Duccios Malerei die „seelisch-inhaltliche Bedeutung der Farben gering“ sei, ja daß – mit den Worten Theodor Hetzers – die „farbige Schönheit geradezu im Gegensatz zum Inhalt“ stehe, s. Deuchler, Florens: Duccio: Zum Gold als Farbe, in: *Von Farbe und Farben*. Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag, Zürich 1980 (Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich, 4), S. 303-307, bes. S. 304. Für Cole 1987, S. 33 rückt Duccio in dieser Hinsicht in die sienesi-

sche Tradition „for highly decorative and sophisticated color“. Mit Recht weist White 1979, S. 133 demgegenüber allgemein darauf hin: „Everywhere, the meaning and the drama of Duccio's use of colour go far deeper than its iconographic or its purely decorative connotations, fundamental as those are.“

Siehe zu den wissenschaftsgeschichtlichen und methodologischen Implikationen der verbreiteten Trennung von Farbe und Thema: Wagner, Christoph: *Farbe und Thema – Eine Wende in der Koloritforschung der 1990er Jahre? Ein Forschungsbericht*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 42/2 (1997), S. 181-249. Im übrigen erweist schon die

Seite 19 →

ser Heinrich III.“ (Abb. 8),<sup>18</sup> sondern entsprechend dem Bericht im Johannes-Evangelium (9,1-7) durch die Bestreichung der Augen mit einem mit Speichel angerührten Erdbrei und deren anschließende Spülung im Wasser des Teiches von Siloe. Mit feinem Gespür für die planimetrische Ordnung der Bildfläche hat Duccio den Handlungsraum zwischen beiden Seiten nahezu zweigeteilt. Der markant vorspringende rechte Teil einer palastartig aufwendigen Hintergrundsarchitektur bildet im Bildzentrum die planimetrische Zäsur, über die hinweg sich Christus nach vorne beugt, um mit seinem rechten Zeigefinger das rechte Auge des Blindgeborenen zu berühren. Seit frühchristlicher Zeit ist der doppelte Vorgang der Bestreichung und Waschung der Augen als Simultandarstellung in zeitlicher Sukzession dargestellt worden, wie z. B. in den „Blindenheilungen“ im „Codex Aureus von Echternach“ (Abb. 5) oder in den Fresken der Basilika in Sant'Angelo in Formis (Abb. 3).<sup>19</sup> Daß Duccio diese ikonographische Tradition genau kannte, belegt seine auf der Tafel selbst festgehaltene Vorzeichnung, in der sich der geheilte Blindgeborene ebenfalls nach unten zum Wasserspiegel hin orientierte.<sup>20</sup> Erst im Zuge der farbigen Ausführung wich Duccio von dieser Darstellungstradition ab, indem er den geheilten Blindgeborenen sich – begleitet vom Gestus der staunend erhobenen Hand, wie er in der „Maestà“ thematisch variiert mehrfach zu sehen ist<sup>21</sup> – nach oben sehend aufrichten ließ. Es handelt sich dabei um nicht weniger als eine Schlüsselstelle einer thematischen Invention, die Duccio offenbar erst im Laufe der Werkgenese gefunden hat: Indem der geheilte Blinde seinen Blick schauend in die Helle nach oben richtet, ersetzte Duccio das in diesem Zusammenhang überkommene Motiv des Ausspülens der Augen durch das von ihm unmittelbar als anschauliche Erfahrung gedeutete Thema des wiedergewonnenen Sehens. Der Werkprozeß dokumentiert hier – wie auch an anderen Stellen<sup>22</sup> – ein Stück thematische „Inventio“ und ist damit zugleich ein Beleg für Duccios – über alle Fragen der Werkstattbeteiligung bei der Ausführung hinausreichende<sup>23</sup> – Intervention in dieser Darstellung, denn an wen sollte Duccio eine solche Erfindung delegieren?<sup>24</sup>

Farblich hat Duccio die Figurenkomposition in der „Blindenheilung“ zweigeteilt. Den in den Kleidern und im Umfeld des Blinden vorherrschenden neutralfarbigen Braun- und Grautönen stehen in den Gewändern der Gruppe der Apostel hinter Christus leuchtende Buntwerte gegenüber. Anhebend mit einem vereinzelt Braun, das die Farbe des Blinden eröffnend in der Komposition vorwegnimmt, und ergänzt um das Grün im Petrusmantel entfaltet sich von links nach rechts eine rhythmisch gegliederte Folge zunehmend intensivierter Rot- und Blautöne, die im gesättigten Zweiklang aus Ultramarinblau und Karminrot an Christus den Punkt ihrer größten Sättigung erreicht. Obwohl sich Duccio in wichtigen Punkten – wie z. B. in der Wahl der Farben für Christus und Petrus – an farbikonographischen Üblichkeiten orientierte,<sup>25</sup> bringt er diese in einen farbkompositionell neuartig entfaltenen narrativen Zusammenhang: Das Thema der Blindenheilung ist aus der anschaulichen Gegenüberstellung der bunten Farben auf der Seite der Sehenden und der gedämpften Braun-Grau-Töne auf der Seite des Blinden gestaltet. Der modale Kontrast der Buntfarben des Lichtes und der Neutralfarbigkeit der Dunkelheit bildet das farbmetaphorische Axiom in Duccios Figurenkomposition. Daß Duccio tatsächlich in neuer Weise mit den Möglichkeiten einer neutralfarbigen Helldunkelmalerei experimentierte, ist auch an prominenter Stelle in einer frühen – bisher nicht in dieser Hinsicht ausgewerteten – Quelle dokumentiert: Vasari hebt in seiner außerordentlich knappen und insgesamt wenig aussagekräftigen Vita von Duccio nur eine einzige visuelle Erfindung dieses Malers hervor, die Wiederbelebung der Helldunkelmalerei in den Einlegearbeiten des Fußbodens im Dom von Siena: „basta che per aver egli lasciato erede l'arte della invenzione della pittura nel marmo di chiaro e scuro“.<sup>26</sup> Auch wenn bis heute nicht geklärt ist, auf welche Einlegearbeiten sich Vasari mit diesen Bemerkungen bezog, ist dieser Hinweis für die Frage einer Neubewertung der Bedeutung des Helldunkels in Duccios Malerei höchst aufschlußreich.<sup>27</sup>

An dem farbigen Gegensatz zwischen Christus und dem Blinden setzte in anderer Weise auch der – so weit ich sehe – bisher einzige Versuch an, die

Farbigkeit in Duccios „Blindenheilung“ inhaltlich auszudeuten: Marcia B. Hall verstand diese Kontrastierung als Hinweis auf eine soziale Abstufung, indem sie die braune Kleidung des Blinden als ‚ungefärbten einfachen Stoff‘ der Armut zuordnete, Rot und Blau an Christus demgegenüber als farbsymbolische Chiffren für weltliche Herrschaft und Heiligkeit interpretierte: „In ancient Rome [sic] purple was the color reserved for the emperor; [...] By the same token the deepest blue is appropriate to the most holy and revered, and undyed natural cloth depicts beggars and outcasts. Duccio has told the story simply and graphically, pointing up Jesus’ compassion by showing with color, that the man he healed was not one of the powerful and wealthy but a pariah of his society.“<sup>28</sup> Auch wenn der Blindgeborene tatsächlich im einfachen Bettlerkleid<sup>29</sup> vor Christus steht, so ist zweifelhaft, ob eine solche soziale Bewertung der Stofflichkeit der Gewandung zum thematischen Kern der Darstellung führt. Boccaccio z. B. beschreibt im „Decamerone“ das Braun in der Kleidung durchaus nicht als Bettlerfarbe, sondern im Gegenteil als Farbe eines würdigen Trauergewandes.<sup>30</sup> Halls Rekurs auf die antikisch-römische Farbtradition liegt abseits der visuellen Kultur der Zeit, bildet eine ahistorische Konstruktion, die schon angesichts der offensichtlichen Bezugnahmen Duccios auf die mittelalterliche Farbikonographie wenig stichhaltig erscheint. Abweichend von Hall soll im folgenden deshalb versucht werden, Duccios „Inventio“ und visuelle Metaphorik in der „Blindenheilung“ im kulturgeschichtlichen Kontext der zeitgenössischen Sichtbarkeitsmetaphorik – wie v. a. Dantes epochale poetische Metaphorik in der „Divina Commedia“ – besser zu verstehen.

