

Klaus Krüger

Entstehung und Frühgeschichte des italienischen Altarbildes

(Teil 2)

Versucht man, auf der Basis des erhaltenen Materials und vor dem Hintergrund der Quellenüberlieferung die Entstehungsgeschichte des italienischen Altarbildes zu verfolgen, so zeichnet sich ein höchst facettenreicher und komplexer Entwicklungsprozess ab. Er verläuft alles andere als geradlinig und bringt zunächst, bis ins frühe 14. Jahrhundert, eine große Variabilität unterschiedlicher Bildtypen und Gebrauchsformen hervor. Darin bezeugt sich ein beachtlicher Freiraum, der verschiedenartigen Darstellungsinteressen und Bildabsichten offen stand. Anders als im byzantinischen Osten, wo die Ikone nach klar bestimmten Maßgaben in die Liturgie einbezogen wurde, allerdings dabei niemals auf den Altar gelangte, bestanden im Westen nirgends kirchliche Vorschriften, die eine liturgische Notwendigkeit von Altarbildern im Kirchenraum formuliert oder gar ihr Aussehen und ihre Verwendung verbindlich geregelt hätten. Noch ein betreffender Synodalbeschluss des Jahres 1310 bleibt denkbar allgemein, wenn er verfügt, »daß sich in jeder Kirche entweder vor, hinter oder über dem Altar ein plastisches Bildwerk, eine Inschrift oder ein gemaltes Bild befinden soll, um auf diese Weise jedem deutlich anzuzeigen, welchem Heiligen zu Ehren der Altar errichtet ist«. Nicht nur wird hier die Wahl von Material, Format und Werkgattung sowie die Frage der konkreten Verbindung zum Altar offen gelassen. Vielmehr wird auch die Option, ob überhaupt ein Bild oder alternativ nur eine Inschrift anzubringen sei, ins freie Ermessen der jeweils zuständigen religiösen Institution gestellt.

Ähnlich unspezifisch bleiben auch die in kirchlichen Inventaren, Gottesdienstordnungen oder ähnlichen Zeugnissen überlieferten Bezeichnungen, die über Aussehen, Größe und Gestalt der betreffenden Altarbilder in aller Regel keinen Aufschluss bieten. So finden sich in den Quellen weitaus am häufigsten die schlichten lateinischen Benennungen als »tabula« (Tafel, Altartafel) oder »icona« (Bild, Bildtafel, von griech. »eikon«). Nur vergleichsweise selten werden diese Angaben näher spezifiziert, etwa dann, wenn von einem »retrotabulum« die Rede ist, ein Terminus, der ausdrücklich auf die rückwärtige Anbringung der Tafel auf oder über dem Altar hinweist. Daraus ging dann der heute eingebürgerte Fachbegriff »Retabel« hervor: Er bezeichnet ein auf dem hinteren Teil der Mensa oder auf einer Stützvorrichtung hinter dem Altar fest installiertes Bildwerk, das in aller Regel einen rahmenartigen Aufbau besitzt und im Format auf seinen Standort am Altar abgestimmt ist.

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 Vertretungsprofessur in Frankfurt am Main. Seit Sommersemester 1999 Lehrstuhl für Kunstgeschichte in Greifswald. Publikationen zu bild- und mediengeschichtlichen Themen in Mittelalter und früher Neuzeit sowie zur Kunst- und Filmgeschichte der Gegenwart.





Abb. 9
Guido da Siena:
Madonnetafel, 3,62 × 1,94 m,
ca. 1275. Siena, Palazzo
Pubblico. Foto: Verfasser.

