

Klaus Krüger

Entstehung und Frühgeschichte des italienischen Altarbildes

Teil 1

Auf den kirchlichen Altar, als den Fokus von Liturgie, Gebet und Kult, richtet sich seit alters her das Interesse einer angemessenen Ausstattung. Der Verwendung von Bildern kommt dabei elementare Bedeutung zu. In einem langwierigen Prozess entwickeln sich unterschiedliche Gebrauchsnormen und Bildtypen. In ihnen spiegelt sich die Vielfalt von theologischen, gesellschaftlichen und ästhetischen Ansprüchen, die an das Altarbild gestellt wurden.

Vielleicht mehr als jede andere Gattung in der Geschichte der italienischen Malerei ist diejenige des Altarbildes durch ein komplexes Zusammenspiel von Form und Funktion bestimmt. Als gemalte Bildtafeln, die zu dem Zweck geschaffen wurden, dem Altar als dem liturgischen Zentrum des Kirchenraumes zur Ausstattung zu dienen, wuchs den Altarbildern nicht nur die Aufgabe eines schmückenden Dekors zu, sondern zugleich auch der Anspruch, die damit verknüpfte kultische Bedeutung in ihrer Bildgestalt ästhetisch zu reflektieren und dem Gläubigen augenfällig zu vermitteln. Dabei wurden zahlreiche Aspekte relevant, die von Fall zu Fall jeweils unterschiedlich ineinander spielen konnten: Auf der einen Seite das ikonographische Programm und seine theologische Konzeption, die Frage also nach der Auswahl und Anordnung von dargestellten Figuren oder von Szenen aus Bibel und Heiligenlegenden, auf der anderen die Wahl der Objektform, des Formats und des Mediums, bis hin zur Verwendung von bestimmten Materialien, Farben und Gestaltungstechniken.

Die herausgehobene Bedeutung des Altars und seiner Ausstattung ist zualererst an seine Funktion bei der liturgischen Messfeier geknüpft. Im Zentrum steht dabei die Vorstellung von der Realpräsenz Christi im eucharistischen Sakrament, der Gedanke also, dass sich beim Höhepunkt der Messe die liturgischen Gaben von Brot und Wein in den wahren Leib und das wahre Blut des Herrn verwandeln (die sogenannte »Transsubstantiation«). Als ein weiterer Bedeutungsaspekt tritt bereits früh die Verehrung der Heiligen und ihrer Reliquien hinzu. Sie war verankert im frühchristlichen Totengedächtnis für die Märtyrer, deren Grablege sich für gewöhnlich direkt unter dem Altar oder in unmittelbarer Nachbarschaft zu ihm befand.

Zum Autor:

Klaus Krüger studierte Kunstgeschichte, Deutsche 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«. 1998–99 Oberassistent in Berlin und Vertretungsprofessor in Frankfurt a. M.. Seit Sommersemester 1999 Lehrstuhl für Kunstgeschichte in Greifswald. Publikationen zu bild- und mediengeschichtlichen Themen in Mittelalter und früherer Neuzeit sowie zur Kunst- und Filmgeschichte der Gegenwart.

Beide Funktionsaspekte, die Eucharistiefeyer und der Reliquienkult, wurden fortan maßgeblich: Der Altar wurde zum Mittelpunkt der christlichen Heilserwartung und zugleich zu einem Ort der Kultpraxis.

Bei allem Engagement, das sich seit frühester Zeit von der Seite geistlicher wie weltlicher Stifter auf eine angemessene Altarausstattung richtete, bestand doch auf lange Zeit hin die strikte, in kirchlichen Beschlüssen immer wieder eingeschärfte Auflage, den Altartisch selbst (die sogenannte »Mensa«) frei von jeder bildlichen Darstellung zu halten: Außer der Heiligen Schrift, den Reliquiaren und dem eucharistischen Sakrament dürfe nichts auf den Altar gestellt werden. In diesem Sinn bestehen noch im späten 13. Jahrhundert die Ordensstatuten der Franziskaner auf dem Verbot aufwendiger Bildtafeln auf den Altären ihrer Konventskirchen.