Blindheit und Sehen bilden in Dantes „Divina Commedia“ zentrale Motive und Metaphern, ja das ‚Auge‘ ist ein in diesem Werk allgegenwärtiges Wort:<sup>31</sup> Blinde bevölkern zahlreich als Sünder die Unterwelt des „Inferno“, das Dante im Ganzen einen „blinden Kerker“ („cieco carcere“) nennt.<sup>32</sup> Blindheit kennzeichnet als moralische Metapher eine gottferne Welt („cieco mondo“ usf.),<sup>33</sup> zugleich aber auch eine Grenzerfahrung in der Blendung durch das göttliche Licht: „Indes ich ob der Augen Blendung bangte, / Kam aus

dem hellen Licht, das mich geblendet, / Ein Hauch zu mir, der mich aufmerken machte. / Und sprach: »Bis du die Sehkraft wiederfindest, / Die du an meinem Anblick hier verloren, / Ist’s gut, sie durch dein Reden zu ersetzen. / [...]“ / Ich sprach: „Wie’s ihr beliebt, früh oder später, / Mag mir das Auge heilen, das sie einließ / Mit jener Glut, in der ich immer brenne.“<sup>34</sup> Mit stupender literarischer Bildkraft hat Dante auch die möglichen Übergänge zwischen den Polen von Sehen, Blendung und Blindheit entfaltet: „So wie ein schneller Blitz des Sehens Kräfte / Zerstreut, daß selbst die größten Gegenstände / Auf unser Auge nicht mehr wirken können, / So ward ich vom lebendigen Licht umflutet / Und eingehüllt in einen solchen Schleier / Von seinem Glanze, daß ich nichts mehr schaute.“<sup>35</sup> In den Zusammenhang des finsternen „mondo cieco“ des Infernos ordnete Dante exponiert die visuelle Vorstellung der braunen Farbe ein: Braun sind die Wogen des Styx,<sup>36</sup> braun ist das Blut im Wald der Selbstmörder,<sup>37</sup> Braun ist die Farbe der grausam verwandelten Florentiner Sünder: „Verschmolzen sie und mischten ihre Farben, / Und keiner glich mehr dem, der er gewesen; / So wie auf dem Papier im Feuerbrande / Allmählich eine dunkle [bruno] Farbe vorrückt, / Die noch nicht schwarz ist, und das Weiße auslöscht.“<sup>38</sup> Braun charakterisiert für Dante die Vorstellung absoluter Unerkennbarkeit: „La sconosciuta vita che i fe’ sozzi / Ad ogni conoscenza or li fa bruni“ („Das wüste Leben, das sie einst befleckte, / Verbirgt sie jetzt vor jeglichem Erkennen“).<sup>39</sup> Und Braun beschreibt bei Dante auch die Undurchdringlichkeit gegenüber dem Licht, etwa in der Trübe der Ferne („bruna / Per la distanza“) <sup>40</sup>, oder: „wenn er durch das tiefe Dunkel (bruna, bruna) / des ewigen Schattens weiterfließt, der niemals / Durchdringen läßt die Mond- und Sonnenstrahlen.“<sup>41</sup> Konsequenterweise ist Braun auch in poetischer Umschreibung – „des Steines Farbe“ – die Farbe der Blinden, was Dante wiederum über den Weg einer literarisch nachvollzogenen Akkommodation des Auges in der eindrucksvollen Schilderung der blinden Büsser beschreibt: „Da öffnet ich mehr als zuvor die Augen, / Und ich erkannte Schatten dort in Mänteln, / Die von des Steines Farbe nicht verschieden.“<sup>42</sup> Wie verbreitet und vertraut die Bildkraft des Braun als Farbmotiv für die Verfin-

differenzierte farbikonographische Choreographie in den ursprünglich über der „Blindenheilung“ befindlichen Passionsszenen (Abb. 2), wie wenig gleichgültig Duccio die inhaltliche Dimension der Farbigkeit in der „Maestà“ war: So trägt Christus bei seinem „Einzug in Jerusalem“ an Pfingsten und in den folgenden Szenen bis zur „Vorführung vor Pilatus“ ein feierlich blau-rotes Gewand, wie es auch in der „Blindenheilung“ zu sehen ist. Vor Herodes (links oben) wechselt die Farbigkeit an Christus zu Weiß mit rotem Rand und eröffnet auf diese Weise anschaulich das Geschehen der körperlichen Passion: Nackt und blutüberströmt steht Christus in der „Geißelung“, ab da erscheint er in blutrotem Gewand, das er bis zur „Kreuzigung“ tragen wird und über dem nur in der „Dornenkrönung“ der gelbe Mantel, mit dem er als „Judenkönig“ verspottet wird, liegt. Im Limbus und vor Magdalena erscheint Christus schließlich – wie in der „Transfiguration“ (Abb. 6) – im Farbmodus byzantinischer Chrysographie.

**14** Hall, Marcia B.: Color and meaning. Practice and theory in Renaissance painting, Cambridge u. a. 1992, S. 35.

**15** Zur Geschichte der Zerteilung der „Maestà“ zusammenfassend Weigelt 1914, S. 26f.; Deuchler 1984, S. 69ff.

**16** White 1987, S. 79.

**17** Joh. 9, 1-7. Siehe zur historischen Bedeutung des Teiches von Siloe Singelenberg 1958, S. 108. Vgl. auch Feldbusch 1948, Sp. 112.

**18** Miniaturmalerei auf Pergament, 18,5 × 14,5 cm, um 1040, Bremen, Staatsbibliothek, C. 21. Ausdrücklich steht über der bildlichen Darstellung dieser Miniatur: „Hic Christus verbo dat lumen cernere caeco“. Vgl. Mk 10, 46-52; Lk 18, 35-43.

19 Codex Aureus Epternacensis, Miniaturmalerei auf Pergament, Echternach, um 1030, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs. 2° 156142, fol. 53v. Das Fresko der „Heilung des Blindgeborenen“ befindet sich auf der Südwand des Mittelschiffs in der Basilika in Sant'Angelo in Formis, um 1080, s. Demus, Otto: Romani-sche Wandmalerei, München 1992, S. 114-117.

Weitere Beispiele finden sich bei Singelenberg 1958 und bei Jaeger 1976, S. 31, 56, 62, 64.

20 Die maltechnischen Beobachtungen sind zusammengefaßt bei Dunkerton, Jill u. a.: Giotto to Dürer. Early Renaissance painting in the National Gallery, New Haven, London 1991, S. 218.

21 Thematisch eng verwandt erscheint diese Geste innerhalb der Szenen der „Maestà“ z. B. in der „Kreuzigung“, der „Transfiguration“ (Abb. 6) und in der „Begegnung Christi mit der Samariterin“, modifiziert als Grußgeste in der Berufung der Apostel Petrus und Andreas, als Schlaggeste in der „Gefangennahme Christi“ oder als Schwurgeste in der ersten „Verleugnung Christi“ durch Petrus. Hierzu allgemein Barasch, Moshe: Giotto and the language of gesture, Cambridge u. a. 1987. Stubblebine erkennt die unspezifische Typik dieser Geste, wenn er dieses Motiv als Argument verwendet, um Duccios „Blindenheilung“ in einen morphologischen Zusammenhang mit einer in mancher Hinsicht abweichenden Darstellung in einer byzantinischen Handschrift der Bibliothèque nationale in Paris (grec. 74, fol. 186, fol. 186v) zu bringen (Stubblebine, James H.: Byzantine sources for the iconography of Duccio's Maestà, in: The Art Bulletin 57, 1975, S. 176-185, S. 178, S. 179, Abb. 3 a, b).

sterung des Augenlichts in der Dichtung des Trecento gewesen sein muß, zeigen auch zwei Wendungen in den Sonetten Petrarca: „Die schönen Augen [...] / sind nun bedeckt mit Nebeln, derart trüben [bruna], / daß sie fast löschen meines Lebens Sonnen“. <sup>43</sup> Oder: „Welch Glück war es für mich, als mich das eine / der schönsten Augen, die man je erfahren, / als ich es ansah, schmerzverstört, gewahren / ließ eine Kraft, verfinstern [bruno], ach, das meine!“ <sup>44</sup> In diesem bei Dante und Petrarca dokumentierten farbmethaphorischen Sinne ist das Braun als Farbe der Dunkelheit, Trübe und Blindheit auch in Duccios Darstellung des Blinden als lichtlose Farbe des gelöschten Augenlichts zu verstehen, die im Kontrast mit den leuchtenden Buntfarben des Lichtes auf der Seite der Sehenden erscheint. Wie sehr sich auch für Dante mit den Farben die Vorstellung einer gesteigerten Wahrnehmung verband, erhellt eine metaphorische Bemerkung, die dieser Statius im Gespräch mit Vergil sagen läßt: „Doch daß du besser sehn kannst, was ich zeichne, / Will ich das Bild auch noch mit Farben malen.“ <sup>45</sup> Darüber hinaus hat Karl Borinski gezeigt, wie unmittelbar die Vorstellungen zum Braun in dieser Zeit auch als emotionaler Ausdruckswert verstanden worden sind, etwa, wenn Dante im „Purgatorio“ die Zufriedenheit metaphorisch im Gegensatz zum Braunen beschreibt: „parean tutti contenti, / Sì ch'io però non vidi un atto bruno“ („schiene alle sich zu freuen, / So daß ich keine [braune] böse Miene merkte“). <sup>46</sup> Und im gleichen Sinne verbindet Petrarca die Düsternis des Antlitzes („co la vista or chiara or bruna“) mit der Vorstellung des Braunen. <sup>47</sup> Blindheit und das Braune werden bei Dante in gleicher Weise moralisch negativ konnotiert: Mehrfach beschreibt Dante die gottferne, lasterhafte Welt als „cieco mondo“, <sup>48</sup> und in analoger Form vergegenwärtigt Dante den Wechsel von Tugend zu Laster im methaphorischen Farbwechsel von Weiß zu Braun: „Pocia riguardi là dov'è trascorso, / Tu vederai del bianco fatto bruno.“ <sup>49</sup>