Als reguläres Ausstattungsstück des Kirchenaltars etabliert sich das Retabel in Italien jedoch erst in einem zweiten Schritt der Entwicklung, an deren Beginn zunächst die allmähliche Verbreitung und überregionale Standardisierung von bestimmten Bildtypen und Funktionsformen steht. Dieser Prozess, der dem Vakuum an verbindlichen Vorschriften nach und nach entgegenwirkt, wird nicht zuletzt durch die großen, überregional organisierten Ordensgemeinschaften, die in Gebrauch und Verbreitung der Bilder miteinander konkurrieren, nachhaltig gefördert. Die Bildtafeln des hl. Franziskus, die den Ordensstifter in ganzer Figur und umgeben von Szenen seiner Legende zeigen, bieten dafür ein bemerkenswertes Beispiel (vgl. Teil I, Abb 7). Mit ihnen brachten die Franziskaner in der Zeit um 1230 einen gänzlich neuartigen Typus des gemalten Kultbildes hervor, dessen Produktion das ganze Jahrhundert über anhalten sollte und an dessen Norm bald auch die anderen kirchlichen Gemeinschaften und Institutionen des Duecento anknüpften.

Wir haben keine klare Kenntnis von der ursprünglichen Funktion dieser Tafeln. Doch spricht vieles dafür, dass sie als kirchliche Festbilder des Heiligen dienten, die während seiner jährlich im Oktober zelebrierten Festwoche am Hochaltar der Ordenskirchen aufgestellt wurden und dort den bildlichen Fokus für die liturgische Feier und die Chorlesung der Legende bildeten. Die Verwendung der Tafeln als Altarbilder hätte demzufolge nur befristet stattgefunden, so dass man bei ihnen nicht im regelrechten Sinn von Retabeln sprechen kann. Ein derartiger, nicht-stationärer Gebrauch erscheint übrigens keineswegs ungewöhnlich, wenn man bedenkt, dass auch die Antependien, die als älteste Gattung des Altarbildes seit frühmittelalterlicher Zeit verbreitet waren, nur zum Anlass bestimmter Kirchenfeste, als feierlicher Festschmuck des Altartisches, zur Aufstellung gelangten (vgl. Teil I, Abb. 1 und 2).

Ähnlich wie bei den Franziskustafeln bleibt auch in zahlreichen anderen Fällen die historische Rekonstruktion des ursprünglichen Funktionszusammenhangs mit großen Ungewissheiten behaftet. Das zeigen etwa die großformatigen Bildtafeln der thronenden Muttergottes, die in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts besonders bei den neuen Bettelorden eine weite Verbreitung fanden. Bei einigen können wir mit gutem Grund davon ausgehen, dass sie als Altarbilder dienten. Die Madonnetafel, die um 1275 Guido da Siena für die Kirche San Domenico in Siena malte, bietet dafür ein bedeutendes Beispiel (Abb. 9). Die Tafel, die sich heute im Palazzo Pubblico in Siena befindet, zeigt die Heilige Jungfrau mit ihrem Sohn auf einem breitgelagerten Thron, überfangen von einem Dreipassbogen, in dessen Zwickeln sechs Engel als Thronwache im Gestus ehrfürchtiger Verehrung Platz gefunden haben. Oben wird die Tafel durch einen Giebelaufsatz abgeschlossen, der den Herrn als segnenden Erlöser in Begleitung von zwei flankierenden Engeln zeigt. Mit der zweifachen Darstellung Christi, nämlich als inkarnierter Gottessohn, den Maria auf ihrem Schoß vorweist, und als endzeitlicher Erlöser im Giebelsegment, wird ein thematischer Bezugsrahmen entworfen, der letztlich im Sinngehalt sakramentaler Heilserwartung fundiert ist und daher eine ursprüngliche Funktionsbestimmung als Altarbild plausibel macht. Diese Vermutung wird bekräftigt durch eine Beschreibung der Tafel aus dem frühen 16. Jahrhundert, die

bezeugt, dass die Tafel ehemals seitliche Flügel mit gemalten Szenendarstellungen besaß, die heute verloren sind. Die Tafel fügt sich also in die seinerzeit noch junge Gattung der gemalten Altartabernakel, deren Vorläufer Altarschreine mit eingestellten Statuen waren. In dieser Funktion war Guidos Madonnen Tafel für gewöhnlich durch ihre Flügel geschlossen, um nur zu bestimmten Festanlässen oder im Rahmen der Messfeier geöffnet zu werden. Der Effekt der Inszenierung, der damit verbunden war, wurde fraglos durch das eminente Format der Tafel, die mit einer Höhe von nicht weniger als 3,62 m alles bisher da Gewesene übertraf, nachhaltig gesteigert (vgl. zum Zusammenhang Teil I, *Abb. 5 und 6*).

