



Von der Pala zum Polyptychon: Das Altarbild als Medium religiöser Kommunikation

Die Frühgeschichte des Altarbildes in Italien und seine Etablierung zu einem regulären Ausstattungsstück des Kirchenraumes vollzieht sich als komplexer und phasenreicher Prozess, der in neuartiger Weise bildliche Dispositive zur Repräsentation theologischer Konzepte, religiöser Zielvorstellungen und gesellschaftlicher Wertbegriffe hervorbringt. Diese sind das Resultat einer Entwicklung, die bereits im 13. Jahrhundert als eine zunehmende Tendenz zur intermediären Ensemblebildung einsetzt, als Tendenz also, die darauf gerichtet ist, vereinheitlichende Strukturen und Gestaltstandards zu schaffen, welche heterogene Medien und unterschiedliche Modi der Darstellung integrieren und homogenisieren und dabei den ehemals beweglichen, auf Prozessionen mitgeführten Ikonen bzw. den ebenfalls mobilen, plastischen Kultstatuen (Abb. 1 und 2) einen festen, formal wie inhaltlich systematisierten Ort im Ensemble eines größeren Ausstattungs- bzw. Werkzusammenhangs zuweisen.¹

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



Abb. 1 Marienikone, Rom,
Santa Maria Maggiore

Abb. 2 Madonnenskulptur mit Schreinflügeln,
Alatri, Santa Maria Maggiore



Abb. 3 Giotto, Ognissanti-Madonna, Florenz, Galleria degli Uffizi

Die *Maestà* als Medium religiöser Selbstdeutung und gesellschaftlicher Repräsentation

Welche Aufgaben einer bildlich bestimmten Sinnproduktion dem seinerzeit noch jungen und sich erst allmählich in seinen Ausdrucksmöglichkeiten entwickelnden Medium der Tafelmalerie hierbei zuwuchsen, kann Giotto's berühmte *Ognissanti-Madonna* in den Florentiner Uffizien exemplarisch verdeutlichen (Abb. 3).² Die Tafel, die gegen 1310 für die Allerheiligenkirche (*Chiesa di Ognissanti*) des Humiliatenordens in Florenz entstand, entfaltet in innovativer Weise das System einer nicht nur raum- und geschenslogisch konsistenten, sondern auch und gerade in der Kohärenz der psychologischen Bezüge glaubhaften Repräsentation. Der Heiligen Jungfrau Maria mit

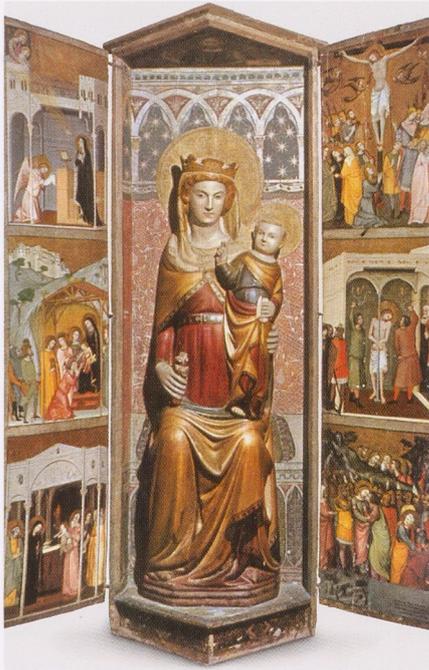


Abb. 4 Altarschrein mit Madonnenskulptur aus Fossa, Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo



Abb. 5 Madonnentafel mit Szenenflügeln, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

dem Jesusknaben, die im Zentrum auf einem perspektivisch konzipierten Marmorthron erscheint, gilt die ganze Blickintensität und emotionale Zuwendung der in einem Halbkreis neben und hinter dem Thron versammelten Schar von Heiligen und Engeln. Diese stehen in einer Weise dicht hintereinander gefügt und überschneiden einander sogar mit ihren goldenen Heiligenscheinen, sodass im Betrachter suggestiv der Eindruck entsteht, nur des Ausschnitts einer sich auch jenseits des Bildrahmens fortsetzenden Vielzahl von Heiligen ansichtig zu werden. Dies umso mehr, als die Figuren in reich aufgefächerter Differenzierung als Vertreter jüngerer, mittleren oder hohen Alters, als ernste oder beseligte, als heiter oder versonnen gestimmte Charaktere und solcherart als einzeln erfasste Exponenten eines unabsehbar vielfältig implizierten Spektrums der himmlischen Glaubensempfänge vor Augen gestellt werden. Auf diese Weise verstärkt und vervielfacht sich imaginär nicht nur die emotionale Intensität der Darstellung, vielmehr wird subtil auch der Weihetitel der Kirche, »Allerheiligen«, assoziiert.

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

Die innovative Dimension der *Ognissanti-Madonna* lässt sich noch deutlicher fassen, wenn man sie näher im Kontext ihrer historischen Vorläufer betrachtet. Denn ihre charakteristische Objektgestalt als hochformatiges Tafelbild mit Giebelabschluss führt zurück auf plastische, in Schreingehäuse mit verschließbaren Flügeln eingestellte Madonnenstatuen (Abb. 2 und 4). Bereits im späteren 13. Jahrhundert vollzieht sich wiederholt der Übertritt solcher plastischen, körperhaften Bildwerke in die Form der flachgemalten Marienikone (Abb. 5).³ Mit Giotto's *Ognissanti-Madonna* (Abb. 3) erreicht diese Entwicklung ihren Endpunkt und mündet zugleich in die Herausbildung einer neuen ästhetischen Erfahrung. Sie markiert den Wandel vom Eindruck der materialisierten Realpräsenz im stofflich fassbaren Bildexemplar hin zum Erwirken dieser Tatsächlichkeitserfahrung kraft einer neuen Fiktionalität des Bildes.

Natürlich lässt sich dieser Entwicklungszusammenhang auch in seine historischen Zwischenstufen differenzieren. Dabei wird deutlich, dass sich im Horizont von gesellschaftlicher Konkurrenz, von wirtschaftlichen und politischen Eigeninteressen und von ideologischer wie auch religiöser Partikularisierung mit diesen Bildwerken vielfach eigene Prestigeanprüche religiöser Gemeinschaften oder Institutionen und entsprechende spezifizierte Bedürfnisse nach regionaler oder überregionaler Ausstrahlung und Selbstdarstellung verbanden.

Das zeigen in unübersehbarer Weise bereits die jeweils gewählten Formatmaße. So besitzt die Madonnentafel, die Cimabue ca. 1285 für Santa Trinita, die Kirche des Vallobrosanerordens in Florenz, malte, mit einer Höhe von 3,85 m nachgerade riesenhafte Ausmaße (Abb. 6).⁴ Auch die formale Konzeption zeugt von der besonderen Ambition, den prominenten Auftrag mit einer ebenso originären wie Eindruck gebietenden Lösung zu beantworten. Das gilt vor allem für den aufwändigen, doppelstöckig angelegten Aufbau des Thrones, der ungeachtet seiner Positionierung auf vorderster Bildebene eine ungewöhnlich plastische Massivität entfaltet. In dieser Zwitterrolle dient er sowohl der Strukturierung der Bildfläche in ein vertikal und horizontal gegliedertes Gefüge von gesonderten Kompartimenten als auch dem gleichzeitigen Bemü-



Abb. 6 Cimabue, Trinita-Madonna, Florenz, Galleria Nazionale degli Uffizi

hen, die Bildfläche aufzusprengen und der Darstellung eine tiefenräumliche Reliefwirkung zu verleihen. Darüber hinaus signalisiert er als mit zahllosen Edelsteinen besetztes Prunkmöbel den herrscherlichen Rang der Thronmadonna. Und schließlich ermöglicht er die Unterbringung eines zusätzlichen Figurenprogramms in der Sockelzone, die gleich einer Predella die vier Propheten Jeremias, Jesaias, Abraham und David beherbergt. In den Texten ihrer Inschriftenrollen weisen sie auf die privilegierte



Abb. 7 Duccio, Rucellai-Madonna, Florenz, Galleria Nazionale degli Uffizi

Abstammung Mariens und auf ihre dreifache Rolle als Himmelskönigin, als Mutter und als vom Heiligen Geist Erfüllte hin, um damit zugleich die trinitarische Dimension der Darstellung zu implizieren.