So etablierte sich die erste, regelrechte Gattung des Altarbildes zunächst in der Form eines Bilderschmucks, der allein die Vorderseite des Altars bekleidete. Da diese Werke besonders häufig aus kostbaren Textilien bestanden, bürgerte sich die Bezeichnung »Antependium« für sie ein (lat. »ante pendere« = »davor hängen«). Doch bestanden diese Antependien nicht nur aus teuren und edel gewebten Stoffen, sondern oftmals auch aus kostspieligen Metallarbeiten, die versilbert bzw. vergoldet und z. T. aufwendig mit Gemmen und Edelsteinen geschmückt waren. Das berühmte Goldantependium aus der Kathedrale von Città di Castello, das 1142/43 von Papst Coelestin II. geweiht wurde, bietet ein Beispiel (Abb. 1). Es zeigt im Zentrum den thronenden Weltenherrscher (»Majestas Domini«), der umgeben ist von den vier Evangelistensymbolen – ein Bild, wie es die Vision des Ezechiel und der biblische Offenbarungsbericht als Zeichen für die zweite Wiederkunft des Herrn heraufbeschwören. Daneben erscheinen links und rechts Szenen aus dem Erdenleben Christi, beginnend mit der Verkündigung und endend in der Kreuzigung.

Das Beispiel verdeutlicht exemplarisch, dass es sich bei der Gattung der Antependien nicht um zu verehrende Kultbilder, sondern um theologisch fundierte Programmbilder handelt, wobei das Programm in einem sinnfälligen Bezug zum Altar und dessen sakramentaler Sinndimension steht. Bezeugt sich in Geburt und Kindheit Christi die Inkarnation, so verweist die Passionsdarstellung auf die Befreiung von den Sünden durch Christi Opfer und damit zugleich auf das von ihm eingesetzte Sakrament der

Abb. 1
Antependium, ca. 1143–44.
Città di Castello, Museo
del Duomo.
Foto: Archiv Verfasser.





Abb. 2
Salvatorantependium,
 98 × 198 cm, 1215.
 Siena, Pinacoteca Nazionale.
 Foto: Archiv Verfasser.

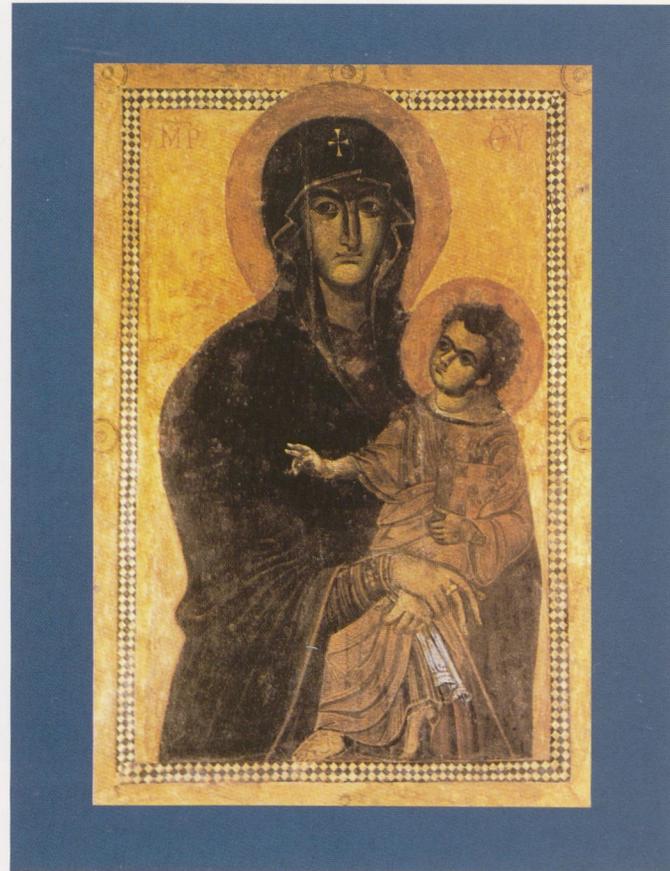
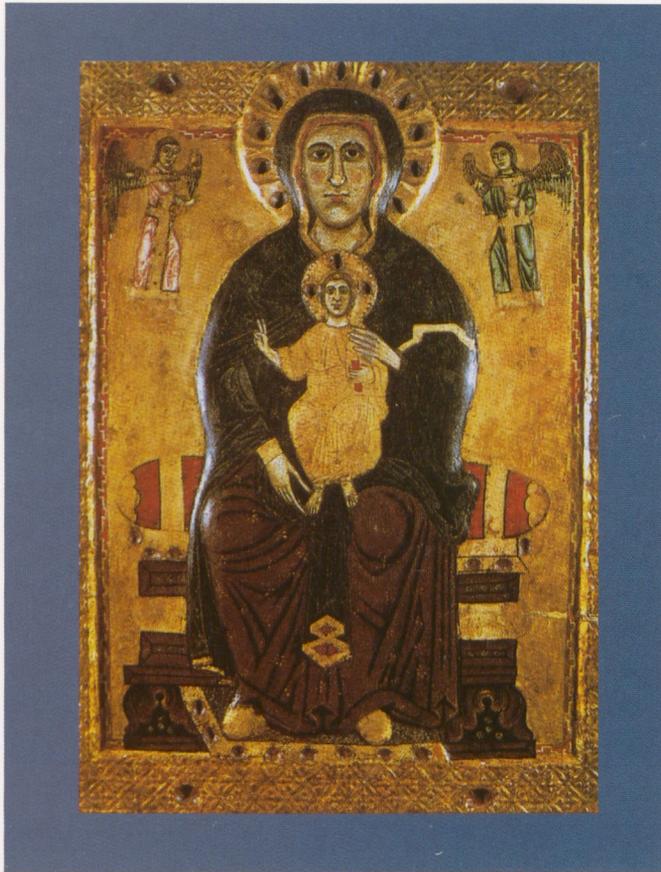
Messe. Die *Majestas Domini* hingegen eröffnet die endzeitlich bestimmte, eschatologische Perspektive des Heilsgeschehens. Die drei Heiligenfiguren zuletzt, die das Programm unten links beschließen, repräsentieren am Ort verehrte Patrone, deren Fürsprache im Himmel die Heilserwartung der Gläubigen auf Erden bestärkt.