Anders als es diese Beispiele nahe legen, war jedoch der Altarbezug für die Aufstellung dieser großformatigen Madonnen tafeln keineswegs verbindlich. Wie vielfältige Zeugnisse belegen, bestand ebenso der Brauch, sie im Seiten- oder Querschiff, in einer Kapelle oder anderswo im Kirchenraum einfach an der Wand anzubringen, ohne dass sie mit einem Altar verbunden gewesen wären. In einer solchen Position konnten sie etwa als Bezugspunkt für eine Versammlung von Bruderschaftsmitgliedern dienen, die sich nach einem festgelegten, wöchentlichen Turnus vor das Bild begaben, um die Heilige Jungfrau in gemeinsamen Lob- und Bittgesängen anzurufen. Darüber hinaus gab es weitere Verwendungsarten. So konnten diese Ma-

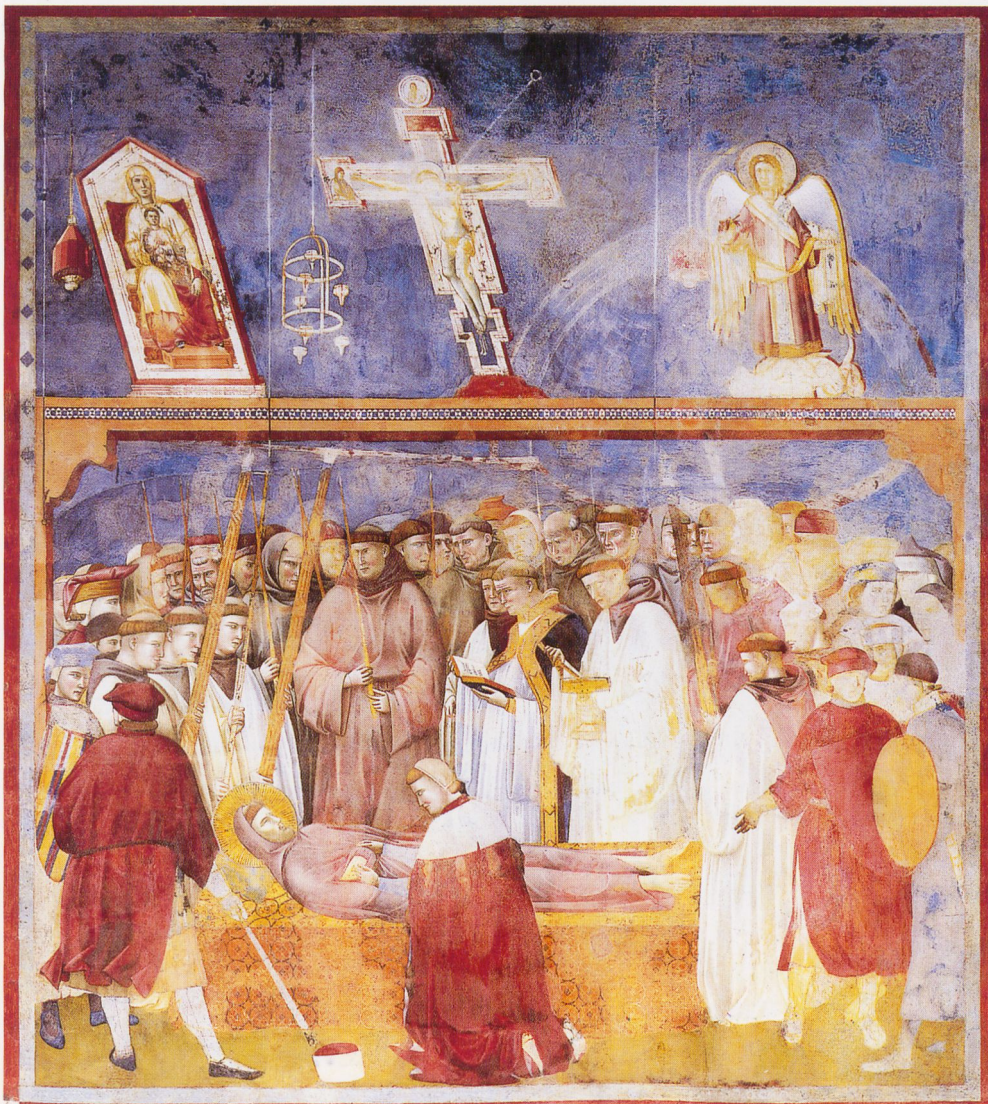


Abb. 10
Der aufgebahrte Leichnam des
hl. Franziskus vor Mönchen
und Laien, Fresko,
ca. 1290–95. Assisi, San
Francesco, Langhaus der
Oberkirche.
Foto aus: Guiseppe Basile, *Das
Leben des Franz von Assisi in
Fresken von Giotto*, Freiburg
1999.