Etwa zeitgleich zu Cimabues Tafel entstand Duccios *Rucellai-Madonna* (Abb. 7), die nicht nur mit einem gänzlich alternativen Bildaufbau, sondern auch mit einem seinerzeit unübertroffenen, gegenüber Cimabues Tafel nochmals deutlich gesteigerten Format von 4,50 x 2,93 m aufwartet.⁵ Die Tafel wurde laut erhaltenem Vertrag am 15. April 1285 von den Rektoren der *societas sanctissimae Virginis Mariae*, einer bedeutenden, bei den Dominikanern von Santa Maria Novella in Florenz eingerichteten Laienbruderschaft, in Auftrag gegeben.⁶ Mit einem exorbitanten Preis von 150 *libbre* (Lire) war die Anschaffung dieses Kultbildes ohne Frage die aufwendigste Unternehmung, die sich die Bruderschaft in der ganzen Geschichte ihres Bestehens jemals leistete. Neben der Abhaltung feierlicher Prozessionen und dem karitativen Wirken in der Öffentlichkeit gehörte die tägliche, regelmäßige Versammlung der Mitglieder in der Kirche Santa Maria Novella zu gemeinsamen Lobgesängen (Lauden) auf die Muttergottes zu den vornehmsten Aufgaben dieser Bruderschaft. Der Ausübung dieser religiösen Praxis diene offensichtlich Duccios monumentale Madonna, die den Laudengesang der Laienbrüder als ebenso konkrete wie anschauliche Adressatin empfing und dabei ihre eigene Gegenwart als deren besonderes Privileg signalisierte: zum einen vermittelt ihres Blickes, durch den sie als prädestinierte Fürbitterin unmittelbar mit den Bruderschaftsmitgliedern kommunizierte; zum anderen durch den Segensgestus ihres Sohnes, des Jesusknaben, der den endzeitlich ersehnten Gnadenerweis bereits bildlich antizipierte; und nicht zuletzt durch die bemerkenswerte Konzeption der gesamten Darstellung. Denn Duccio bietet im entschiedenen Gegensatz zu Cimabue den Thron Mariens in raumgreifender Schrägstellung dar und lässt ihn durch die seitlichen Engel, die direkt in die Lehnen und an die Pfostenholme greifen, in schwebender Leichtigkeit tragen, gerade so, als befände er sich, von ihnen aus der himmlischen Ferne herbeigeführt, an der Schwelle zwischen dem immateriellen Jenseits des Goldgrundes und dem räumlichen Diesseits des Kirchenraumes. Die Thronmadonna wird also als eine himmlische Erscheinung inszeniert, die den Laienbrüdern während ihres Lobgesanges und wie zum Zeichen ihrer Erhörung zu widerfahren scheint. Die bildlich visualisierte Epiphanie adressiert also ebenso sehr die besondere religiöse Erlebniserwartung, die die Bruderschaft mit ihrer rituellen Praxis verbindet, wie sie den privilegierten gesellschaftlichen Rang und Anspruch, den diese Bruderschaft sich dabei zuzusist, symbolisiert und kommuniziert.

Ähnlich wie im Fall von Cimabues *Trinita-Madonna* tritt auch bei Duccio zum Hauptbild ein begleitendes Programm hinzu. Es befindet sich auf dem mächtigen, überaus plastisch profilierten Rahmen, der die Tafel vollständig umfängt, und besteht aus 30 kleinen Tondi mit Figurenbüsten von Propheten, Aposteln und weiteren männlichen und weiblichen Heiligen.⁷ Es entfaltet also die konkrete, personalisierte Vorstellung vom himmlischen Hofstaat, der die thronende Maria bei ihrer täglichen Herabkunft und bei ihrer der Bruderschaft gewährten Audienz begleitet, und spezifiziert ihn durch die planvoll ausgewählte Besetzung mit sehr bestimmten Heiligen, unter anderen den dominikanischen Ordensbrüdern Dominikus und Petrus Martyr, in Referenz auf den Anbringungsort der Tafel in der Dominikanerkirche Santa Maria Novella und damit gemäß dem Interesse dominikanischer Glaubenspropaganda.

Blickt man vor diesem Hintergrund erneut auf Giottos *Ognissanti-Madonna* (Abb. 3), dann treten verschiedene Aspekte deutlicher zutage. Zum einen kündigt auch hier das beachtliche Format von 3,25 x 2,04 m von der mit dem Werk zur Schau gestellten Ambition. Zum anderen ist erneut eine auf die religiöse Institution hin perspektivierte Programmerweiterung zu konstatieren, die die Humiliaten von Ognissanti als eine der Muttergottes in besonderer Weise nahestehende Gemeinschaft ausweist und ihr damit sichtbar einen privilegierten Status zuzusist. So figurieren in der Schar der seitlichen Heiligen, die den Bildtyp in Hinblick auf das Patrozinium der Kirche bereits zu einem Allerheiligenbild verändern, unter anderem sowohl die hl. Lucia, welcher der

Vorgängerbau der Kirche, den die Humiliaten 1251 bezogen hatten, geweiht war, als auch der hl. Benedikt, der nicht nur von den Humiliaten als Stifter ihrer Ordensregel angesehen wurde (*secundum Regulam Patris Nostri Benedicti*), sondern der zur Bezeugung dieser Rolle auf dem Bild bemerkenswerterweise auch das weiße Ordensgewand mit einer zusätzlichen Kennzeichnung des liturgischen Ranges durch Alba und Dalmatica trägt.⁸ Darüber hinaus tragen auch die Engel subtil zu einer semantischen Spezifizierung bei, insofern sie die Muttergottes, die sich mit ihrem unüblich weißen Gewand nicht nur in signifikanter Deutlichkeit als spezielle Patronin der Humiliaten, sondern auch als unbefleckte Jungfrau (*Immaculata*) ausweist, durch die von ihnen dargebrachte Krone (links) und Hostienpyxis (rechts) einerseits als Himmelskönigin, andererseits als Mutter des geopferten Gottessohnes kennzeichnen. Schließlich künden die von den knienden Engeln in goldenen Vasen dargebotenen Blumen – über die generell damit assoziierte Vorstellung vom himmlischen Garten des Paradieses hinaus – von Mariens Keuschheit (weiße Lilien), von ihrer Liebe und ihrem Leiden (weiße und rote Rosen) und von ihrer sündelosen Unversehrtheit (*»Maria quasi vas«*: Maria als geschlossenes Gefäß). Auch hier wird also in dogmatisch pointierter Perspektive ein theologisch komplexer Mehrfachaspekt von Maria visualisiert (Jungfrau, Muttergottes, *Regina Coeli*).