Die farbmethaphorische Verknüpfung der Polarität von Blindheit und Sehen mit der Kontrastik von neutralfarbig gefaßtem Dunkel und buntfarbig belebter Helligkeit hat Duccio in seiner Darstellung mit weiteren visuellen Mitteln ausgestal-

tet. In seiner „Blindenheilung“ bildet die Hintergrundsarchitektur weit mehr als nur einen raumschaffenden, stilisierten Stadtprospekt, <sup>50</sup> sie ist zugleich ein wichtiges narratives Element, das Duccio ebenfalls aus der methaphorischen Umdeutung traditioneller Begleitmotive aus der Darstellungsgeschichte der Blindenheilungen gewinnt: Die Aufnahme von mehr oder weniger ausgedehnten architektonischen Komplexen in den Hintergrund der Szene der Blindenheilung hat eine lange Tradition; man kennzeichnete auf diese Weise den Ort des Geschehens, konnte zugleich mit Hilfe dieser Architektur die Darstellung in unterschiedlicher Form erzählerisch strukturieren. <sup>51</sup> An diese Möglichkeiten schloß Duccio mit einer eigenständigen Gestaltung an, indem er mit Hilfe der dreigeteilten Palastarchitektur links die dicht gedrängte Gruppe der Apostel mit Christus zusammenfaßte und gleichzeitig rhythmisch untergliederte. Nimbus-, Kopf und Arm von Christus sind dabei durch die schräg vorspringende helle Innenwand des rechten Seitentrakts planimetrisch akzentuiert, zugleich leiten die perspektivischen Schrägen der Architektur den Blick des Betrachters von Christus weiter zum Blinden. Die Architektur bildet an dieser Stelle – wie beschrieben – eine erzählerisch genau kalkulierte planimetrische Zäsur, über die hinweg Christus – auf dem Höhepunkt der Handlung – mit seinem Arm die Hand zu den Augen des Blindgeborenen führt. <sup>52</sup> Diesen Kernbereich seiner Erzählung gestaltete Duccio mit Hilfe der Architektur ebenfalls aus dem anschaulichen Kontrast von Licht und Dunkelheit: Gegenüber der hell erleuchteten Wand, vor der Christus steht, rückt Duccio den Blinden in die dunklen Schattenbereiche der Architektur. Im Zustand der Heilung rechts kommt der Blindgeborene dagegen vor einer hell erleuchteten Wand eines stadttorartigen <sup>53</sup> Gebäudes zu stehen, die in ihrer Helle der Lichthaftigkeit der Fläche hinter Christus entspricht. Der lebhaftere Helldunkelwechsel der Architektur strukturiert mithin nicht nur die Bilderzählung, sondern er methaphorisiert zugleich auch deren Gehalt: Der Übergang von der Blindheit zum Sehen ist in der Architektur selbst im sukzessiven Wechsel vom Dunkel zum Licht sichtbar gemacht. <sup>54</sup> Die Augen des Blindgeborenen öffnen sich zur umgebenden Helle, wie das

Tor und einige Fenster des hinter ihm dargestellten hellen Gebäudes. Schon in mittelalterlichen Darstellungen der Blindenheilung hatten die Maler gelegentlich die dem Thema eigene Spannung von Dunkel und Licht auf abstrakte farbsymbolische Weise in einer farbigen Zweiteilung des flächigen Hintergrundes zu veranschaulichen versucht, wie z. B. in der „Blindenheilung“ aus dem „Perikopenbuch Kaiser Heinrich III.“ zu sehen ist (Abb. 8), in der mit monumentaler Einfachheit der Blinde in eine Zone des Dunkels, Christus und die Apostel in den Bereich des Lichts gerückt sind.<sup>55</sup> Diese visuelle Metapher hat Duccio auf die Helldunkelkontrastik seiner Bildarchitektur übertragen.

Auffällig ist an Duccios Hintergrundsarchitektur auch das Detail der übergroßen Türen: Man mag in dem Proportionsbruch dieses Motivs nur eine Ungeschicklichkeit der perspektivischen Konstruktion sehen,<sup>56</sup> man kann diesen aber auch als erzählerisches Motiv thematisch verstehen. Christus bezeichnet sich selbst zweimal im Anschluß an die Begebenheit der Heilung des Blindgeborenen metaphorisch als „Tür“ („Ego sum ostium“; Joh. 10, 9f.), und es ist kaum zu übersehen, wie sorgfältig Duccio in der „Maestà“ nicht nur in seiner Darstellung der „Blindenheilung“, sondern z. B. auch in der „Fußwaschung“, beim „Abendmahl“ und beim „Abschied von den Jüngern“<sup>57</sup> die Gestalt Christi mit einer direkt hinter ihm dargestellten Tür planimetrisch verschränkt. Diese kompositorische Überblendung hat nicht nur einen syntaktischen, sondern ebenfalls auch einen metaphorischen Sinn.

Schon früh hat man im Rahmen der Fragen zur Rekonstruktion der „Maestà“ bemerkt, daß der geheilte Blindgeborene nicht einfach nur nach oben, sondern über die Bildgrenzen hinweg auf den verklärten Christus in der ursprünglich rechts benachbarten Darstellung der „Transfiguration“ (Abb. 6) blickte.<sup>58</sup> Diesen anschaulichen Bezug hat Duccio noch verstärkt, indem er die alttestamentarischen Figuren rechts und links neben Christus, Moses und Elias, in Braun- und Grautöne kleidete, die den Farben am Blinden entsprechen; zugleich ist das Licht auf den Berg

Tabor von links unten, also ebenfalls von der Seite des sehend gewordenen Blinden aus ins Bild geführt. Die Originalität und den poetischen Rang dieser zwischenbildlichen narrativen Verknüpfung hat man bisher nicht angemessen beschrieben.<sup>59</sup> Zunächst einmal weicht Duccio auch an diesem Punkt um der thematischen Erfindung willen von den bis dahin üblichen szenischen Abfolgen ab:<sup>60</sup> Hatte man in früheren Erzählzyklen, wie z. B. in der Darstellung der „Wunderheilungen Christi“ im „Codex Aureus von Echternach“ (Abb. 5), zum Zwecke der symbolischen Überhöhung der „Blindenheilung“ vielfach die „Auferweckung des Lazarus“ an die Seite gestellt<sup>61</sup> und damit an patristische Auslegungen von Iren anschließend<sup>62</sup> auf symbolischem Wege mit der Auferstehung des Fleisches verglichen, so interpretierte Duccio nun die physische Heilung des Blinden in neuem Rahmen, indem er zwischen diese und die „Auferweckung des Lazarus“ (Abb. 7) die „Transfiguration“ einschob.<sup>63</sup> Nicht nur, daß Duccio die Waschung der Augen im neuen Motiv des zum Himmel gerichteten Blickes durch die anschauliche Manifestation des wiedergewonnenen Sehens ersetzte, überhöht Duccio dieses Sehen in gleichem Zuge zur visionären, geistigen Schau: Indem er den geheilten Blindgeborenen über die Bildgrenze als Realitätsgrenze hinweg die Gottesvision des verklärten Christus erblicken läßt, rückt er die „Transfiguration“ mittelbar in den erzählerischen Fluchtpunkt des Heilungsgeschehens. Erst aus der Verknüpfung der „Blindenheilung“ mit der „Transfiguration“ entfaltete Duccio den vollen Sinn der anschaulich-thematischen Polaritäten von Dunkel und Licht, Blindheit und Sehen. Bezeichnete sich Christus im Johannes-Evangelium unmittelbar vor dem Vollzug der Blindenheilung als „Licht der Welt“ („Quamdiu sum in mundo, lux sum mundi“; Joh. 9, 5), so löst Duccio nun diese Bestimmung mit neuer Anschaulichkeit in der Erscheinung des verklärten Christus für das sehende Auge des geheilten Blinden ein.

Wie vertraut eine solche metaphorische Überhöhung des Sehens den Zeitgenossen Duccios war, ist wiederum in der verwandten Metaphorik von Dantes „Divina Commedia“ dokumentiert: Fließend greifen bei Dante ebenfalls physische,

**22** Siehe z. B. Deuchler 1979, S. 545 und seine Analyse des *Pentimento* in der „Auferweckung des Lazarus“.

**23** Aus stilistischen Erwägungen wurde vermutet, daß zwei oder drei Maler an der Ausführung dieser Szene beteiligt waren, s. Dunkerton 1991, S. 218.

**24** Auch in anderen Szenen der rückwärtigen *Pre-dellenzona* der „Maestà“ existieren formal wie thematisch bedeutende *Pentimenti* – z. B. in der „Auferweckung des Lazarus“, Deuchler 1979, S. 545f., die dokumentieren, wie sehr Duccio auch hier in der Bildfindung beschäftigt war.