rienbilder gemeinsam mit anderen Bildtafeln in erhöhter Position auf dem Lettner oder dem Triumphkreuzbalken aufgestellt werden, auf jenen architektonischen Aufbauten oder Holzkonstruktionen also, die den Chorbereich der Kirche vom Laienraum abgrenzten. Ein Fresko in der Oberkirche von San Francesco in Assisi, das um 1290–95 entstand und eine Versammlung von Mönchen und Laien um das Totenlager des heiligen Franziskus zeigt, führt ein solches Bilderensemble anschaulich vor Augen (Abb. 10). Auf dem Triumphkreuzbalken, der das Bild in ganzer Breite durchmisst, erheben sich drei großformatige Tafelbilder von denkbar unterschiedlicher Objektgestalt. Links sehen wir eine gegiebelte Madonnen tafel, die ganz dem uns bereits bekannten Bildtyp entspricht. Gegenüber, auf der rechten Seite, erkennt man eine Figurentafel des Erzengels Michael. Ihr Randverlauf ist eigentümlicherweise so ausgesägt, dass er genau mit den Konturen der dargestellten Bildfigur zusammenfällt, um die Suggestion von deren wirklicher Präsenz zu steigern. Bedauerlicherweise haben sich Beispiele von derartigen Tafelbildern, die es seinerzeit durchaus häufiger gegeben haben muss, nicht bis in unsere Zeit erhalten.