Für alle drei betrachteten Gemälde ist die ursprüngliche Funktion und das Wo bzw. Wie ihrer konkreten Anbringung im Kirchenraum nicht hinreichend geklärt, und die Forschung diskutiert die Frage, ob die Tafeln in der Tat einer ursprünglichen Aufstellung am Altar dienten oder ob sie gegebenenfalls auf dem Lettner standen oder schlicht in erhöhter Anbringung an der Kirchenwand hingen, bis heute kontrovers.⁹ Mit Gewissheit festhalten lässt sich indes, dass sie in exponierter Weise als Medien religiöser Selbstdeutung und gesellschaftlicher Repräsentation fungierten und um dieser Aufgabe willen monumental dimensioniert und mit Ansprüchen aufgeladen wurden, die ihre ästhetische wie auch inhaltliche Konzeption zunehmend befrachteten und gegenüber der hergebrachten Gattungstradition veränderten. Denn zur Funktion einer bildlichen Präsentsetzung der Kultperson trat nun verstärkt die identifikatorisch angelegte Adressierung an einen bestimmten Betrachterkreis, der sich mittels der ästhetisch wirkungsvollen Inszenierung und der semantisch spezifizierten Programmatik zugleich selbst nach außen hin in Szene setzte und seine Geltung sichtbar symbolisierte. Der ästhetische Anspruch, der sich mit diesen Bildtafeln verband, war also zunehmend unter das Vorzeichen einer Vermittlung von komplexer symbolischer Bedeutung einerseits und konkretisierter, erfahrungsnaher Anschauungsform andererseits gestellt.

Das Polyptychon als epiphanischer Ort der himmlischen *Ecclēsia*

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

In aller Anschaulichkeit lässt sich dieser frühe Entwicklungszusammenhang in Siena verfolgen. Als man dort im Lauf des 13. Jahrhunderts mit großer Ambition einen

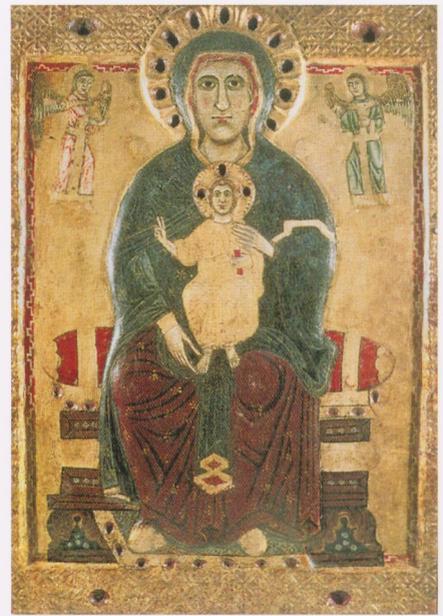


Abb. 8 Madonnentafel (chem. Antependium), Siena, Museo dell'Opera del Duomo



Abb. 9 Madonna delle Grazie, Siena, Dom, Cappella del Voto

Abb. 10 Guido da Siena, Altarretabel, Siena, Pinacoteca Nazionale



monumentalen Neubau des Domes betreibt, erweist sich bald auch das alte Marien-antependium aus der Zeit um 1215 als obsolet und nicht für die neuen Ansprüche brauchbar. 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 nicht nur angemessen zu ehren, sondern dieses überregional bekanntlich höchst signifikante Politikum auch als singuläres Privileg der Bürgerschaft sichtbar zu demonstrieren. Wie bereits im Fall des alten Antependiums, von dem sich nur die zentrale Partie mit der thronenden Madonna erhalten hat (Abb. 8), hat sich auch von diesem Werk, das man vermutlich spätestens zur Domweihe im Jahr 1267 in Auftrag gab; nur das mittlere Bildfeld erhalten (Abb. 9).¹⁰ 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 (als ›Nikopoia‹) nunmehr eine seitlich ausgerichtete Haltung einnimmt, bei der sie das Kind auf ihrem linken Arm hält und damit ein Moment der beidseitigen Zuwendung ins Spiel bringt (als ›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 nicht gekannte Eindringlichkeit des psychologischen Ausdrucks gewinnen und dem Gläubigen auf diese Weise ein neuartiges Erlebnis von Nähe und persönlicher Zuwendung erschließen. Sprich: Maria als Regentin von Siena demonstriert sichtbar, untrüglich und unleugbar ihre intime Nähe zum Gottessohn und Weltenherrscher und impliziert damit die politisch so signifikante Alternative einer nicht-imperialen und dabei gleichwohl jenseitig legitimierten Herrschaftsform der kommunal verfassten *civitas*. Der symbolische Bildsinn manifestiert sich somit auch und gerade über die ästhetische Kategorie einer neuen Anschauungskonkretheit. Die Madonnentafel ist der einzige verbliebene Teil eines ursprünglich weitaus größer angelegten Altarbildes. Die genaue Rekonstruktion seines Aussehens und seiner Funktion 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. Auf ihr wurde es zur Rechten und zur Linken jeweils von zwei weiteren, ebenfalls halbfigurigen Heiligendarstellungen begleitet, die aller Wahrscheinlichkeit nach die zusätzlichen, doch in Status und Rang der Muttergottes nachgeordneten Stadtpatrone von Siena aufführten. Mit diesem Werk war die innovative, bis dahin ganz und gar unbekannt Bildform eines Altarretabels geschaffen, das man zwar für den spezifischen, repräsentativen Kon-

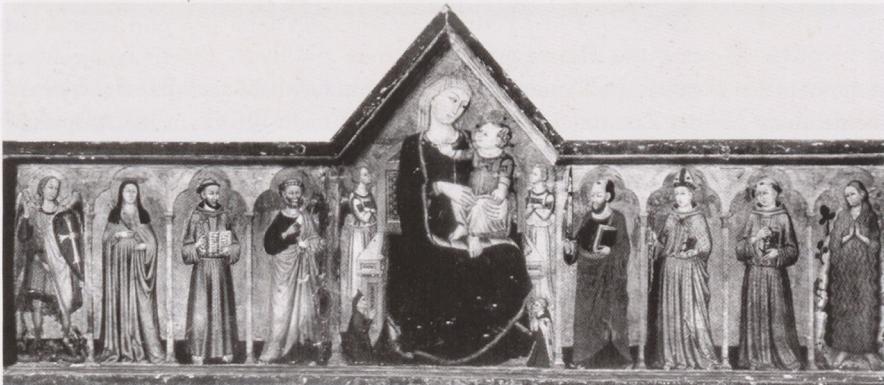
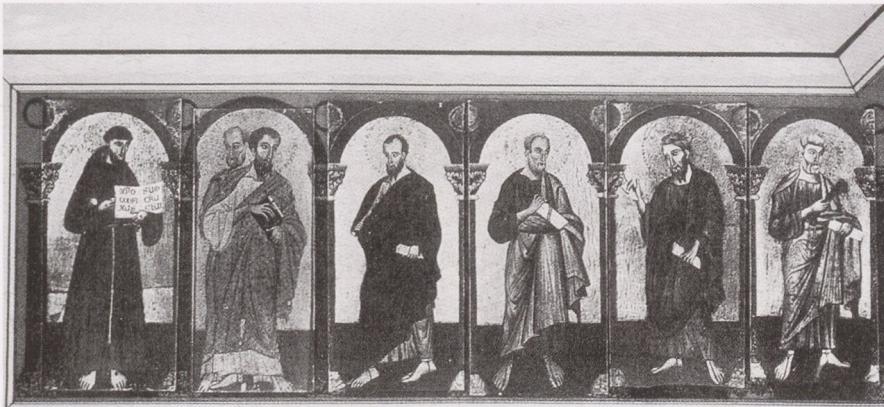


Abb. 11 Hochaltarretabel, ehem. Perugia, San Francesco al Prato (Rekonstruktion nach D. Gordon, *The Burlington Magazine*, 124, 1982, S. 70-77)