**25** Auch in der „Blindenheilung“ in der Basilika von Sant’Angelo in Formis (um 1080, Abb. 3) erscheint Christus in ähnlicher Form in Purpurrot und Blau und Petrus in Grün und Blau, Farbabbildung bei Demus 1992, Abb. vii.

**26** Vasari (ed. Barocchi) 1981, S. 657. Vgl. auch S. 654: „...dato principio di marmo ai rimessi delle figure di chiaro e scuro“ und: „Egli di sua mano, imitando le pitture di chiaro scuro, ordinò e disegnò i principj del detto pavimento“.

**27** Daß sich Duccio „scheinbar der zum Helldunkel orientierten Vorstellungweise der transalpinen Malerei“ annähern kann, hat schon Lorenz Dittmann beobachtet, s. Dittmann, Lorenz: Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung, Darmstadt 1987, S. 43.

**28** Hall 1992, S. 35.

**29** Zur Bettlerikonographie s. Eberlein, Kurt Karl: Art. Bettler, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 2, Stuttgart 1948, Sp. 444-448.

**30** Boccaccio, Giovanni: Decameron, hg. V. Branca, Bd. 1, Florenz 1960, iii, 3, S. 338: „vestito di panni

Seite 22 →

bruni assai onesti“. Vgl. ebd.: „e le mogli loro, tutte di bruno vestite“ (ebd., S. 400); „li vestimenti neri indosso a' fratelli e i bruni alle sirocchie e alle cognate“ (ebd., S. 402). Hierzu auch Borinski, Karl: Braun als Trauerfarbe, in: Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-philologische und historische Klasse, Jg. 1918, 10. Abhandlung, S. 3-18.

**31** Pasquini, Emilio: Art. cieco, in: Enciclopedia Dantesca, Bd. 2, Rom 1970, S. 998. Tollemache, Federico: Art. occhio, in: Enciclopedia Dantesca, Bd. 4, Rom 1973, S. 117-121, S. 117: „Occhio“ ist demnach in der Divina Commedia mit 263 Nennungen das am häufigsten verwendete und kunstvoll metaphorisierte Substantiv.

**32** Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie, übers. von Hermann Gmelin, München 1988, Bd. 1-6. „Cieco carcere“, Inferno, x, 58 (ebd., Bd. 1, S. 120); vgl. im Inferno, vi, 93 (ebd., S. 76); xii, 49 (ebd., S. 142). Hierzu auch Pasquini 1970, S. 998.

**33** Vgl. Inferno, iii, 47 (ebd., Bd. 1, S. 38); iv, 13 (ebd., S. 46); xxvii, 25 (ebd., S. 318).

**34** Dante (ed. Gmelin) 1988, Bd. 3, S. 306f. (Paradiso, xxvi, 1-15): „Mentr' io dubbiava per lo viso spento, / Della fulgida fiamma che lo spense / Uscì un spiro che mi fece attento, / Dicendo: „Intanto che tu ti risense / Della vista che hai in me consunta, / Ben è che ragionando la compense. / [...]“ / Io dissi: »Al suo piacere e tosto e tardo / Venga rimedio agli occhi, che fur porte / Quand'ella entrò col fuoco ond' io sempr' ardo.“

**35** Ebd., S. 358f., Paradiso, xxx, 46ff.: „Come subito lampo che discetti / Gli spiriti visivi, sì che priva / Dall'atto l'occhio di più

Seite 23 →

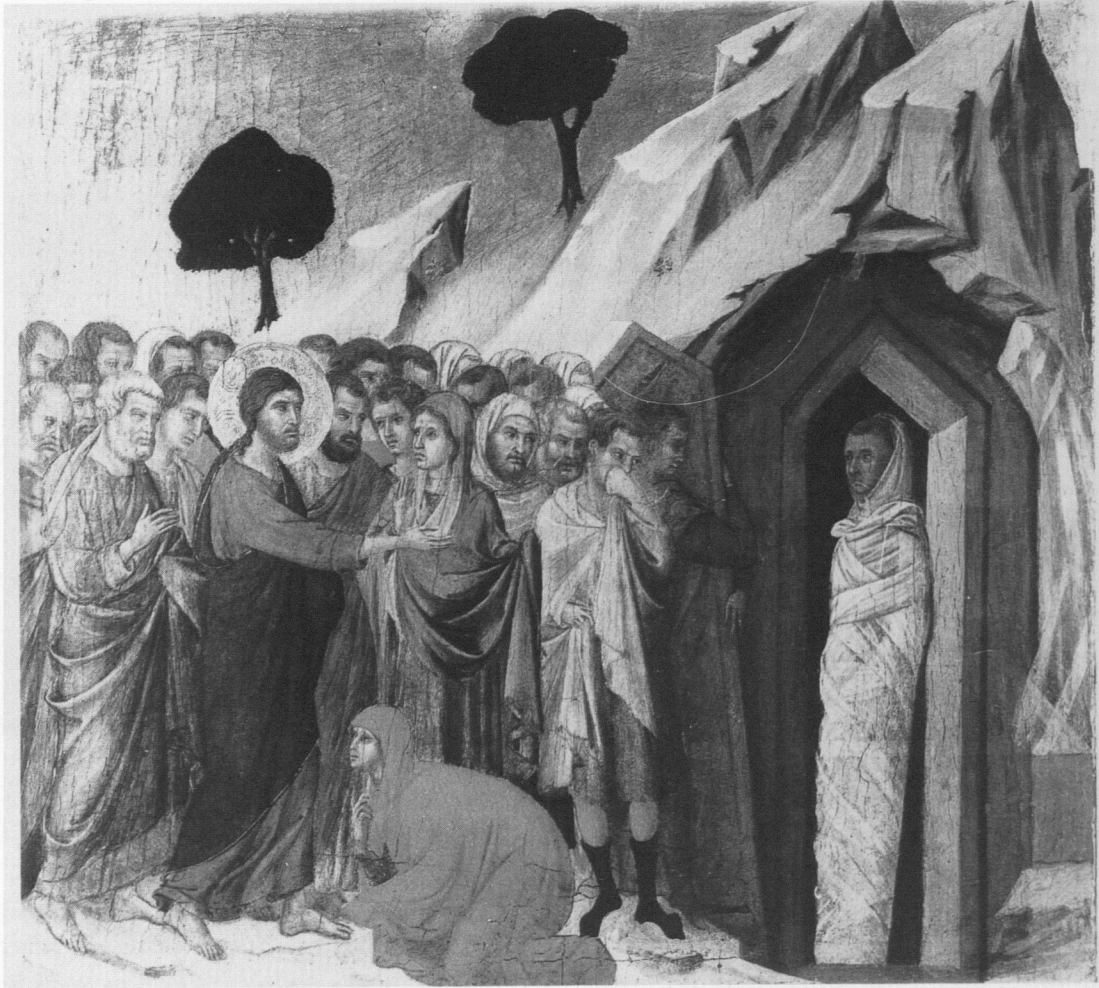


6 Duccio, *Transfiguration*, London, National Gallery

moralische und theologische Aspekte in der Deutung des Sehens ineinander.<sup>64</sup> Der nach oben gerichtete Blick zum Himmel ist in Dantes „Divina Commedia“ ein prominentes poetisches Leitmotiv („Zum Himmel schweiften gierig meine Blicke“),<sup>65</sup> und dieses Schauen erfüllt sich auch bei Dante letztlich in der Vision Gottes: „Er schaute auf zum Himmel, »bis dir kund wird / Das, was mein Wort nicht weiter kann erklären.«“<sup>66</sup> Das Schauen selbst wird dabei abschließend von Dante emphatisch verklärt: „Und du mußt wissen, daß sich alle freuen / So sehr als sie den Blick versenken können / In Wahrheit, welche alle Geister sättigt. / Daraus kann man ersehnen: es liegt begründet / Die Seligkeit im Akte selbst des Schauens“.<sup>67</sup> Interessanterweise reicht die Berührung dieser bildpoetischen Erfindung

Duccios mit Dantes Sichtbarkeitsmetaphorik in der „Divina Commedia“ noch weiter: Innerhalb der – sich auf dem Weg vom „Inferno“ über das „Purgatorio“ zum „Paradiso“ steigernden – Fülle literarisch entfalteter optischer Sensationen bildet der weitgespannte Wechsel von der braunen, dunklen Schattenwelt zu den Erscheinungen von Farbe und Licht beim Aufstieg auf den Läuterungsberg in den letzten Büchern des „Purgatorio“ einen besonderen literarischen Wendepunkt in Dantes visueller Metaphorik: Aus den Schatten der Verstorbenen, die ihn „wie in ihren braunen Scharen / Die Emsen wechselseitig sich beschnuppert“ umlagern,<sup>68</sup> steigt Dante auf, „um nicht mehr blind zu bleiben“,<sup>69</sup> in die Licht- und Farbwelt des Läuterungsberges: „Quinci su vo per non esser più cieco“. Die Beschreibung dieser