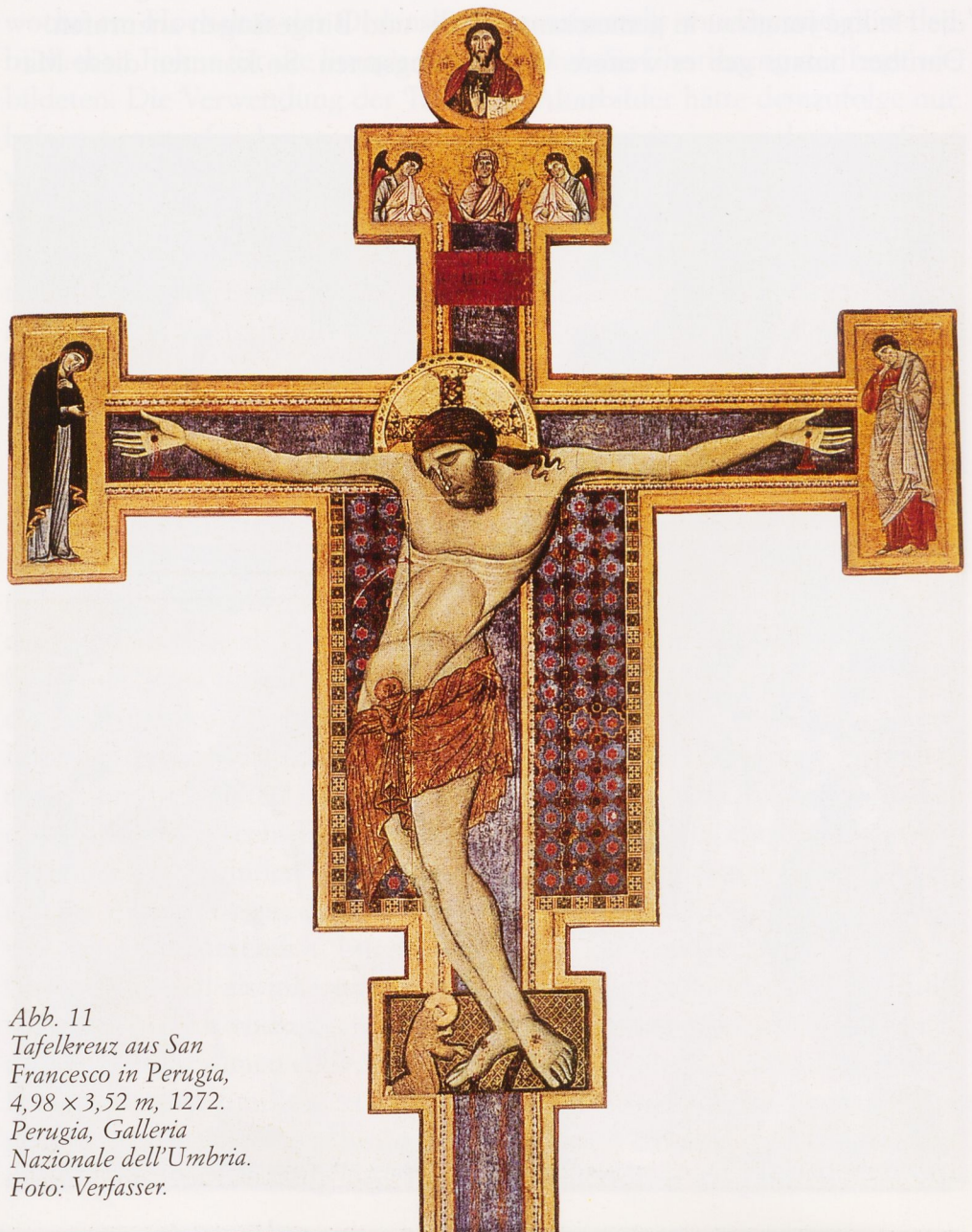


Abb. 11
Tafelkreuz aus San
Francesco in Perugia,
4,98 × 3,52 m, 1272.
Perugia, Galleria
Nazionale dell'Umbria.
Foto: Verfasser.

Im Zentrum dieses Bilderensembles figuriert schließlich mit dem Tafelkreuz (italienisch »croce dipinta«) ein besonders prominenter und verbreiteter Bildtyp. Er besitzt eine lange, bis ins frühe 12. Jahrhundert zurückreichende Geschichte, die hier nicht erörtert werden kann. Zur Entstehungszeit des Freskos gehörte die *croce dipinta* als Lettnerkreuz längst zum festen Standard der bildlichen Kirchengestaltung in Italien. Eine Tafel, die laut Inschrift 1272 entstand und aus der Franziskanerkirche von Perugia stammt, bietet ein imposantes Beispiel (Abb. 11). Mit einer Höhe von 4,89 m weist sie geradezu monumentale Dimensionen auf und bietet den schweren, nach vorne gewölbten Leib des Gekreuzigten mit bezwingender Eindrucksächtigkeit dar. Man kann verstehen, wenn in Zeugnissen der Zeit immer wieder von aufrührenden Gefühlserlebnissen berichtet wird, die durch die emphatische Betrachtung solcher Kreuztafeln wachgerufen wurden, Erlebnisse, die sich mitunter bis zur mystischen Entrückung und einer als leibhaft empfundenen Gegenwart des Herrn steigern konnten. Es waren wiederum insbesondere die Franziskaner, die sich der Verbreitung dieser Tafelkreuze annahmen, ließ sich doch mit ihnen jenes Ordensideal der Nachfolge Christi propagieren, das in der Passionsmystik des heiligen Franziskus selbst so exemplarisch vor Augen stand. Ein weiteres Fres-



Abb. 12
Der hl. Franziskus beim Gebet
in San Damiano, Fresko,
ca. 1290–95. Assisi, San
Francesco, Langhaus der
Oberkirche.
Foto aus: G. Basile, a. a. O.