Abb. 12 Meo da Siena, Altarretabel, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria (ehem. San Francesco al Monte)

text 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 laut Inschrift im Jahr 1270 entstand und wahrscheinlich den Hauptaltar der Franziskanerkirche von Siena schmückte, bietet ein bemerkenswertes Beispiel (Abb. 10).¹¹ Ein flacher Giebel umfängt fünf Bildfelder, die lediglich durch Blendarkaden voneinander separiert sind und dabei ein hierarchisch auf die Mitte hin orientiertes Arrangement ausbilden. Das Zentrum zeigt die heilige Jungfrau mit dem Sohn und entspricht damit nicht nur der angesprochenen, religiös, gesellschaftlich und politisch fundierten Bedeutung, die der Marienverehrung in Siena zukam, sondern auch den liturgischen Gegebenheiten der im eucharistischen Sakrament begründeten Messfeier und damit einhergehend der hergebrachten Vorstellung, dass Maria den Jesusknaben so darbietet, wie der Priester den Gläubigen die Hostie als den wahren Leib des Herrn darbietet. »Wie unser dieser allerheiligster Leib (*hoc sacratissimum corpus*) durch sie, die Jungfrau Maria, gegeben wurde, so muss deshalb durch ihre Hände (*per manus eius*) unter der Form des Sakramentes (*sub Sacramento*) gegeben und empfangen werden, was uns erfüllt und geboren ist aus ihrem Schoß«: Mit diesen Worten bringt Bonaventura um 1260 den sakramentalen Sinn der symbolischen Repräsentation, der sich mit den Mariendarstellungen am Altar verknüpft, auf den Punkt.¹² Seitlich neben Maria mit dem Kind sind verschiedene Heilige angeordnet, darunter auf den beiden äußersten Bildfeldern Franziskus und Magdalena, die im Kultprogramm des Ordens der Franziskaner eine zentrale Rolle einnahmen. Eucharistischer Bildsinn und Kultprogramm des Ordens gehen also in der neuen Objektform des Altarretabels eine Symbiose ein. Siena war nicht der einzige Ort, an dem sich die neuartige Bildform des Retabels entwickelte. So wurde in Perugia in den Jahren um 1270 ebenfalls ein neuartiges Tafelbild für den Hochaltar der dortigen Franziskanerkirche geschaffen (Abb. 11), und zwar im Zuge eines umfangreichen Ausstattungsauftrages, der auch ein monumentales Lettnerkreuz einschloss.¹³ Das Retabel, von dem sich heute nurmehr die in Einzeltafeln zersägten Teile der einen Hälfte erhalten haben (vgl. die Photomontage Abb. 11), zeigte



Abb. 13 Vigoroso da Siena, Polyptychon, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

einst im zentralen, überhöhten Giebelfeld mit großer Wahrscheinlichkeit 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, 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 integriert und von seitlichen Heiligenfiguren, die das Kultprogramm des Ordens repräsentieren, begleitet ist (Abb. 12).¹⁴

Die hier besprochenen 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, umfassend angelegten Bilderverband integriert wird. Dieser Bilderverband 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 Kirchenaltars veranschaulicht. Historisch gesehen kommt diesem Wandel eine wegweisende Bedeutung zu, insofern er die Entstehung des Polyptychons als der verbindlichen Norm des Altarbildes im frühen Trecento begründet und damit langfristig bereits die spätere Entwicklung der *Sacra Conversazione* in der Renaissance ankündigt.

Ein Altarbild des Vigoroso da Siena von 1291 stellt ein Übergangswerk dieser Entwicklung dar (Abb. 13).¹⁵ Es erweitert den Fries halbfiguriger Ikonen mit der Muttergottes im Zentrum um ein zusätzliches Register von wimpergbekrönten Bildfeldern, auf denen die zentrale Figur des segnenden Erlösers in seitlicher Begleitung einer Ehrenwache von Engeln erscheint. Die formale Aufstockung des Altarbildes dient hier einer signifikanten Erweiterung des inhaltlichen Programms, das im Kern eine himmlische Ständeordnung der endzeitlichen Kirche abbildet. Bemerkenswerterweise erscheint Christus dabei zweimal: als Inkarnierter in den Armen seiner Mutter und in eschatologischer Perspektive als Salvator und endzeitlicher Weltenherrscher. Die Bedeutung des Opfers, das im inkarnierten Jesusknaben nicht von ungefähr direkt über der Altarmensa zur Anschauung steht, wird hier also in Hinblick auf die endzeitliche Wiederkunft des Herrn, aber auch in Hinblick auf die irdische Kirche und ihre im Messsakrament begründete Heilsfunktion signalisiert. Die im Licht des Goldgrundes erstrahlende Ordnung der himmlischen Kirche wird zum Horizont, auf den sich die



Abb. 14 Duccio, Polyptychon (Nr. 47),
Siena, Pinacoteca Nazionale

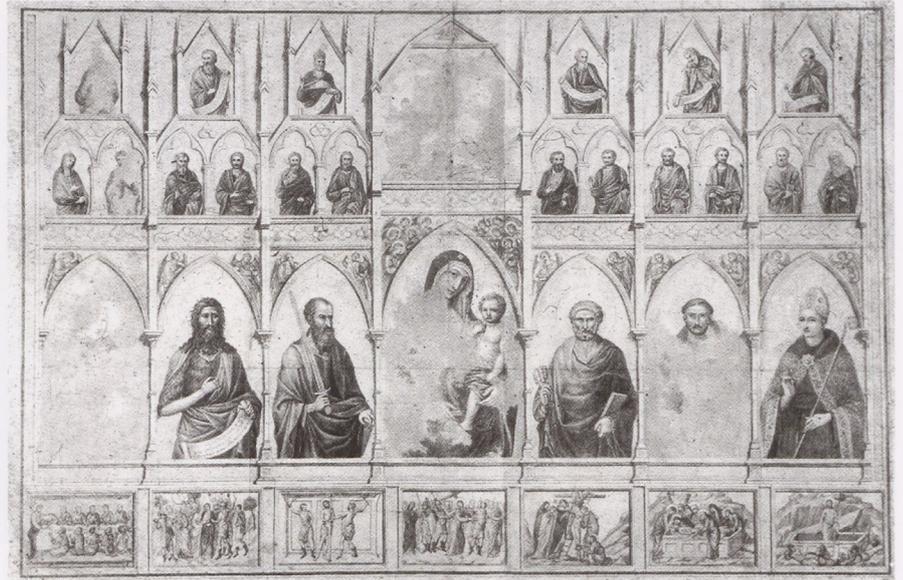
Abb. 15 Simone Martini, Polyptychon, Pisa,
Museo Nazionale e Civico di San Matteo

irdische Institution der Kirche bezieht, um sich von ihm her selbst zu überhöhen: Dies ist der Kerngedanke, der den Polyptychen und ihrem Zusammenspiel von vieldimensionalem Bildprogramm und vielgliedriger Gestaltstruktur zugrunde liegt, und er bestimmt ihre in den folgenden Jahrzehnten überaus rasch ausgreifende Verbreitung ebenso sehr wie ihre fortschreitende Monumentalisierung zu immer reicher und komplexer orchestrierten Altaraufbauten, die geradezu das Aussehen von elaborierten Kleinarchitekturen annehmen. Es ist eine Entwicklung, die übrigens auch an der strukturellen Anlage der Werke ablesbar ist. Baut Vigoroso da Siena sein Retabel noch als kompakte Werkeinheit aus breiten, waagrecht ganz durchlaufenden Brettern auf, so fertigt Duccio sein um 1310 geschaffenes Retabel für den Altar im Sieneser Hospital Santa Maria della Scala als ein regelrechtes Gefüge von einzelnen Bildtafeln (Abb. 14).¹⁶ Sie werden durch ein mehrgeschossiges Rahmensystem, das ehemals hochragende Fialen als kräftige vertikale Binnenzäsuren und einen reichen Krabbenbesatz auf der Wimpergebekrönung aufwies, miteinander verknüpft. Dieses System einer strukturellen Kompartimentierung erlaubt eine proportionale Vergrößerung des zentralen Bildfeldes mit



Abb. 16 Ugolino da Siena, ehem. Hochaltarpolyptychon von Santa Croce in Florenz, Rekonstruktion nach AUSST. KAT. BERLIN 2005

Abb. 17 Ugolino da Siena, ehem. Hochaltarpolyptychon von Santa Croce in Florenz, Nachzeichnung um 1790, Rom, Biblioteca Vaticana, Vat. Lat. 9847, f. 91v.-92r.