Im Gegensatz zu derartigen Werken der Schatzkunst gehören auf Holz gemalte Antependien erst einer späteren Entwicklung an, und sie finden kaum vor dem 13. und 14. Jahrhundert eine allmähliche Verbreitung. Dabei handelt es sich offenbar um kostengünstig herzustellende und zugleich widerstandsfähige Alternativen zu den wertvollen, hochempfindlichen Luxusmaterialien, die allein für höchste Auftraggeberschichten bezahlbar waren. Ein Antependium, das sich in der Pinacoteca Nazionale in Siena erhalten hat und seiner Inschrift am oberen Rahmenverlauf zufolge im Jahr 1215 geschaffen wurde, bietet für diese Anknüpfung an die Tradition der Goldschmiede-Antependien ein anschauliches Beispiel (Abb. 2). Die zentrale Figur des Weltenherrschers ist hier in Flachrelief herausgearbeitet und die ornamentierten Zierleisten der Felderrahmung, die auf ihren Kreuzungspunkten jeweils mit Rosetten besetzt sind, wurden mit vorgestanzten Modellen in plastischen Kreidestück geprägt. Die Gesamtwirkung der Tafel wird von einem durchgehend aufgetragenen Goldgrund beherrscht, auf dem sich die gemalten Szenendarstellungen wie Emailarbeiten ausnehmen. Man kann sagen, dass hier eine Lehnform der Goldschmiedewerke im neuen Medium der Tafelmalerei geschaffen wurde.

Auch in der ikonographischen Disposition weist die Tafel einen klaren Anschluss an die kanonischen Vorgaben der Tradition auf. Zeigt sie im Zentrum die *Majestas Domini*, umgeben von den Evangelisten-Symbolen, so führt sie in den seitlichen Szenen einen breit angelegten Zyklus mit der Legende des Heiligen Kreuzes auf. Auch wenn die Szenen inhaltlich noch mancher Klärung bedürfen, steht doch außer Zweifel, dass sie einen direkten Bezug zum Altarsakrament herstellen. Es scheint daher kaum ein Zufall zu sein, dass die Tafel im Jahr 1215 entstand: Im selben Jahr wurde auf dem vierten Laterankonzil feierlich für die ganze Christenheit das Dogma von der Transsubstantiation bestätigt, jenes Dogma also, das besagt, dass die geweihte Hostie den gekreuzigten Christus nicht nur symbolisch repräsentiert, sondern vielmehr seine wahre, d. h. leibliche Präsenz bedeutet.