Abb. 13
Guido da Siena: »Madonna
dell'Voto«, 112 × 82 cm,
ca. 1270.
Siena, Dom, Cappella del Voto.
Foto: Archiv Verfasser.

ko aus der Oberkirche in Assisi stellt diesen Zusammenhang vor Augen (Abb. 12). Es zeigt den jungen Heiligen, der in Gebetsandacht auf seine Knie gesunken ist und seinen innigen Blick auf ein gemaltes Tafelkreuz heftet, das sich über dem Altar erhebt. Wie die Legende berichtet, soll der Gekreuzigte den Heiligen bei dieser Gelegenheit mit vernehmbarer Stimme angesprochen und zum Wirken als Ordensmann berufen haben. Die Darstellung verdient nicht zuletzt deshalb unser Augenmerk, weil sie deutlich macht, dass die *croci dipinte* nicht nur als Lettnerkreuze verwendet wurden, sondern ebenso in der Funktion von Altarbildern. Die Analogie, die hierin zur Gattung der Madonnentafeln und deren variabler Funktionsbestimmung besteht, liegt auf der Hand.

Erst vor dem Hintergrund dieser Vielfalt unterschiedlicher Bildtypen und -funktionen lässt sich schließlich die Bedeutung jenes Prozesses ermessen, der in den letzten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts das Altarretabel als eine reguläre Bildgattung hervorbringt. Die feste und dauerhafte Anbringung am Altar zieht dabei nicht nur eine allmähliche Standardisierung in den Formaten und im äußeren Aufbau dieser Bilder nach sich, sondern zugleich eine fortschreitende Typisierung der ikonographischen Programme. Es ist ein Prozess der Systembildung, der zunächst in einzelnen regionalen Zentren unter jeweils lokal bestimmten Bedingungen vor sich geht, um in der Folge zunehmend die Dynamik einer überregionalen Entwicklung zu entfalten. Sein wichtigstes Ergebnis ist die Integration des eigenständigen und mobilen Kultbildes, das zu feierlichen Anlässen auf Prozessionen mitzuführen ist und nur für eine befristete Zeit auf dem Altar gezeigt wird, in ein liturgisches Programmbild, das dem Altar nunmehr als reguläre, stationäre Ausstattung dient.

In aller Anschaulichkeit lässt sich dieser Zusammenhang in Siena verfolgen. Als man dort im Lauf des 13. Jahrhunderts mit großer Ambition einen monumentalen Neubau des Domes betreibt, erweist sich bald auch das alte Marienantependium (siehe Teil I, Abb. 3) als obsolet. Dies umso mehr, als man die Muttergottes nach dem glanzvollen, im Jahr 1260 errungenen Sieg über Florenz zur Patronin und zugleich zur himmlischen Regentin der Stadt erwählte und infolgedessen bestrebt war, sie durch ein neues Altarbild im neu errichteten Domchor zu ehren. Wie bereits im Fall des Antependiums hat sich von diesem Werk, das man spätestens zur Domweihe im Jahr 1267 in Auftrag gab, nur das mittlere Bildfeld erhalten (Abb. 13). Es zeigt die halbfigurige Maria, die sich mit einem zart gestimmten Blick an den Betrachter wendet und im selben Zug mit einer sanften Neigung ihres Hauptes und mit einer würdevollen Geste ihrer Hand auf ihren Sohn hinweist, der zu ihrer Linken in herrscherlicher Pose seinen Segen spendet. Gegenüber dem Vorgängerbild hat sich nicht nur der ikonographische Typus grundlegend gewandelt, indem Maria anstelle ihrer unnahbaren, in strenger Frontalität ihren Sohn vorweisenden Position (sog. »Nikopoia«) nunmehr eine seitlich ausgerichtete Haltung einnimmt, bei der sie das Kind auf ihrem linken Arm hält und damit ein Moment der beiderseitigen Zuwendung ins Spiel bringt (sog. »Hodegetria«). Gewandelt hat sich darüber hinaus auch der künstlerische Stil, der in starkem Maß Anregungen der byzantinischen Kunst verarbeitet. Beides führt dazu, dass die Bildfiguren eine vorher ungekannte Eindringlichkeit des psychologischen Ausdrucks gewin-



Abb. 14
Guido da Siena: Altarretabel,
96 × 186 cm.
Siena, Pinacoteca Nazionale.
Foto: Verfasser

nen und dem Gläubigen auf diese Weise ein neuartiges Erlebnis von Nähe und persönlicher Zuwendung erschliessen.