Maria und somit eine auch semantisch klar artikulierte Gewichtung der Mittelachse. Die Einführung eines zusätzlichen Zwischenregisters, das zehn Propheten mit ihren Weissagungen aufführt, dient dazu, die genealogische Verankerung der Hauptfiguren in der Epoche des Alten Bundes zu verdeutlichen und den historischen Zeitenlauf als ein heilsgeschichtliches, also transhistorisch vorbestimmtes Gefüge zu verdeutlichen. Wiederum einen Schritt weiter geht Simone Martini mit dem Polyptychon, das er 1319 für die Dominikanerkirche Santa Caterina in Pisa schuf (Abb. 15).¹⁷ Es überbietet Duccios Werk nicht nur in den Dimensionen seines Formates (mit einer Breite von 3,40 m gegenüber 2,37 m), sondern auch durch die deutliche Vermehrung des Figurenbestandes. Sie erfolgt zum einen durch einen Ausbau der Gesamtstruktur um jeweils ein Modul nach rechts und links, um so die Inserierung der beiden Ordensheiligen Dominikus und Petrus Martyr und damit eine spezifisch dominikanische Kennzeichnung der himmlischen Kirche zu ermöglichen, und zum anderen durch die Hinzufügung einer gesonderten Predellazone, die mit einer ganzen Phalanx von zusätzlichen Heiligen aufwartet, darunter nicht zuletzt auch dem berühmten Theologen und Gelehrten des Ordens, Thomas von Aquin. Doch nicht nur in Hinblick auf das ikonographische Programm lässt sich sagen, dass der Pisaner Dominikanerkonvent, der seinerzeit zu den überregional bedeutendsten und einflussreichsten Niederlassungen des Ordens überhaupt zählte, mit Simone Martinis Werk am Hauptaltar seiner Klosterkirche ein Altarbild besaß, das den eigenen Repräsentationsanspruch nicht nur demonstrierte und symbolhaft vor Augen stellte, sondern regelrecht und materialiter verkörperte. Denn Simone Martini arbeitete die konkrete Objektgestalt des Polyptychons in der Tat zur ›Verkörperung‹ eines Kirchenbildes aus, indem er Arkadenbögen mit eingeschriebenen Dreipässen auf feingliedrigen, kapitellgeschmückten Säulen und filigrane, höchst differenziert gestaltete Ornamente in den Zwickeln hinzusetzte und damit eine durchgehende Architektonisierung erreichte, die das Gesamtwerk einer Kirchenfassade anglich und die Muttergottes mit ihrem himmlischen Hofstaat wie in einer feierlichen Loggia im Moment ihrer epiphanischen Audienz erscheinen lässt. Einen Höhepunkt in dieser Entwicklung bildete schließlich das imposante, gegen 1330 von Ugolino da Siena geschaffene Retabel für den Hochaltar von Santa Croce in Florenz, die als eine der bedeutendsten Franziskanerkirchen ihrer Zeit vielfach von politisch hochrangigen Persönlichkeiten, von höchsten geistlichen Würdenträgern und nicht zuletzt von bedeutenden Ordensrepräsentanten aus aller Welt besucht wurde (Abb. 16). Das Werk ist nicht erhalten und sein ursprünglicher Bilderbestand befindet sich heute über verschiedene Museen (u. a. Berlin und London) verteilt, doch wird sein ursprüngliches Aussehen durch eine Zeichnung aus der Zeit um 1790 (Abb. 17)

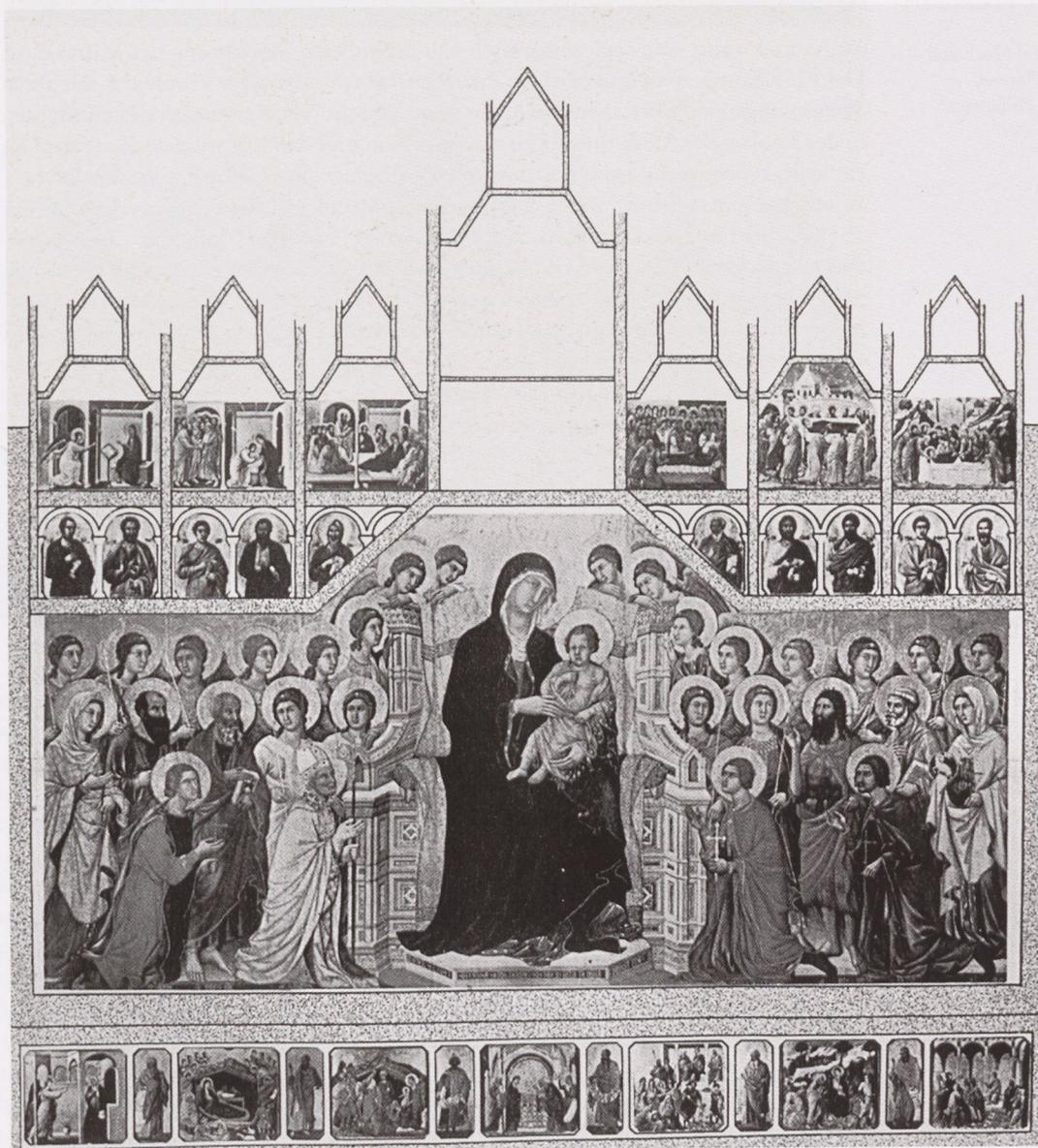


Abb. 18 Duccio, Maestà, Siena,
Museo dell'Opera del Duomo

Abb. 19 Duccio, Maestà, hypothetische
Rekonstruktion mit urspr. Rahmen
(nach J. White)