Überblickt man die Entwicklung der Antependien von frühmittelalterlicher Zeit bis ins 13. Jahrhundert, so wird man eine bemerkenswerte Konstanz nicht nur in Hinblick auf ihren formalen Gestaltaufbau, sondern auch in der Konzeption ihrer ikonographischen Programme feststellen. Durchgehend dominiert dabei die christologische, im Sakrament begründete und auf die endzeitliche Majestas Domini ausgerichtete Thematik von Opfer und Erlösungserwartung. Das Thema der Muttergottes, das bis ins 12. Jahrhundert hinein nur äußerst selten auftritt, gewinnt erst mit dem Aufschwung der vor allem von den Bettelorden lebhaft geförderten Marienfrömmigkeit, wie sie sich besonders im Laufe des 13. Jahrhunderts vollzieht, zunehmend an Bedeutung, um schließlich im 14. Jahrhundert die Majestas Domini als Leitthema allmählich zurückzudrängen. Dieser Wandel hat nicht zuletzt mit dem weitgespannten und facettenreichen Prozess einer fortschreitenden Laisierung der christlichen Frömmigkeitsausübung zu tun, der Öffnung der religiösen Praxis für breite Schichten der nicht-geistlichen Bevölkerung, denen sich gerade in den großen Städten und kommunalen Wirtschaftszentren mehr und mehr die zuvor in exklusiver Weise der hohen Geistlichkeit vorbehalten Teilhabe an den christlichen Glaubensmysterien und der Eucharistiefeier erschließt.

Eine Marien tafel, heute im Dommuseum von Siena, kann diesen Zusammenhang exemplarisch bezeugen (*Abb. 3*). Die Tafel, die die thronende Muttergottes mit zwei akklamierenden Engeln zeigt, ist nur in fragmentiertem Zustand auf uns gekommen. Ursprünglich besaß sie links und rechts einen Zyklus von Marienszenen und glich somit in Aussehen und Objektform unmittelbar dem Sieneser Salvatorantependium (*Abb. 2*). Man geht heute davon aus, dass beide Tafeln nicht nur zur selben Zeit, sondern zudem für denselben Verwendungsort geschaffen wurden, nämlich für den Dom von Siena. In der Tat lässt die Analyse liturgie- und baugeschichtlicher Quellen für die Zeit um 1215 eine Aufstellung von zwei verschiedenen Altären im erhöhten Chorbereich des Doms erschließen, der allein dem Klerus der Kanoniker vorbehalten war. An der Vorderseite dieses Chores stand der eigentliche Hochaltar, der der Heiligen Jungfrau Maria als der Stadtpatronin von Siena geweiht war. In seiner erhöhten Position an der Grenze zum niedrigeren Laienbereich war er für die versammelte Gemeinde gut sichtbar: Vornehmlich an sie richtete sich demzufolge das an dieser Stelle angebrachte Marienantependium. Im hinteren Chorbereich dagegen befand sich ein weiterer Altar, der allein für die im Chor versammelten Kanoniker bestimmt war und dem Kult des Sakraments diente. Dort fand das Salvatorantependium seinen sinnfälligen Aufstellungsort. Die differenzierende Zuordnung des einen Altars zur Gemeinde, des anderen zur hohen Geistlichkeit, geht offenbar auf eine durchgreifende Systematisierung der Liturgie zurück, wie sie im Jahr 1215 im Messbuch des Sieneser Doms festgelegt wurde. Im Kern zeichnet sich darin bereits die angesprochene Etablierung der mariologischen Thematik ab, wie sie sich dann seit dem späten 13. Jahrhundert weithin durchsetzen sollte. Dass das Sieneser Marienantependium nur in seinem Mittelteil auf uns gekommen ist, ist die Folge einer durchgreifenden, vielleicht bereits im 13. Jahrhundert erfolgten Umwidmung seiner Funktion. Mit der neuen, auf die zentrale Bildfigur reduzierten Objektform der Tafel, die man durch das Absägen der Seiten-



partien bewerkstelligte, gab man auch ihre angestammte Verwendung als Antependium auf und ermöglichte stattdessen eine Anbringung auf oder über dem Altar. Das Programmbild wurde, kurz gesagt, in ein Kultbild transformiert.

Der Funktionswandel, wie er sich an diesem Beispiel abzeichnet, ist keineswegs als isolierter, singulärer Vorgang zu betrachten. Er hat vielmehr teil an einem weitgefächerten Prozess, der sich im 13. Jahrhundert in Italien vollzog und dem Medium der Tafelmalerei nicht nur die Entstehung neuer Bildtypen und Funktionsformen bescherte, sondern zuletzt auch die Etablierung des Retabels als eines regulären Inventarstücks der Altarausstattung.