7 Duccio, *Auferweckung des Lazarus*, Fort Worth, Kimbell Art Museum

Licht- und Farbwelt im Anblick Beatrices läßt Dante im 32. Gesang eigentümlich unvermittelt in den Vergleich mit der visionären Vergegenwärtigung der Transfiguration münden. Wie den aus dem Schlaf geweckten Aposteln Petrus, Johannes und Jakobus auf dem Berg Tabor der verklärte Christus erschienen ist, so wird dem erwachenden Dante auf dem Läuterungsberg die Erscheinung Beatrices zuteil: „Drum fahr ich fort, wo ich vom Schlaf erwachte, / Und sage, wie ein Leuchten mir den Schleier / Des Schlafs zerriß und ein: „Steh auf, was tust du?“ / Wie einst zum Anblick jener Apfelblüten, / Nach deren Früchten selbst die Engel hungern, / Und die ein ewiges Fest im Himmel geben, / Jacobus, Petrus und Johannes eilten, / Und überwältigt zu dem Worte kamen, / Das schon aus tieferem Schlaf erwecken konnte, / Und ihr Gefolge so vermindert sahen / Um Moses

ebenso wie um Elias, / Und sahen ihres Meisters Kleid verwandelt, / So wacht ich auf und sah...“.<sup>70</sup> Wie in Duccios „Maestà“ die „Heilung des Blinden“ in emphatischer Überhöhung in das Erblicken des verklärten Christus führt, gipfelt in Dantes „Purgatorio“ die Wendung aus einer braunen, gottfernen Schattenwelt der Dunkelheit und Blindheit zur von Farbe und Licht erfüllten Region des Läuterungsberges im theologischen Bild der Transfiguration. Bei beiden bildet die Einfügung der Szene der Transfiguration eine poetische Erfindung, die in ihrer visuellen Metaphorik und poetischen Struktur verwandt sind.

Darüber hinaus existiert auch im Bibeltext für diese Deutung von Duccio ein Ansatzpunkt: Ausführlicher als über die Blindenheilung selbst berichtet das Johannes-Evangelium über die durch

forti obietti, / Così mi circondasse luce viva, / E lasciommi fasciato di tal velo / Del suo fulgor, che nulla m'appariva.“

**36** Dante (ed. Gmelin) 1988, Bd. 1, S. 42f., *Inferno*, iii, 118.

**37** *Inferno*, xiii, 34 (ebd., S. 152f.).

**38** *Inferno*, xxv, 65 (ebd., S. 296f.): „Fossero stati e mischiar lor colore, / Nè l'un nè l'altro già pareva quel ch'era, / Come procede innanzi dall'ardore / Per lo papiro suso un color bruno / Che non è nero ancora e il bianco muore.“

**39** *Inferno*, vii, 53f. (ebd., S. 84f.).

**40** *Inferno*, xxvi, 133 (ebd., S. 314f.).

**41** Dante (ed. Gmelin) 1988, Bd. 2, S. 332f., *Purgatorio*, xxviii, 31ff., a. a. O., S. 333: „Avvegna che si muova bruna bruna / Sotto l'ombra perpetua, che mai / Raggiar non lascia sole ivi nè luna.“

**42** Ebd., Bd. 2, S. 154f., *Purgatorio*, xiii, 46ff.:

„Allora più che prima gli occhi apersi; / Guardaimi innanzi, e vidi ombre con manti / Al color della pietra non diversi.“

**43** Petrarca, Francesco: *Canzoniere*, Basel, Frankfurt a. M. 1989, S. 614f., ccxxxi: „Or quei belli occhi, [...] / tal nebbia copre sì gravosa et bruna / che 'l Sol de la mia vita à quasi spento.“

**44** Ebd., S. 618f., ccxxiii: „Qual ventura mi fu, quando da l'uno / de' duo i più belli occhi che mai furo, / mirandol di dolor turbato e scuro, / mosse virtù che fe 'l mio inferno et bruno!“

**45** Dante (ed. Gmelin) 1988, Bd. 2, S. 264f., *Purgatorio*, xxii, 74f.: „Ma perchè veggi me' ciò ch'io disegno, / A colorar distenderò la mano.“

**46** Dante (ed. Gmelin) 1988, Bd. 2, S. 284, *Purgatorio*, xxiv, 21f. Siehe hierzu auch Borinski 1918, S. 6, Anm. 5.

**47** Petrarca 1989, S. 286f., cii, 11.

**48** Siehe Anm. 32.

49 Dante (ed. Gemlin) 1988, Bd. 3, S. 264f., *Paradiso*, xxiv, 92f.: „Und dann betrachtest wie ihr Werk geendet, / So siehst du, daß aus Weißem [Braun] Schwarz geworden.“ Vgl. Onder, Lucia: Art. Bruno, in: *Enciclopedia Dantesca*, a. a. O., Bd. 2, S. 710.

50 Diesen Aspekt betont White 1987, S. 79ff.. Christian Lenz hat in seiner Dissertation zu Veroneses Bildarchitektur exemplarisch eine der präzisesten Untersuchungen zum Thema gemalter Architekturen vorgelegt, s. Lenz, Christian: *Veroneses Bildarchitektur*, Bremen 1969. Stubblebine 1973, S. 190, 198 glaubt, diese Hintergrundsarchitektur mit Blick auf das ‚ausgeprägte Interesse an räumlichen Problemen‘ Pietro Lorenzetti zuschreiben zu können. Freilich gibt es hierfür keinerlei zeitlich benachbarte Vergleichsbeispiele im Œuvre von Pietro Lorenzetti, wie auch die wenig detailfreundige Abstraktheit dieser Architektur für Lorenzetti untypisch ist.

51 Zahlreiche Beispiele hierzu bei Jaeger 1976, Tafel 27, 29, 33, 38, 39, 40, 41.

52 Stubblebines Kritik, daß es in Duccios „Blindenheilung“ zwischen der Figurenkomposition und der Architektur keinen Bezug gebe („no poetic interplay between the figures and setting“, Stubblebine 1973, S. 190), übergeht m. E. wesentliche kompositorische Zusammenhänge. Auch scheint mir die Tatsache, daß im Vergleich mit den Predellenzen auf der Vorderseite der „Maestà“ (Abb. 1) die Figurenordnung in den Szenen der Rückseite weniger räumlich entfaltet ist, kein überzeugendes Argument für die Zuschreibung der rückwärtigen Predella an Pietro Lorenzetti zu sein, wie dies Stubblebine vorgeschlagen

Seite 25 →

dieses Wunder ausgelöst, ungläubigen und empörten Reaktionen unter den Mitbürgern und insbesondere unter den Pharisäern (Joh. 9, 8-34), die im Streitgespräch mit dem geheilten Blinden die Legitimität Christi gegen die Legitimität von Moses auszuspielen versuchen: „Du bist sein [Christi] Jünger, wir aber sind Mosis Jünger! Wir wissen, daß Gott mit Mosis geredet hat, diesen [Christus] aber wissen wir nicht, von wannen er ist.“<sup>71</sup> In diesem Zusammenhang erscheint Duccios Einfügung der „Transfiguration“ an dieser Stelle der narrativen Abfolge der Predellenzone wie ein brillantes theologisches Argument, denn der von den Pharisäern vereinnahmte Moses selbst nimmt – wie der geheilte Blindgeborene über den zwischenbildlichen Bezug erkennt – an der Verklärung Christi in der „Transfiguration“ teil.

Duccios Gestaltung der „Transfiguration“ (Abb. 6) ist dabei nicht weniger differenziert als die der „Blindenheilung“. Wieder ist es das visuelle Medium der Farbe, mit dem Duccio das Thema in besonderer Weise ausgedeutet hat: Auf einer von gelb-orangefarbenem Licht überglänzten, bühnenartig aufgeschichteten Felsformation steht Christus im Zentrum einer streng symmetrischen Figurenkomposition, gekleidet in ein ornamental von goldenen Faltenstegen durchzogenes rotes Gewand und einen blauen Mantel. Obwohl Christus unüblicherweise auf dem Boden zu stehen scheint, wirkt er durch das stilisierte Goldornament seiner Gewandung dem landschaftlichen Ort irreal enthoben. Seine Farbigkeit kontrastiert sowohl mit der dunklen Braungraufarbigkeit an Moses und Elias als auch mit der leuchtenden Buntfarbigkeit an den vom unteren Rand nach oben blickenden Aposteln.<sup>72</sup> Komplexer noch als in der „Blindenheilung“ hat Duccio die verschiedenen Gruppen seiner Figurenkomposition auf der kargen Bildbühne der „Transfiguration“ durch kontrastierende Farbmodi unterschieden: Während Christus mit seinem von ornamentalen Goldstegen durchzogenen Gewand im Modus der byzantinischen Chrysographie gekleidet ist, die als visuelle Metapher ein überwirkliches, verklärendes Licht bezeichnet,<sup>73</sup> erscheinen die alttestamentarischen Figuren Moses und Elias in den gedämpften Tönen einer weitgehend neutral-



8 Die Heilung des Blinden, Perikopenbuch Kaiser Heinrich III., um 1040, Bremen, Staatsbibliothek, C. 21.

farbigen Helldunkel-Chromatik, die Apostel schließlich in leuchtend modellierten Buntfarben. Bewußt hat Duccio den visuellen Kontrast zwischen diesen drei Farbmodi akzentuiert, indem sich z. B. der unmodellierte, ornamental stilisierte Lichtglanz der Chrysographie an Christus eigentümlicherweise als modellierter Farbglanz rechts auf Elias niederschlägt. Die Apostel Johannes und Jakobus tragen in ihren Gewändern Christus eng verwandte Blau-Rot-Klänge, die aber auch dort mit den Möglichkeiten der Farbmodellierung und ohne Goldapplikation gestaltet sind. Ähnlich ist im übrigen auch das anschauliche Kontrastverhältnis zwischen der abstrakten Goldfläche und der plastischen Modellierung der Felsformation.