Abb. 20 Duccio, Maestà, Ausschnitt

zumindest hinreichend dokumentiert.¹⁸ Sie lässt erimmen, mit welcher spektakulären Gestaltwirkung sich das Altarwerk ehemals im Zentrum des liturgischen Geschehens als eine reich orchestrierte Kirchenfassade *en miniature* darbot, ihrem gemalten Bildprogramm, das diesmal den franziskanisch spezifizierten Hofstaat der himmlischen Ecclesia aufführt, gleichsam den Nachdruck eines materialisierten Anschauungsbildes verlieh und auf diese Weise dem überregionalen, ja internationalen Anspruchsniveau des Ortes gerecht zu werden suchte.

Neue Bildlösungen jenseits der Gattungsnormen: Sonderformen des Polyptychons

Dass die hier skizzierte Entwicklung in Wirklichkeit weniger linear und kontinuierlich verlief, als es angesichts dieser Beispiele erscheinen mag, kann ein kurzer Blick auf das vielleicht prominenteste Altarbild seiner Zeit vor Augen führen. Duccios berühmte *Maestà* (Abb. 18 und 19), die 1308 von der Sieneser Regierung in Auftrag gegeben und 1311 in einer feierlichen Prozession und unter lebhafter Anteilnahme der ganzen Bevölkerung und ihrer geistlichen und politischen Repräsentanten in den Dom von



Abb. 21 Pietro Lorenzetti, ehem. Hochaltarpolyptychon von Santa Maria del Carmine in Siena (Rekonstruktion nach CANNON 1987)

Siena überführt und dort am Hochaltar aufgestellt wurde, ist ein kirchliches und doch zugleich ein politisches Werk, stellt es doch Maria als Patronin und eigentliche Regentin der Stadt dar.¹⁹ Dem entspricht ihre Ikonographie als Thronmadonna mit einem vielköpfigen Gefolge von Heiligen und Engeln. Unter ihnen nehmen die im Vordergrund knienden vier Stadtpatrone von Siena, die Heiligen Ansanus, Savinus, Bartholomäus und Crescentius, eine exponierte Sonderrolle als demütige Diener ihrer Herrin und zugleich als inständige Fürbitter für das Wohl ihrer Stadt ein. Die Tafel, die in ihrer Bekrönung ehemals mit einer reichen architektonischen Rahmung versehen war, führt zwei unterschiedliche, ja divergente Gattungstraditionen zusammen und unternimmt den Versuch ihrer Integration bzw. monumentalen Synthese: das *Maestà*-Bild (Abb. 20) in der Tradition der *Rucellai*- bzw. *Ognissanti-Madonna* (Abb. 3, 6 und 7) und das vielgliedrige Polyptychon (Abb. 10-16). Duccio sucht die völlig neuartige und durchaus spektakuläre Lösung für sein anspruchsvolles Unterfangen in einem fingierten Einheitsraum, der bildbeherrschend die ganze Breite des Altarwerks einnimmt und der Thronmadonna mitsamt ihrem Hofstaat als Bühne ihres zeremoniellen Auftritts dient. Doch bleibt dieser ›Raum‹ am Ende ein eigentümlicher Zwitter, insofern er die Heiligen in rigider isokephaler Reihung hinter- bzw. übereinander anordnet und ihnen dabei jene durchaus flächig bestimmte Systemstrenge und strikte Vergitterung einverleiht, die sonst das Rahmenwerk als der Darstellung von außen auferlegte Gliederungsstruktur bereitstellt. Ebenso klingt in der mittleren Überhöhung des Rechtecks als Raumkennzeichnung noch jene Giebelgestalt nach, die eine ursprüngliche Konvention der Objektgestalt in der *Maestà*-Tradition war.

Offenbar ging es Duccio darum, dem Anspruchsniveau des prominenten Staatsauftrags gemäß eine Art ›Hyper-Bild‹ zu schaffen, welches die seinerzeit verfügbaren und im gesellschaftlichen Kontext etablierten Dispositive religiöser Selbstdarstellung zu integrieren und zugleich spektakulär zu überbieten suchte, indem es ein Allerheiligenbild im Sinne von Giotto's *Ognissanti-Madonna* zur Dimension eines Polyptychons aufblähte und vice versa das Polyptychon zur Dimension einer *Maestà* steigerte. Wie auch immer man diese Lösung historisch bewerten mag, sie blieb ein Unikum, das aus dem höchst spezifischen Kontext eines einzigartigen Auftrags an einem singulären Ort resultierte und konsequenterweise keine historische Nachfolge fand.

Gleichwohl lässt sich sagen, dass grundsätzlich das Unterfangen, flexibel mit gewachsenen Gattungsnormen zu verfahren und auf der Suche nach neuen Bildlösungen gewissermaßen gegen den Prozess von deren zunehmender Standardisierung zu operieren, durchaus einer sich seinerzeit und vor allem in den Generationen nach Duccio mehr und mehr verstärkenden Tendenz entspricht. Ein eindrucksvolles Beispiel dafür bietet das monumentale Hochaltarretabel, das Pietro Lorenzetti 1329 für die Kirche



Abb. 22 Pietro Lorenzetti, ehem. Hochaltarpolyptychon von Santa Maria del Carmine in Siena, Ausschnitt (Mitteltafel), Siena, Pinacoteca Nazionale

der Sieneser Karmeliter schuf (Abb. 21).²⁰ Die extensiv hohen Kosten für den Auftrag wurden auch hier zu einem maßgeblichen Anteil durch die Sieneser Regierung übernommen, die ihr finanzielles Engagement ausdrücklich mit dem gesellschaftlich wertbesetzten Status des Altarwerks («honorabilis tabule») und seinem gleichermaßen wertbesetzten ästhetischen Rang begründete («multa pulcherrima serius sunt depicta».²¹ Zu dieser Wertschätzung trug offenbar nicht unwesentlich der durchaus originäre Aufbau des Retabels bei. In der Anlage der Mitteltafel (Abb. 22) als einheitliche, nicht durch Rahmensegmente segmentierte Pala, die mit einer überlegten Verschränkung von tiefenräumlicher Suggestion und planimetrischer Bildfeldordnung aufwartet, reflektiert sie augenscheinlich Duccios *Maestà* (Abb. 18) und damit den bedeutendsten Sieneser Staatsauftrag der damaligen Zeit. Anders als Duccio entfaltet Lorenzetti jedoch einen komplexen Kommunikationszusammenhang zwischen den Figuren, der sich diesmal in der Tat räumlich konstituiert und in einer differenzierten Vielfalt von Blicken, Gesten und Gebärden als psychologisch plausible Kohärenz der Figuren verwirklicht und nicht zuletzt auch den Betrachter einbezieht. Auch die Thronwache der Engel steht räumlich plausibel hinter Mariens Thronlehne, während die beiden links und