Der Entwicklungsgang, der dorthin führte, vollzog sich indes weder kontinuierlich noch geradlinig. Eine Sonderstellung nimmt dabei die Gattung der halbfigurigen Marienikonen ein, die in Fortführung antiker wie auch byzantinischer Kultradiationen seit frühmittelalterlicher Zeit vor allem im römischen Bereich verehrt wurden, die jedoch nur bedingt an der Entwicklung des Altarbildes beteiligt waren (Abb. 4). Zumeist von kleinem Format, das ihre Mitführung auf Prozessionen ermöglichte, wuchs diesen Tafeln die Funktion von verehrten Kultbildern zu, die nur bei seltenen, feierlichen Anlässen vor den Gläubigen gezeigt wurden. Ihre Aufstellung auf dem Altar, wie sie bei Gelegenheit solcher Kirchenfeste vollzogen werden konnte, erfolgte allenfalls befristet, eine Sekundärverwendung also, die ohne Einfluss auf die Herstellung und Gestaltkonzeption der Tafeln war.

Autonome Bildwerke in regulärer und dauerhafter Aufstellung auf dem Altar entstehen anfänglich also nicht im eigentlichen Medium der Tafelmalerei, sie finden sich vielmehr zuerst im Bereich der Skulptur. Es handelt

Abb. 3 (links)
Madonnetafel (ehem. Antependium), 97 × 67 cm,
ca. 1215.

Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

Foto aus: Enzo Carli, *Der Dom von Siena und das Dom-museum*, Florenz 1976

Abb. 4 (rechts)
Marienikone, 117 × 79 cm,
7. Jb. (?), Rom, Santa Maria Maggiore.

Foto aus: Gerhard Wolf, *Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kulturbilder im Mittelalter*, Weinheim 1990.

Abb. 5
 Madonnenskulptur mit
 Schreinflügeln, 1. Hälfte des
 13. Jahrhunderts.
 Alatri, S. Maria Maggiore.
 Foto: Archiv Verfasser.



sich dabei um holzgeschnitzte, farbig gefasste Statuen der thronenden Madonna, die seit dem späten 12. Jahrhundert vor allem in Mittelitalien eine weite Verbreitung fanden. Diese Kultstatuen waren für gewöhnlich in verschließbare Schreine eingestellt, deren bewegliche Flügel geschnitzte oder gemalte Szenen aus dem Leben Christi bzw. Mariens zeigten (Abb. 5). Wie zahlreiche Zeugnisse belegen, gelangten diese Bildwerke direkt auf dem Altar oder in leicht erhöhter Anbringung hinter ihm zur Aufstellung. Als polychrom angelegte Kombination von Szenendarstellungen und einer mittleren Ganzfigur konnten sie dort eine ähnliche Erscheinungsweise wie flachgemalte Tafelbilder annehmen.

In der Tat wurden diese Statuenschreine bald schon zur Vorgabe von analogen Werken im Medium der Tafelmalerie. Eine umbrische Madonnen Tafel, die um 1270 entstand, zeigt, wie das plastische Bildwerk in eine zweidimensionale Struktur übersetzt wurde (Abb. 6). Die doppelbahnige Szenenreihe auf jedem Flügel reflektiert dabei noch die Anlage zweibahniger Faltflügel von Altarschreinen. Ähnliche Beispiele, die diesen Zusammenhang vor Augen führen, ließen sich zahlreich anführen. Sie entstanden in denselben Jahren in Florenz ebenso wie in Siena, in der Toskana ebenso wie Umbrien und Latium.

Die rasche und weite Verbreitung, die diese Marien Tafeln fanden, ist der deutlichste Ausdruck für den angesprochenen Aufschwung der Marienfrömmigkeit, der im Laufe des 13. Jahrhunderts dazu führte, dass die Ikonographie des thronenden Salvators im Bereich der bildlichen Altarausstattung nurmehr sporadisch begegnet. Der Sinngehalt sakramentaler Heilserwartung wurde damit nicht obsolet. Doch verschoben sich die theologischen Akzente und mit ihnen zugleich die entsprechenden Anforderungen an die bildliche Vermittlung. Die zeitgenössische Theologie assoziierte die gottgebärende Jungfrau mit dem Altar und betonte den Zusammenhang, der zwischen der Inkarnation und der wiederholten Fleischwer-



dung des Brotes im eucharistischen Sakrament besteht. Daraus folgte man seit dem 12. Jahrhundert verstärkt eine Sinnanalogie zwischen dem Priester, der die Hostie hält, und Maria, die Christus hält. Der Gedanke von Maria als der heilgewährenden Vermittlerin des Sakraments bildet daher den ikonographischen Sinnkern dieser Marienaltarbilder, und es erstaunt kaum, dass Geistliche mitunter explizit den Rat geben konnten, das liturgische Messgeschehen am Altar durch ein entsprechendes Madonnenbild visuell zu bekräftigen.