Um die poetische „Inventio“ und die Struktur dieser Gestaltung angemessen zu verstehen, muß man zunächst erkennen, daß Duccio in der stilisierten Goldornamentierung der Chrysographie an Christus nicht einfach nur ein Stück byzantinischer Kunstsprache adaptiert,<sup>74</sup> denn zugleich – und hierin liegt eine Pointe seiner Darstellung –

bricht er an dieser Stelle mit der üblichen byzantinischen Darstellungstradition, gemäß der der verklarte Christus der Transfiguration zumeist wie im biblischen Bericht in blendendem Weiß erscheint.<sup>75</sup> Die Vorstellung von Duccio als traditionsverhaftetem Maler übersieht, daß Duccio in der Chrysographie an Christus nicht einfach nur einen seit Mitte des 13. Jahrhunderts – vermutlich durch Coppo di Marcovaldo – in die italienische Kunst eingeführten Stil fortführte,<sup>76</sup> sondern daß er vielmehr diesen Stil in der „Maestà“ unter thematischen Vorzeichen zitierte, um in den Christus- und Heiligenerscheinungen den Zustand der erklärenden Entrückung zu veranschaulichen. Wie bewußt Duccio mit diesem anschaulichen Bild der Entrückung erzählerisch kalkuliert, belegt nicht zuletzt auch die Konsequenz, mit der er dieses farbgestalterische Stilmittel in allen thematisch verwandten Visions- und Erscheinungsszenen in der „Maestà“ verwendet hat.<sup>77</sup> Duccios modale Gestaltung setzt ein neuartiges Bewußtsein der stilistischen Differenz zur byzantinischen Kunst voraus, seine künstlerische Adaption der Chrysographie enthält mithin eine kunsthistorische Tiefendimension. Zutreffend hat Paul Hills allgemein darauf aufmerksam gemacht: „By the advent of the Trecento the stylistic isolation of chrysography, brought about by new techniques of modelling, notably in fresco, sharpened its significance as symbol of the celestial and divine.“<sup>78</sup> Dieser Schritt ist in Duccios metaphorischer Deutung der Chrysographie und ihrer farbmodalen Ausgestaltung in der „Maestà“ vollzogen. Schon Florens Deuchler spricht in diesem Zusammenhang von ‚Modi pingendi‘ bei Duccio, aber er deutet die Parallelität der zwei künstlerischen Idiome bei Duccio einmal wie Vasari als stilgeschichtliches Übergangsphänomen – „maniera greca, ma mescolata assai con la moderna“ –,<sup>79</sup> einmal im Modell der modalen Gliederung nach verschiedenen Stilhöhen, entsprechend den antiken Rhetoriklehren.<sup>80</sup> Beide Erklärungen helfen für das Verständnis der Farbmodi innerhalb des einzelnen Werkes und somit auch im Hinblick auf die visuelle Struktur der „Transfiguration“ m. E. nicht weiter.

Duccios farbmodale Differenzierung ist vielmehr „thematisch“ zu verstehen: Duccio inszeniert be-

wußt die stilistische Differenz zweier Kunstsprachen, indem er sie als anschaulich erfahrbare Realitätsgrenze seiner Darstellung deutet. Und dies hat innerhalb der Transfiguration auch in anderer Hinsicht einen präzisen Sinn: Genau genommen besteht die Verklärung Christi nicht in einer, sondern in einer doppelten Vision. Während Christus die alttestamentarischen Figuren Moses und Elias erscheinen, erblicken ihrerseits die drei Apostel die drei Figuren zusammen.<sup>81</sup> Diese doppelte visuelle Struktur der Transfiguration hat Duccio offensichtlich verstanden und mit dem visuellen Mittel der farbmodalen Differenzierung sinnfällig gemacht.

Das Auftreten von Farbmodi ist in der Malerei des frühen Trecento bemerkenswert und in seiner kunsthistorischen Herkunft alles andere als geklärt: In den Kunsttraktaten wird die Frage des Modus nicht vor dem 15. Jahrhundert reflektiert.<sup>82</sup> Cennino Cennini etwa rät in seinem, noch ganz den Traditionen des frühen 14. Jahrhunderts verhafteten Malereitraktat dem jungen Maler, die Manier „nur eines einzigen“ Vorbildes nachzuahmen und nicht „heute nach diesem, morgen nach jenem Meister zu zeichnen“, denn „die Neigung zu jedem Stile wird dir den Kopf verwirren.“<sup>83</sup> Modale Experimente, wie in Duccios Malerei, sind in der Trecentomalerei selten;<sup>84</sup> dennoch reicht deren kunsthistorische Vorgeschichte bis ins Duecento zurück und deckt sich interessanterweise mit den gattungsgeschichtlichen Ausgangspunkten für die Entstehung des Vita-Retabels, wie sie Hellmut Hager überzeugend herausgearbeitet hat:<sup>85</sup> Es waren die „Croce dipinte“ des Duecento, die mit ihrer typusbezogen einmal in leuchtender Buntfarbigkeit, einmal in gedämpften Brechungsfarben gehaltenen Farbtonalität für Duccio ein künstlerisches Modell einer modal differenzierten Koloristik abgeben konnten. Während der leidende Christus – entsprechend dem Typus des „Christus patiens“ – z. B. im „Kruzifix“ von Giunta Pisano (Abb. 9)<sup>86</sup> bis in die Inkarnattöne hinein in herabgestimmten, dunkel gebrochenen Farben dargestellt ist, zeigt Bonaventura Berlinghiero den triumphierenden Christus<sup>87</sup> – „Christus triumphans“ – in lichten Inkarnattönen, umgeben von lebhaft leuchtenden, intensiven Buntwerten (Abb. 10).

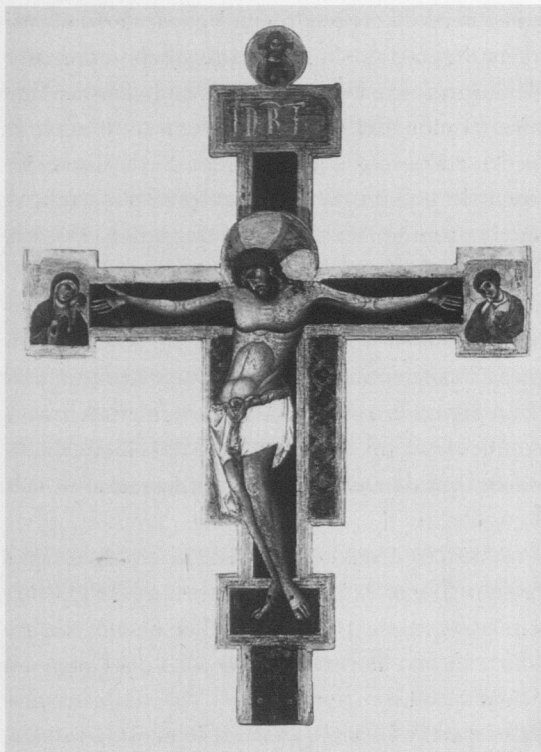
hat (ebd., S. 190, 198). M. E. sind die stilistischen Unterschiede innerhalb der „Maestà“ vor allem als Ergebnis von Duccios eigener künstlerischer Entwicklung zu verstehen, die mit Bezug auf die Frage der Datierung der „Maestà“ noch einmal neu zu betrachten sein wird; denn Pope-Hennessy und Deuchler haben darauf hingewiesen, daß es eine unzulässige Konjekture ist, den ersten überlieferten Kontrakt vom 9.10.1308 mit dem Beginn der künstlerischen Arbeit Duccios an der „Maestà“ gleichzusetzen (Pope-Hennessy, John: A misfit master, in: New York review of books 27, 20. November 1980, Nr. 18, S. 45-47; Deuchler, 1984, S. 48). Rechnet man mit der Möglichkeit, daß Duccio schon vor diesem Datum mit der Arbeit an der „Maestà“ begonnen hat, dann sind die Szenen der rückwärtigen Predella – wie auch die „Blindenheilung“ – mit ihrem noch stärker duecentesken Gepräge und den sich hier häufenden Überarbeitungsspuren an den Anfang von Duccios künstlerischer Entwicklung während seiner Arbeit an der „Maestà“ zu setzen. Auch Stubblebines These, daß die Hintergrundsarchitektur in der „Blindenheilung“ einen direkten Einfluß byzantinischer Vorbilder dokumentiere (Stubblebine 1975, S. 181), scheint mir überspitzt zu sein: Abgesehen davon, daß auch Stubblebine kein direkt vergleichbares Vorbild kennt, übersieht er, daß Bildarchitekturen im Hintergrund von „Blindenheilungen“ eine lange bildliche Tradition haben, wie die erzählerischen Experimente mit Bildarchitekturen in der duecentesken Tafelmalerei insgesamt sehr verbreitet sind (hierzu Beispiele bei Hager, Hellmut: Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchun-

