

Klaus Krüger

Entstehung und Frühgeschichte des italienischen Altarbildes

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 ikonografische 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 zuallererst 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 so genannte »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

Studium der Kunstgeschichte, Deutschen Literatur, Italianistik und Philosophie in München, 1987 Promotion, 1987–1992 Stipendiat und wissenschaftlicher Assistent an der Biblioteca Hertziana in Rom, anschließend Assistenz an der TU Berlin, dort 1997 Habilitation über »Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien«, 1999–2002 Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität Greifswald, 2002–2003 Ordinarius für Kunstgeschichte in Basel, seit 2003 Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der FU Berlin, zum WS 2004 Research Professor an der Columbia University, New York. Publikationen zu bild- und mediengeschichtlichen Themen in Mittelalter und 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 so genannte »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 aufwändiger Bildtafeln auf den Altären ihrer Konventskirchen.

Antependien: Frühform des Altarbildes

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. »antependere« = »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. aufwändig 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

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





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

die Passionsdarstellung auf die Befreiung von den Sünden durch Christi Opfer und damit zugleich auf das von ihm eingesetzte Sakrament der 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 Emaillearbeiten ausnehmen. Man kann sagen, dass hier eine Lehnform der Goldschmiedewerke im neuen Medium der Tafelmalerei geschaffen wurde.

Auch in der ikonografischen 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 ikonografischen 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 nichtgeistlichen Bevölkerung, denen sich gerade in den großen Städten und kommunalen Wirtschaftszentren mehr und mehr die zuvor in exklusiver Weise der hohen Geistlichkeit vorbehaltenen 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 Salvorantependium (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 Marien antependium. 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 Salvorantependium 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 Marien antependium nur in seinem Mittelteil auf uns gekommen ist, ist die Folge einer grundlegenden, 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 Seitenpartien 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.

Vom Altarschrein zum Altarbild: ein Medientransfer

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, fei-

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

Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

Bild: Enzo Carli, *Der Dom von Siena und das Dommuseum*, Florenz 1976.

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

Bild: 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.
 Bild: Archiv Verfasser.



erlichen 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 Tafelmalerie, sie finden sich vielmehr zuerst im Bereich der Skulptur. Es handelt 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 flach gemalte Tafelbilder annehmen.

In der Tat wurden diese Statuenschreine bald schon zur Vorgabe von analogen Werken im Medium der Tafelmalerie. Eine umbrische Madonnentafel, 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 Marienaltäre fanden, ist der deutlichste Ausdruck für den angesprochenen Aufschwung der Marienfrömmigkeit, der im Laufe des 13. Jahrhunderts dazu führte, dass die Iko-



nografie des thronenden Salvators im Bereich der bildlichen Altarausstattung nurmehr sporadisch begegnet. Der Sinngehalt sakramentaler Heilerwartung 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 Fleischwerdung des Brotes im eucharistischen Sakrament besteht. Daraus folgerte 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 ikonografischen 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

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

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



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

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 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 zugrundelegte. 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.

Vom variablen Kultbild zum Ausstattungstück: die Entstehung einer Bildgattung

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, der bis ins frühe 14. Jahrhundert, eine große Variabilität unterschiedlicher Bildtypen und Gebrauchsformen hervorbringt. 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.

Als reguläres Ausstattungstück 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



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

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 (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 (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 breit gelagerten 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 Madonnetafel 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 *Abb. 5 und 6*).

Anders als es diese Beispiele nahe legen, war jedoch der Altarbezug für die Aufstellung dieser großformatigen Madonnentafeln 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 Marienbilder 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 Versamm-



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

lung 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.