Der Medientransfer zwischen Skulptur und Malerei, der die Entstehung dieser Werke so nachhaltig bestimmt, beschränkte sich jedoch keineswegs allein auf den Bereich von Mariendarstellungen. Am Anfang dieses Aneignungs- und Umformungsprozesses steht vielmehr eine Gruppe von Altarbildern, die den Heiligen Franziskus zum Thema haben (Abb. 7). Die Entstehung dieser Tafeln reicht zurück bis ins Jahr der Kanonisation des Heiligen (1228), und ihre Produktion, die rasch serielle Züge annimmt, hält in der Folge das ganze Jahrhundert über an. Sie dienten der Kultpropaganda für einen Heiligen, der durch die behauptete Einprägung der fünf Wundmale, das Wunder seiner Stigmatisation, ein Charisma von unvergleichlicher Wirkung gewann. Auch für diese Werke gaben die Altarschreine die wesentliche Anregung. Doch im Unterschied zu den Marienaltären verzichtete man dabei auf bewegliche Flügel und schloss das ganzfigurige Bildnis des Heiligen mit den Szenenbildern seiner Legende in einer integrierten Objektform zusammen. Als Modell für diese neuartige Bildgestalt stand der in Byzanz verbreitete Typus der Vita-Ikone Pate (Abb. 8). Anders als die Franziskustafeln besaßen diese östlichen Ikonen allerdings durchweg ein weitaus kleineres Format und fungierten darüber hinaus niemals als Altarbilder.

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass sich in der Bildform der Franziskustafeln zwei ebenso maßgebliche wie unterschiedliche Paradigmen

.Abb. 6
Madonnentafel mit Szenenflügeln, 215 × 190 cm, ca. 1270.
Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.
Foto: Archiv Verfasser.

Abb. 7
Bonaventura Berlinghieri:
Hl. Franziskus mit Szenen seiner Legende, 160 × 123 cm, 1235.
Pescia, San Francesco.
Foto: Archiv Verfasser.

Abb. 8
 Vita-Ikone der Hl. Katharina
 von Alexandrien.
 Sinai, Katharinenkloster.
 Foto aus: Hans Belting, *Bild
 und Kult*, München 1990.



- Auswahlbibliographie:
Hellmut Hager, *Die Anfänge
 des italienischen Altarbildes*,
 München 1962.
Henk van Os, *Sieneser
 Altarpieces 1215–1460. Form,
 Content, Function*, Bd. I:
 1215–1344, Groningen 1984.
Hans Belting, *Bild und Kult*.
 Eine Geschichte des Bildes
 vor dem Zeitalter der Kunst,
 München 1990.
Gerhard Wolf, »Salus Populi
 Romani«. Die Geschichte
 römischer Kultbilder im
 Mittelalter, Weinheim 1990.
Klaus Krüger, *Der frühe
 Bildkult des Franziskus in
 Italien. Gestalt- und
 Funktionswandel des
 Tafelbildes im
 13. und 14. Jahrhundert*,
 Berlin 1992.

verbinden: Die westliche Kultstatue und die östliche Ikone. Von ersterer übernehmen sie die Funktion des Altarbezugs und, damit verbunden, das entsprechende Größenformat. Von letzterer hingegen das Verständnis vom Realitätscharakter der Darstellung, wie es die byzantinische Bilderlehre dem Ikonenkult zugrundelegt. Demzufolge ist der Heilige in seinem gemalten Bildnis zwar nicht körperlich präsent, doch vermag er durch die postulierte Authentizität, die seinem Abbild zugemessen wird, den Wirklichkeitseindruck von virtueller Gegenwart hervorzurufen. Auf diese Weise konnte der Bildniskraft der gemalten Darstellungen schließlich der Anspruch einer Aura zuwachsen, der sonst allein von den Reliquien ausging. Es ist diese Funktion und neue Wirkungsmacht der Bilder, die nicht nur ihre Aufstellung am Altar als dem angestammten Ort der liturgischen Heiligenverehrung beleuchtet, sondern auch die Rolle erklärt, die ihnen für die charismatische Beglaubigung des dem Heiligen entgegengebrachten Kultes zukam.