Seite 26 →

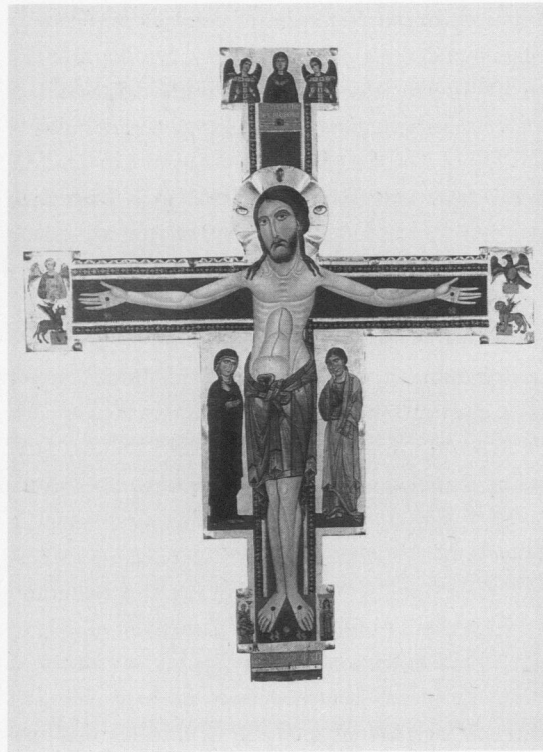
gen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels, München 1962, Abb. 123-138, 150-152, 186, 194). Schließlich belegen die Untersuchungen zum Werkprozeß (Dunkerton 1991, S. 218), daß die Hintergrundsarchitektur aus einer in manchen Punkten experimentellen Kooperation mit einem Mitarbeiter seiner Werkstatt hervorgegangen ist: Nach der Vorzeichnung der Figuren – so der restauratorische Befund (ebd.) – wurde die Architektur vermutlich von einem Mitarbeiter sorgfältig und schematisch vorgeritz; diese Vorritzung wurde zeichnerisch frei – vielleicht wieder von Duccio – überarbeitet und ergänzt, schließlich aber ohne diese Ergänzungen farbig ausgeführt; abschließend erfolgte erst die malerische Ausführung der Figuren.

- 53** Freundlicher Hinweis von Prof. Klaus Güthlein.  
**54** Unabhängig von der Frage, ob diese Bildarchitektur von einem Werkstattgehilfen ausgeführt wurde, zeigen diese Beobachtungen, wie eng Duccio auch solche Elemente in seine narrative Konzeption eingebunden hat.  
**55** Vgl. auch die Blindenheilung im Goldenen Evangelienbuch Kaiser Heinrichs III., um 1046, Bibliothek des Escorial, s. Jaeger 1976, S. 51, Abb. 27.  
**56** White 1987, S. 791.  
**57** Alle drei Szenen sind Bestandteil der rückwärtigen Seite der „Maestà“ mit Szenen aus dem Leben Jesu. Eitempera und Gold auf Pappelholz, Siena, Domopera (Fußwaschung und Abendmahl messen zusammen 100 × 53 cm, der Abschied von den Jüngern zusammen mit dem Verrat von Judas ebenfalls 100 × 53 cm).  
**58** Eitempera und Gold auf Pappelholz, 49 × 51 cm, London, National Gallery, Inv. Nr. 1330. Die

Seite 27 →



9 Giunta Pisano, Kruzifix, um 1245, Pisa, Museo Nazionale di San Matteo



10 Bonaventura Berlinghiero, Kruzifix, um 1220, Lucca, Museo di Villa Guinigi

Die Maler des Duecento haben auf diese Weise unterschiedliche ikonographische Typen des Christuskreuzes durch eine variable Farbigeit jeweils in eine thematisch angemessene und visuell prägnante Form gekleidet, aber sie haben diese farbigen Unterschiede nicht als innerbildliche Kontraste gegeneinander ausgespielt oder individuell gedeutet. In dieser Hinsicht geht Duccio entscheidende Schritte über die farbige Typenbildung in der Croce-dipinta-Tradition hinaus: Denn erst aus der Kombination unterschiedlicher Farbhaltungen in einem einzigen Bild entsteht eine farbmodale Koloristik, aus der Duccio zudem – wie gezeigt – durch individuelle Metaphorisierung neue narrative Möglichkeiten entfaltet hat. Duccios Traditionsbezug steht auch hier im Dienste seiner neuartigen bildpoetischen Erfindungen.

Auch wenn die Frage der Einbettung der „Blindenheilung“ und der „Transfiguration“ in den Zusammenhang der übrigen Szenen der „Maestà“ von der Hypothek der Rekonstruktionsproblematik belastet ist,<sup>88</sup> müssen doch abschlie-

ßend auch in dieser Hinsicht wenigstens einige von Duccios komplexen thematischen Verbindungen auf der Grundlage der in wesentlichen Punkten überzeugenden Rekonstruktion von John White angedeutet werden (Abb. 2). Die „Blindenheilung“ und die „Transfiguration“ standen im Zusammenhang von Szenen, die den Taten und Wundern Jesu gewidmet sind und wurden links von der Szene von „Christus und der Samariterin“,<sup>89</sup> rechts von der „Auferweckung des Lazarus“ (Abb. 7) gerahmt. Hierdurch wird z. B. das Motiv des Wasserbeckens, das in der „Blindenheilung“ den Teich von Siloe bezeichnet, schon im Brunnen der Szene von „Christus und der Samariterin“ thematisch vorbereitet: Indem Christus der Samariterin das Wasser des Jakobsbrunnens, um das er sie zunächst bittet, als Wasser des ewigen Lebens ausdeutet,<sup>90</sup> rückt auch das Wasserbecken der „Blindenheilung“ in einen thematischen Zusammenhang von Taufe und Auferstehungshoffnung, der in der Predellenzone bis hin zur „Auferweckung des Lazarus“ weitergeführt ist. Ursprünglich hatte Duccio in der „Auferweckung des Lazarus“ an Stelle des

nun sichtbaren Felsengrabes ein dem Wasserbecken in der „Blindenheilung“ in Form und Farbe entsprechendes Sarkophaggrab dargestellt,<sup>91</sup> so daß der thematische Bezug zwischen dem Wasserbecken der „Blindenheilung“ und dem Grab in der „Auferweckung des Lazarus“ noch deutlicher sichtbar war.

Auch vertikal hat Duccio die „Blindenheilung“ mit anderen Szenen auf der Rückseite der „Maestà“ thematisch durch anschauliche Beziehungen verknüpft: Über der „Blindenheilung“ und der „Transfiguration“ waren ursprünglich die Szenen „Christus vor Kaiphas“ und die „Verspottung Christi“ zu sehen (Abb. 2).<sup>92</sup> In der „Verspottung“ steht Christus mit verbundenen – und damit sichtlosen – Augen inmitten von Schergen und Mitgliedern des Hohen Rates. Ähnlich wie in der „Blindenheilung“ hat Duccio den Zustand der Sicht- und Lichtlosigkeit hier anschaulich thematisiert, indem er den Kopf von Christus planimetrisch vor einen dunklen Abschnitt der Hintergrundsarchitektur – den dunkelbraunen Durchblick durch einen Tür- oder Fensterbogen – rückte: Die Geißel, von der Christus den Blindgeborenen in der „Blindenheilung“ befreite, erleidet er selbst in dieser zwei Register höher liegenden Szene als Bestandteil seiner eigenen Passion. Im Register darüber erscheint „Christus in der Vorhölle“,<sup>93</sup> entrückt im Modus der Chrysographie zwischen den schwarzen Öffnungen der Unterwelt. Mit dem Kreuzeszeichen und der Auferstehungsfahne in der Hand schreitet er über die zerbrochenen Höllentüren und den besiegten Hades hinweg, um die hinter Adam und Eva in zumeist gedämpften Farben dargestellten, dicht gedrängten Voreltern aus der Dunkelheit der Hölle hinauszuführen. Mit der Düsternis dieser Szene kon-

trastiert das leuchtend helle Kolorit der darüber folgenden Darstellung der „Begegnung der drei Marien mit dem Engel am Grabe“, in der der Engel als weiße Lichtgestalt auf das leere Grab und die Auferstehung weist. Auch in der Vertikale ist somit der thematische Bogen von der „Blindenheilung“ zur Auferstehungshoffnung geschlagen, und auch hier tragen die Gegensätze von Helle und Dunkelheit bedeutende narrative Implikationen.