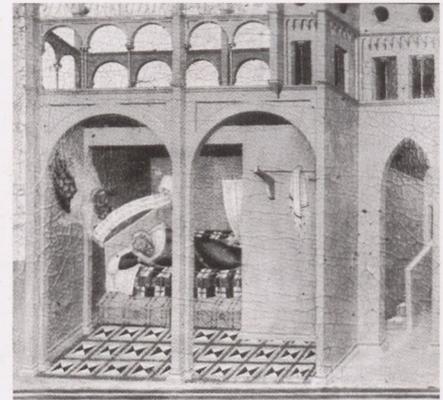


Abb. 23, Abb. 24 (links)

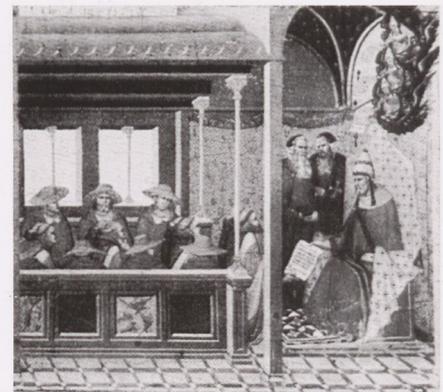


Abb. 25



Abb. 23-26 Pietro Lorenzetti, ehem. Hochaltarpolyptychon von Santa Maria del Carmine in Siena, Ausschnitt (Predellatafel), Siena, Pinacoteca Nazionale

rechts platzierten Heiligen Nikolaus und Elias formal geschickt zu den seitlich gesonderten Kompartimenten vermitteln. Damit steht eine Bildlösung vor Augen, die ohne Duccios *Maestà* kaum möglich gewesen wäre, die jedoch die jeweilige innere Systemkohärenz der besagten Gattungsstandards nicht aufbricht, sondern für eine eigene, neuartige Kombinationslogik und eine auch semantisch wirksame Anschauungssteigerung fruchtbar macht.

Das Beispiel ist nicht zuletzt deshalb von besonderem Interesse, weil die Darstellungen des vielgliedrigen Altaraufbaus in hohem Maße programmatische Aussagen in Szene setzen, Aussagen, die pointiert zum Problem einer historischen Verankerung des Ordens in altmonastischen Traditionen Stellung nehmen.²² Der junge Orden, dessen Regel zuerst 1226 durch Honorius III. und dann erneut 1247 durch Innozenz IV. approbiert wurde und der weder eine Gründergestalt noch einen eigenen Heiligen besaß, stand unter dem lastenden Druck, seine *sanctitas* und den charismatischen Rang seiner Spiritualität ohne den Ausweis einer geschichtlich rückführbaren Herkunft, ohne die Autorität einer eigenen Tradition zu dokumentieren. An die Stelle historischer Beglaubigung trat daher ein nachgerade mythischer Entwurf der eigenen Vergangenheit. Die Vorstellung eines geistlichen Vaters und *fundator ordinis* wurde dabei auf niemand geringeren als den gottesfürchtigen Propheten Elias projiziert, der einst auf dem Berge Karmel die Baalspriester besiegt hatte, um fortan als weltabgeschiedener *solitarius* allein seinem Gott Jahwe zu dienen.

Die Predellaszenen des Retabels schildern bildreich diese in eine historisch ferne Vergangenheit und bis in die alttestamentliche Zeit zurückreichende Geschichte der Brüdergemeinschaft. Sie beginnt links bei dem ihre Existenz antizipierenden Traum des Sobac (Abb. 23) und führt im zweiten Bild fort zu dessen Sohn, dem Propheten Elias, der auf dem Gottesberg eine anachoretische Gemeinschaft von Schülern um sich schart (Abb. 24). Rechterhand mündet sie in die bereits zeitgeschichtlich fassbare Approbation des Ordens von 1226 (Abb. 25) und endet schließlich mit der Darstellung der erst im Jahr 1287 erfolgten Übertragung des weißen Mantels als des eigenen Ordenshabits durch Papst Honorius IV. (Abb. 26). Das im Format exponierte Mittelbild der Szenefolge (Abb. 27) aber zeigt die für das Selbstverständnis so bedeutsame Episode, der zufolge der Orden seine ursprüngliche Regel, die *primitiva formula vitae*, nicht erst im Jahr 1226 durch Honorius III. erhalten habe, sondern bereits zuvor, im Jahr 1209, ver-



Abb. 27 Pietro Lorenzetti, ehem. Hochaltarpolyptychon von Santa Maria del Carmine in Siena, Ausschnitt (mittlere Predellatafel), Siena, Pinacoteca Nazionale

fasst vom Patriarchen von Jerusalem, Albertus von Vercelli, und überreicht aus dessen eigenen Händen, und dies auf dem heiligen Berg Karmel selbst. Die Szene zeigt, vor dem Panorama einer Berglandschaft mit Eremiten und wilden Tieren, den Patriarchen mit Gefolge und vor ihm die niederknien Brüdergemeinschaft. Prominent in Szene gesetzt erscheint dabei rechterhand die legendäre, der Tradition zufolge bereits in frühester Zeit der Jungfrau Maria geweihte Kirche des Karmel, die sich unmissverständlich als mythischer Prototyp der realen Ordenskirche in Siena selbst, Santa Maria del Carmine, darbietet. Schenkt man der Szenenfolge Glauben, so ergibt sich, dass der Orden sich nicht nur auf die älteste Mönchstradition des Christentums und zudem auf die älteste Tradition eines marianischen Heiligtums berufen kann, sondern auch eine verfasste Ordensregel besitzt, deren kirchliche Autorisierung derjenigen der Dominikaner und Franziskaner noch unmittelbar vorausgeht.

Mit Nachdruck verdichtet sich dieser Traditionsentwurf schließlich im Hauptbild des Retabels selbst (Abb. 22), auf dem zur Linken der Muttergottes der geistliche Führer Elias in seinem weißen Ordensmantel erscheint, mit einem Nimbus versehen, der ihn zu einem Heiligen erhöht. Er weist auf einer Schriftrolle einen langen Text vor, der seine Rede auf dem Gottesberg gleich einem Dokument vor Augen stellt: »So sende denn hin und versamble zu mir das ganze Israel auf dem Berg Karmel und die 450 Propheten Baals.« Der intime Kommunikationsbezug, der sich in der gegenseitigen Blickwendung und in Haltung und Gebärde zwischen Elias und Christus ausbildet, macht augenfällig, dass sich hier letztlich das Wort Gottes selbst als dessen Wunsch und Verfügung offenbart. Die solcherart beglaubigte Rede aber belegt im Kontext des Bildprogramms nichts anderes als das Selbstverständnis der Karmelitergemeinschaft von Siena, die sich, geleitet von ihrem *dux* und *pater* Elias, im Angesicht der Himmelskönigin und ihres göttlichen Sohnes als das neue auserlesene Volk, das neue Israel versammelt hat.