Die Madonnen tafel, für die sich wegen des Zusammenhangs mit der Stadtweihe an Maria die Bezeichnung »Madonna del Voto« eingebürgert hat, ist der einzige verbliebene Teil eines ursprünglich viel größer angelegten Altarbildes. Seine Rekonstruktion hat der Forschung lange Zeit Schwierigkeiten bereitet, doch gilt heute als sicher, dass das Marienbild einst das Zentrum einer breit gelagerten Tafel mit flachem Giebelabschluss bildete. Zur Rechten und zur Linken wurde Maria jeweils von zwei weiteren, ebenfalls halbfigurigen Heiligendarstellungen begleitet, den im Rang der Muttergottes nachgeordneten Stadtpatronen von Siena.

Mit diesem Werk war die innovative Bildform eines Altarretabels geschaffen, das man zwar für den spezifischen, repräsentativen Kontext des städtischen Marienkultes im Domchor konzipiert hatte, das jedoch rasch zum Vorbild auch für die anderen Kirchen in Siena wurde. Eine Tafel des Guido da Siena, die zu Beginn der 1270er Jahre entstand und wahrscheinlich den Hauptaltar der Franziskanerkirche von Siena schmückte, bietet ein bemerkenswertes Beispiel (Abb. 14). Ein flacher Giebel umfängt fünf Bildfelder, die lediglich durch Blendarkaden voneinander separiert sind und ein hierarchisch auf die Mitte hin orientiertes Arrangement bilden. Das Zentrum zeigt die heilige Jungfrau mit dem Sohn und entspricht damit nicht nur der angesprochenen Bedeutung, die der Marienverehrung in Siena zukam, son-

Abb. 15
Hochaltarretabel, ehem. San
Francesco al Prato in Perugia
(Rekonstruktion nach
D. Gordon, *The Burlington
Magazine* 124, 1982, S. 70–77).
Foto: Verfasser.