Es ist diese für Duccios Sichtbarkeitsmetaphorik konstitutive ausgeprägte Helldunkelkontrastik, durch die sich Duccios Malerei grundsätzlich von der Hellfarbigkeit in den Werken von Giotto unterscheidet.<sup>94</sup> Zugleich berührt Duccios Kunst gerade in diesen Aspekten die literarische Sichtbarkeitsmetaphorik Dantes. Für Duccio und Dante ist die Polarität von Helle und Dunkelheit, von Sehen und Blindheit Ausgangspunkt vielfältiger thematischer Erfindungen, die in neuer Form mit der Anschauungs- und Vorstellungskraft des Betrachters und des Lesers rechnen. Auch Duccios Kunst inauguriert am Beginn des 13. Jahrhunderts durch die neuartigen inner- und zwischenbildlichen visuellen Bezüge seiner bildpoetischen Erfindungen ein ‚neues Sehen‘. Viel angemessener denn als Traditionalist, ist Duccio auf der Höhe der bedeutendsten literarischen Sichtbarkeitsmetaphorik seiner Zeit und mit einer Fähigkeit zur schöpferischen Synthese verschiedener Bildtraditionen als erzählerischer Erfinder zu charakterisieren, dem es gelingt, in prägnanten Bilderfindungen und visuellen Metaphern sowie in den hochkomplexen zwischenbildlichen Beziehungen der Darstellungen seiner „Maestà“ den theologischen Gehalt seiner Szenen auf neue Weise anschaulich gemacht zu haben.

Rekonstruktionsvorschläge stimmen an diesem Punkt im wesentlichen überein, s. Deuchler 1984, S. 76f.; White 1979, S. 122.

<sup>59</sup> So glaubte z. B. Stubblebine 1975, S. 179, „that the program for the entire back of the Maestà was based on a purely Byzantine manuscript“, ohne auf die Originalität dieser narrativen Anordnung zu achten, für die sich keine byzantinischen Vorbilder finden. Siehe allgemein zur möglichen Berührung Duccios mit der byzantinischen Kunst auch Lasareff, Victor: Duccio and thirteenth-century greek ikons, in: The Burlington Magazine 59 (1931), S. 154-169.

<sup>60</sup> Siehe hierzu die Beispiele bei Feldbusch 1948, S. 909ff.; Singelenberg 1958, S. 105ff.

<sup>61</sup> Vgl. z. B. auch die „Blindenheilungen“ im Evangelium Heinrich des Löwen (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 30055; fol. 169 v.) oder in der Basilika von Sant'Angelo in Formis (Abb. 3), auf die jeweils die Darstellung der „Auferweckung des Lazarus“ folgt, Demus 1992, S. 116.

<sup>62</sup> Jaeger 1990, S. 304.

<sup>63</sup> Duccio, „Auferweckung des Lazarus“, Eitempera und Gold auf Pappelholz, 43,5 × 46 cm, Fort Worth, Kimbell Art Museum. Der Vorschlag von Stubblebine 1977, S. 435, die „Auferweckung des Lazarus“ nicht in die rückwertige

Seite 25 →

Predella, sondern in deren Flanke zu integrieren, wurde mit Recht kritisiert, s. Deuchler 1979, 546.

**64** Hierzu Tollemache 1973, S. 120.

**65** Dante (ed. Gmelin) 1988, Bd. 2, S. 96f., Purgatorio, viii, 85.

**66** Purgatorio, xxiv, 89f. (ebd., S. 288f.): „E drizzò gli occhi al ciel che ti fia chiaro / Ciò che il mio dir più dichiarar non puote.“ Vgl. z. B. auch Purgatorio, ii, 38f. und die Cottesvision im letzten Gesang des Paradiso.

**67** Paradiso, xxviii, 106-110 (ebd., Bd. 3, S. 338f.): „E dei saper che tutti hanno diletto, / Quanto la sua veduta si profonda / Nel vero in che si queta ogni intelletto. / Quinci si può veder come si fonda.“

**68** Dante (ed. Gmelin) 1988, Bd. 2, S. 308f., Purgatorio, xxvi, 34f.: „Così per entro loro schiera bruna / S'ammusa l'una con l'altra formica.“

**69** Ebd., S. 310f., Purgatorio, xvi, 58.

**70** Purgatorio, xxxii, 70ff. (ebd., S. 382ff.): „Però trascorro a quando mi svegliai; / E dico ch'un splendor mi squarciò il velo / Del sonno ed un chiamar: »Surgi, che fai?« / Quali a veder dei fioretti

del melo, / Che del suo pomo gli angeli fa ghiotti / E perpetue nozze fa nel cielo, / Pietro e Giovanni e Iacopo condotti / E vinti, ritornaro alla parola / Dalla qual furon maggior sonni rotti; / E videro scemata loro scuola / Così di Moisé come d'Elia, / Ed al maestro suo cangiata stola; / Tal torna' io, e vidi...“.

**71** Joh. 9, 28-29: „Tu discipulus illius sis! nos autem Moysi discipuli sumus; nos scimus quia Moysi locutus est Deus.“

**72** Die mittlere Figur von Johannes ist im Oberkörper durch Farbverluste beschädigt.

**73** Hierauf weist schon Paul Hills hin, in: The light of early italian painting [1987], New Haven, London 1990, S. 26. Im Anschluß an Hills auch Ragionieri 1981, S. 110, 122.

**74** Hierzu Demus, Otto: Die Farbe in der byzantinischen Buchmalerei, in: Palette 26, 1967, S. 2-11, zur Chrysographie bes. S. 7ff.

**75** Ein typisches Beispiel einer byzantinischen Darstellung der „Transfiguration“ aus der Zeit Duccios ist die Mosaikikone (56 × 36 cm) im Louvre, Paris, abgebildet in Myslivec, J.:

Art. Verklärung Christi, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 4, Rom u. a. 1990, Sp. 416-421, Sp. 418, Abb. 2; zur ikonographischen Tradition ebd., bes. Sp. 416ff. Im übrigen widerspricht Duccios Bruch mit der byzantinischen Farbkonographie Stubblebines These, daß Duccio unmittelbar nach byzantinischen Vorbildern gearbeitet habe (Stubblebine 1975, S. 184). Interessanterweise spricht auch Dante nicht vom Weiß der „Verklärung“, sondern akzentuiert allgemein nur die Verwandlung des Gewandes von Christi, „sua cangiata stola“ (Dante (ed. Gmelin) 1988, Bd. 2, S. 384, Purgatorio, xxxii, 81).

**76** Demus, Otto: Byzantine art and the West, New York 1970, S. 236.

**77** Siehe z. B. aus Duccios „Maestà“ die Erscheinungen Christi vor der Hl. Magdalena, bei verschlossenen Türen, vor dem ungläubigen Hl. Thomas, auf dem See Geneza-reth, auf dem Berg von Galiläa, im Kreise der Apostel usf.

**78** Hills 1990, S. 26.

**79** Vasari (ed. Barocchi) 1981, S. 655; Deuchler 1979, S. 549 spricht von „Byzantine dialect“ und

„a new Sienese volgare“.

**80** Deuchler 1984, S. 188-190.

**81** Mt 17, 1-9; Mk 9, 2-13; Lk 9, 28-36.

**82** Siehe hierzu weiterführend Wagner 1997, S. 222-229.

**83** Cennini, Cennino: Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei, übers. und eingel. von A. Ilg, Wien 1888 (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance; 1) Cap. 27, S. 17f.

**84** Siehe zur methodologischen Kritik an ahistorischen Modusbestimmungen, wie sie z. B. bei Hall 1992 im Hinblick auf die Trecentomalerei zu finden sind, Wagner 1997, S. 222-229.

**85** Hager 1962, S. 161. Daneben hat Deuchler 1979, S. 542, Anm. 5 darauf aufmerksam gemacht, daß die Croce dipinte auch als Vorläufer für die narrative Ordnung der „Maestà“ von Duccio nicht ohne Bedeutung sind.

**86** Holz, 185 × 135 cm, um 1245, Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.

**87** Kruzifix, Holz, 176 × 141 cm, um 1220, Lucca, Museo di Villa Guinigi.

**88** Siehe zur Rekonstruk-

tionsproblematik Deuchler 1984, S. 73-81; ders. 1979, S. 542 und White 1979, S. 80-95. Siehe zu den notwendigen Einschränkungen der proportionsbezogenen Überlegungen bei White und Maginnis 1977, S. 280. Preiser 1973, S. 78ff. benennt wichtige Kritikpunkte an den Rekonstruktionen von Weigelt und Stubblebine.

**89** Eitempera und Gold auf Pappelholz, 43,5 × 46 cm, Lugano, Sammlung Thyssen-Bornemisza.

**90** Joh. 4, 1-38, 14.

**91** Das Pentimento ist heute am rechten Rand mit bloßem Auge gut zu sehen, hierzu auch Deuchler 1979, S. 545f.

**92** „Christus vor Kaiphas“ und die „Verspottung Christi“ messen zusammen 98,5 × 53,5 cm, Eitempera und Gold auf Pappelholz, Siena, Domopera.

**93** Zusammen mit der Szene der „Begegnung der drei Marien mit dem Engel am Grabe“ mißt diese Szene 102 × 53,5 cm, Eitempera und Gold auf Pappelholz, Siena, Domopera.

**94** Zu Giotto's Farbe: Hetzer 1981, S. 172ff.; Dittmann 1987, S. 30ff.