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

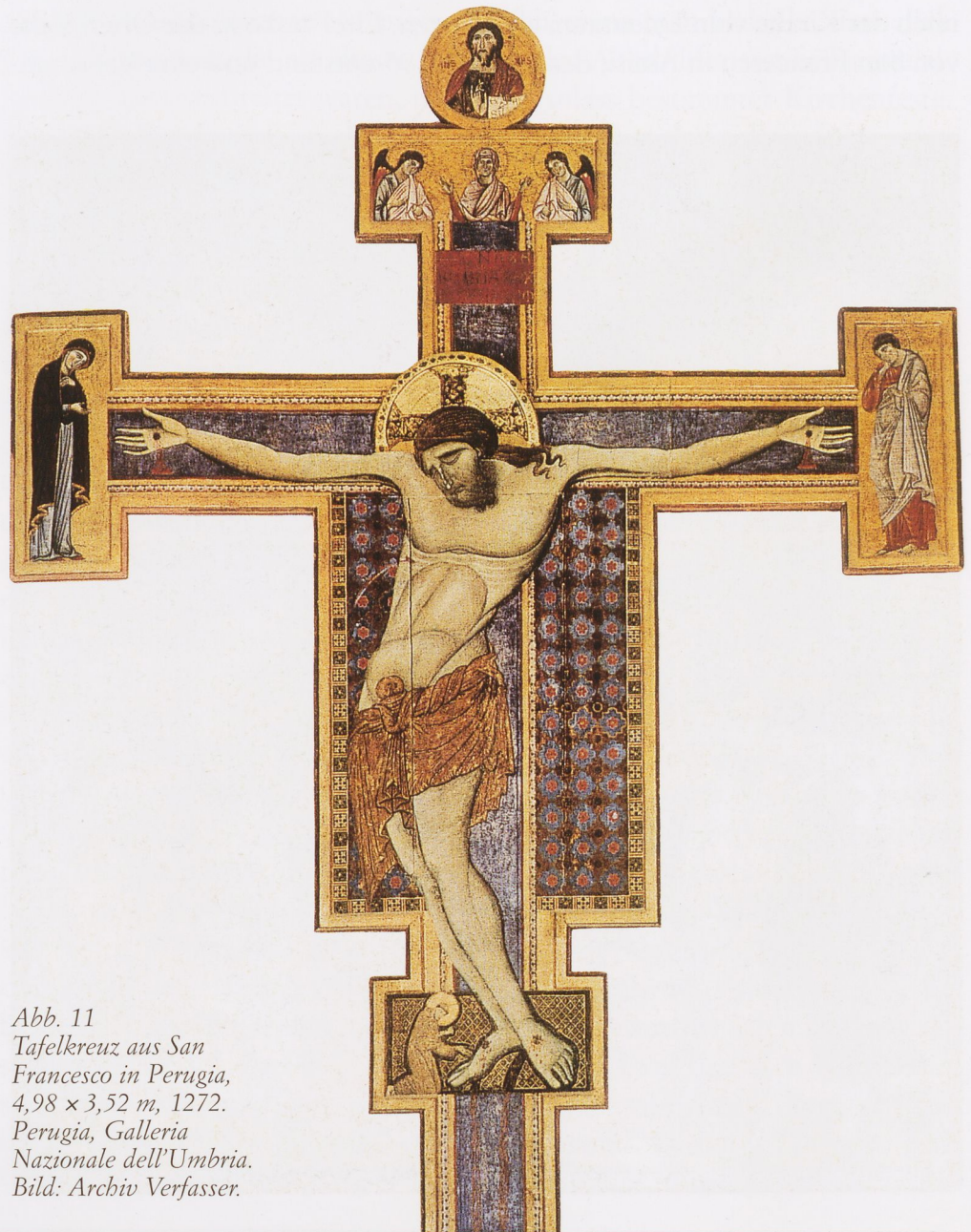


Abb. 11
Tafelkreuz aus San
Francesco in Perugia,
4,98 × 3,52 m, 1272.
Perugia, Galleria
Nazionale dell'Umbria.
Bild: Archiv Verfasser.