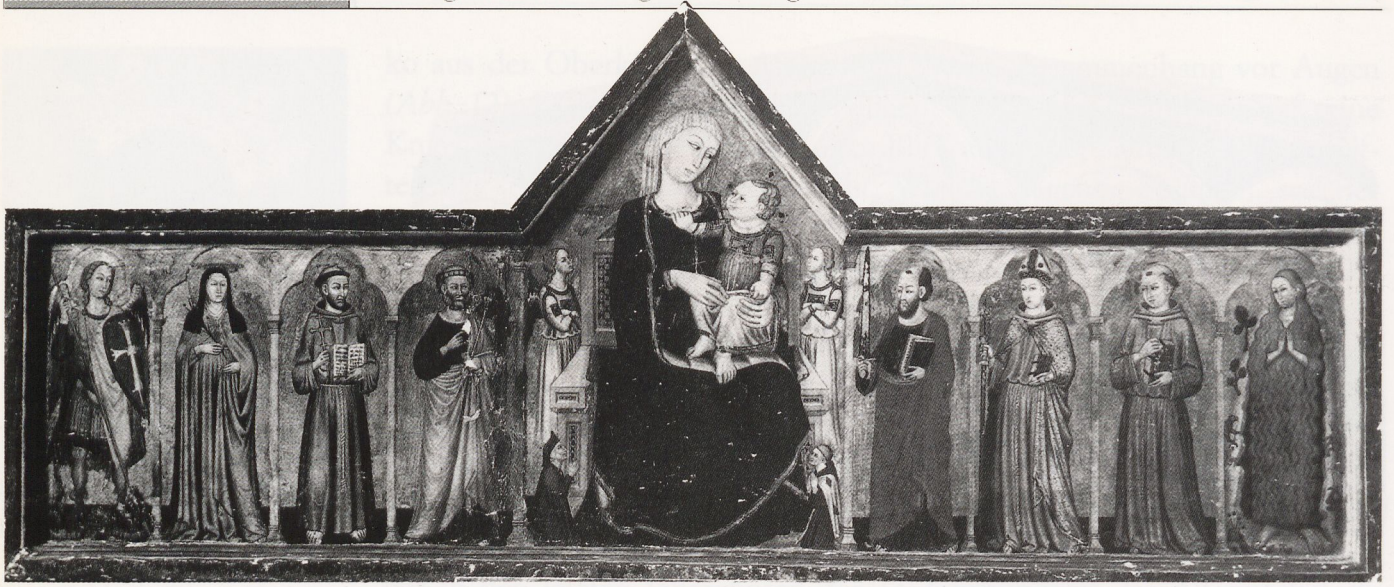


Abb. 16
Meo da Siena: Hochaltarretabel, ehem. San Francesco al Monte in Perugia, 79 × 192 cm.
Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.
Foto: Verfasser.

den auch den liturgischen Gegebenheiten der im eucharistischen Sakrament fundierten Messfeier. Seitlich sind verschiedene Heilige zugeordnet, darunter auf den beiden äußersten Bildfeldern Franziskus und Magdalena, die im Kultprogramm des Ordens eine zentrale Rolle einnahmen.

Siena war nicht der einzige Ort, an dem sich die Bildform des Retabels entwickelte. So wurde in Perugia in denselben Jahren um 1270 ebenfalls ein neuartiges Tafelbild für den Hochaltar der dortigen Franziskanerkirche geschaffen, und zwar im Zuge eines umfangreichen Ausstattungsauftrages, der auch das bereits genannte, monumentale Lettnerkreuz einschloss. Das Retabel, von dem sich heute nurmehr die in Einzeltafeln zersägten Teile der einen Hälfte erhalten haben (vgl. die Fotomontage Abb. 15), zeigte einst im zentralen, überhöhten Giebfeld die thronende Muttergottes, die links und rechts vom Kollegium der zwölf Apostel unter Einschluss des hl. Franziskus, der ganz links zu sehen ist, flankiert wurde. Wie das Sieneser Dombild ist auch dieses Retabel von entschieden innovativem Rang. Mit seinem monumentalen Format von ca. 3,50 m Breite wurde es in regionaler Ausstrahlung typenprägend bis hinein in die Mitte des nachfolgenden Jahrhunderts. Eine der Repliken (Abb. 16), die gegen 1322 für San Francesco al Monte, den zweiten bedeutenden Minoritenkonvent in Perugia geschaffen wurde, führt vor Augen, wie man sich das Original im ursprünglichen Zustand vorzustellen hat: als flache Rechtecktafel, in die die hergebrachte Bildform der Thronmadonna mit Giebelabschluss (vgl. Abb. 9) integriert ist, begleitet von seitlichen Heiligenfiguren, die das Kultprogramm des Ordens repräsentieren.

Die Altarretabel in Siena und Perugia markieren exemplarisch jenen strukturellen Wandel in der Frühgeschichte des Altarbildes, der dazu führt, dass die eigenständige Bildtafel, sei es als halbfigurige Ikone oder als großformatiges Thronbild der Muttergottes, in einen kompositen Bildverband integriert wird. Dieser Verband fungiert nun nicht mehr in der Weise eines Kultbildes, das auf den Eindruck von Präsenz und stellvertretender Gegenwart abzielt, sondern im Sinne eines Programmbildes, das die kultisch-liturgischen Funktionen des Altares veranschaulicht.

Auswahlbibliographie:

(Siehe die grundlegenden Angaben zu Teil I.)

Joseph Braun, Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung, München 1924 (Bd. 2: Die Ausstattung des Altars)

Edward B. Garrison, Italian Romanesque Panel Painting. An Illustrated Index, Florenz 1949

Miklós Boskovits, Appunti per una storia della tavola d'altare: le origini, in: *Arte cristiana* 80 (1992), S. 422–438

Miklós Boskovits, The Origins of Florentine Painting 1100–1270, Florenz 1993

Rudolf Hiller von Gaertringen, Tafelmalerei. Südl. Europa, in: *Lexikon des Mittelalters* Bd. 8 (München-Zürich 1997), Sp. 404–409 (mit weiterer Literatur)