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 Eindrucksstärke 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 Fresko 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 Stim-



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

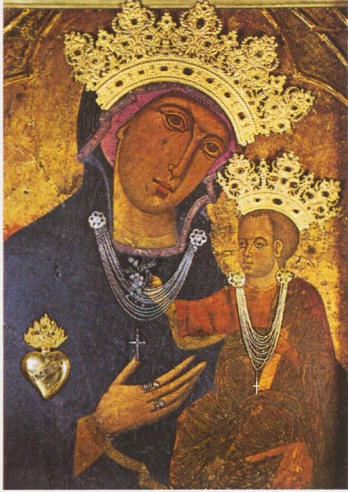


Abb. 13
Guido da Siena: »Madonna
dell'Voto«, 112 x 82 cm,
ca. 1270.
Siena, Dom, Cappella del Voto.
Bild: Archiv Verfasser.

me 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 ikonografischen 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 (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 ikonografische 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 gewinnen und dem Gläubigen auf diese Weise ein neuartiges Erlebnis von Nähe und persönlicher Zuwendung erschließen.

Die Madonnentafel, 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 Altar-



Abb. 14
Guido da Siena: Altaretabel,
96 × 186 cm, um 1270.
Siena, Pinacoteca Nazionale.
Bild: Archiv Verfasser

bildes. 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 Altaretabels 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, sondern 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 ent-

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



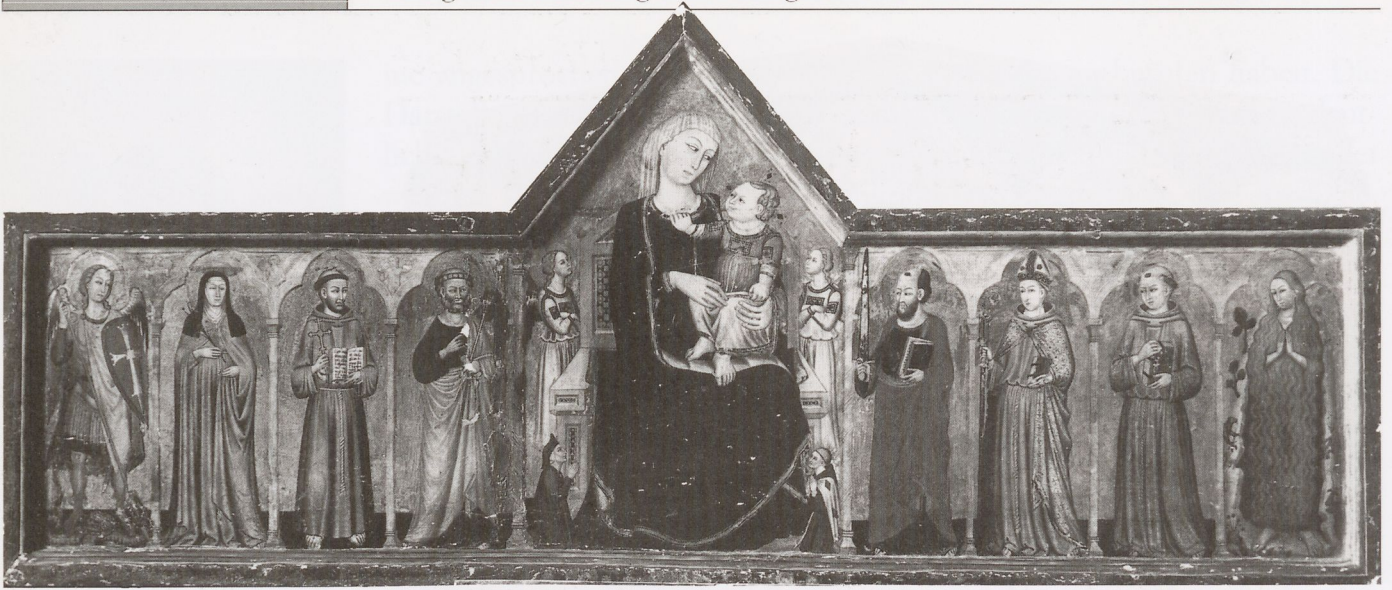


Abb. 16
Meo da Siena: Hochaltarretabel, ehem. San Francesco al Monte in Perugia, 79 × 192 cm, um 1322. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.
Bild: Verfasser.

Auswahlbibliografie:

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.

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.

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.

wickelte. 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.