Betrachtet man Pietro Lorenzettis Karmeliteraltar im Ganzen (Abb. 21), so lässt sich sagen, dass sich hier im Blick auf eine frühzeitig ferne, monastische Vergangenheit ein charismatisches Selbstverständnis eigener Gegenwart und aktueller Lebensform begründet. Das Medium des Altarbildwerkes selbst aber, in dem sich dieser Anspruch bekundet, scheint sich in seiner äußeren Pracht und seinem immensen Kostenaufwand, mit denen sich der Bettelorden sogar mit dem Ausstattungsniveau der Kathedralgeistlichkeit messen möchte (vgl. Abb. 18 und 19), in denkbaren Widerspruch zu eben jenen Prämissen anachoretischer Strenge und weltabgeschiedener *humilitas* zu stellen, in denen man sich verankert sieht und deren Wegrichtung man fortzuführen vorgibt. Der Widerspruch hebt sich erst in jener höheren Sinnbestimmung auf, die man der ästhetischen Erscheinungsmacht dadurch zumisst, dass man sie als sichtbaren Niederschlag der besonderen geistlichen Berufung und solcherart als irdische Bekundung der Gnade auslegt. Eben dies: Die eigene, irdische *humilitas* gerade dadurch zu beglaubigen, dass man sie auf den fiktiven Widerglanz ihrer zukünftigen, himmlischen Glorie bezieht, entspricht einem durchaus geläufigen Deutungsmuster, das sich in anderen, vergleichbaren Fällen immer wieder programmatisch bekundet. Welche konkrete, öko-



Abb. 28 Giotto, Marientod, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie

nomische Relevanz aber diesem Legitimationszusammenhang zukam, kann etwa das Zeugnis einer Eingabe zum Florentiner Dombau von 1337 veranschaulichen, mittels derer finanzielle Subventionen bewilligt werden, damit, wie es heißt, »ein so schönes und ehrenwertes Werk, das begonnen wurde, auch vollendet werden kann, und die Gnade, die durch das Werk der Gemeinde zugekommen ist, auch weiterhin verschwenderisch und groß bleibt«. ²³

Flexible Konventionen:

Typus und Variation in der Entwicklung des Altarbildes

Kehren wir wieder zurück zu unserer Erörterung der Frage nach dem Verhältnis von Normbildung und Normveränderung, von zunehmender Typenbildung und einer Entwicklung der Anpassung und Variation bestimmter Typen des Altarbildes an spezifische Kontexte und Auftragssituationen. Wie üblich und verbreitet mittlerweile, und im Grunde beginnend bereits seit dem frühen Trecento, die Praxis einer derartigen flexiblen Kombinatorik im Umgang mit angestammten Gattungsbedingungen und Gestaltvorgaben geworden war, kann abschließend ein kurzer Blick auf verschiedene Altarbilder aus Florentiner wie auch Sieneser Provenienz beleuchten, von denen jedes trotz engster Traditionsverknüpfungen ein innovatives Unikat darstellt.

Dies gilt in besonderer Weise bereits für Giotto und die wenigen erhaltenen, von ihm für Florentiner Kirchen gemalten Altartafeln. Sein Gemälde mit der vielfigurigen Darstellung des Marientodes in der Berliner Gemäldegalerie (Abb. 28) stammt nach dem frühen Zeugnis von Lorenzo Ghiberti und Giorgio Vasari aus der bereits erwähnten Allerheiligenkirche (Chiesa di Ognissanti) des Humiliatenordens in Florenz und wurde für diesen Ort offenbar im Zuge einer gemeinsamen Ausstattungskampagne zeitgleich mit der *Ognissanti-Madonna* (Abb. 3) gemalt. ²⁴ Von bedeutend kleinerem Format als diese, fand es seine Aufstellung ehemals mit hoher Wahrscheinlichkeit auf dem rechten Altar des Lettners, der als architektonisch gestaltete Abschrankung den Laienraum der Kirche vom Chorbereich trennte und dem Gemälde, wie wir vermuten dürfen, in dieser Anbringung eine weitgehend uneingeschränkte, öffentliche Sichtbarkeit gewährte. Wie im Fall der *Ognissanti-Madonna* (Abb. 3) bedient sich Giotto auch hier eines hergebrachten, bis weit ins Duecento zurückreichenden Gestaltstandards des Altarbildes, nämlich jenes Flachgiebeldossales, das mit Guido da Sienas zuvor betrachteter Frühform eines Polyptychons exemplarisch vor Augen steht (Abb. 10). Inwieweit der Rekurs auf ein derart traditionsgebundenes Format, das um 1310, also etwa ein halbes

Jahrhundert nach seiner Entstehung, bereits als altertümlich erschienen sein mag, im Sinne einer bewussten ästhetischen Option auf eine konservative Haltung der Humiliaten zurückzuführen ist, sei hier dahingestellt. Immerhin bezeugt der Orden eine ähnliche ästhetisch retardierende Tendenz beim Design seiner Altarbilder auch andernorts, etwa in seiner Konventskirche im nahe gelegenen Pistoia.²⁵ So ließe sich vor diesem Hintergrund zumindest die Frage aufwerfen, ob die Ordensgemeinschaft der Humiliaten in der Absicht, ihrem religiösen Selbstverständnis als eine zwar entschieden traditionsverankerte, gleichwohl jedoch prestigebewusst in die gegenwärtige Gesellschaft wirkende und sich in diesem Sinne als modern begreifende Institution Ausdruck zu verleihen, die Altarbilder ihrer Kirchen einerseits als Medien eines sichtbar nach außen hin bekundeten Konservativismus nutzt, um sie doch zugleich mit der Wahl eines höchst innovativen und überregional avancierten Malers vom Rang eines Giotto zum Signum eigener Modernität und gesellschaftlicher Aktualität aufzuwerten.

Ungeachtet dieser Frage lässt sich in jedem Fall sagen, dass Giotto hier in überaus verblüffender Weise ein Format adaptiert und für eine neue Darstellungsleistung fruchtbar macht, welches ursprünglich für eine durchaus andere Bildfunktion geschaffen wurde, nämlich für den kompakten Zusammenschluss von halbfigurigen Einzelbildern zu einem hierarchisch geordneten Ikonenfries (vgl. Abb. 10). Indem Giotto zwar das äußere, breit gestreckte Format mit dem flachem Giebelabschluss beibehält, jedoch die Bildfläche selbst von allen Binnenzäsuren befreit, verschafft er sich den Spielraum zur seitwärts und in die Tiefe ausgedehnten, breit gestaffelten Entfaltung eines mit Figuren reich angefüllten Szenariums. Doch operiert er im selben Zug mit einer strengen, ja geradezu rahmenparallel geführten Einpassung eben dieses Szenariums in die eng gesetzte Vorgabe des schräg gewinkelten Formates. Geschickt macht er sich auf diese Weise das vorgegebene Format, das die Unterbringung einer figurenreichen Szene nicht eben begünstigt, für deren hierarchisch strukturierte Orchestrierung zunutze und verleiht der versammelten Schar von Engeln und Heiligen, die sich zum letzten Abschied von Maria und zur Überführung ihrer Seele in den Himmel eingefunden hat, unmerklich ein kompositorisches Gefüge, das sowohl handlungslogisch wie auch semantisch wirksam wird. Intoniert durch eine beidseitig zur Mitte hin ansteigende, in klarer Symmetrie entfaltete Klimax, erscheint im Zentrum des Bildes die Figur Christi, welcher dergestalt in seiner unbewegten, statuarischen Positur als der eigentliche Protagonist des Geschehens vor Augen gestellt wird. In der Tat ist er gerade im Begriff, die Seele Mariens in seine Obhut und mit sich ins Himmelsreich zu nehmen.²⁶ Damit wird bildkompositorisch der eine Handlungskern der Darstellung akzentuiert, während ein zweiter, in dessen Fokus Maria selbst erscheint, mittels einer szenisch angelegten Binnenrahmung entworfen wird. Sie hebt in halbkreisförmiger Anlage mit der knienden Rückenfigur vor dem Sarkophag an, welche überleitet zu dem Apostel, der Maria ins Grabtuch bettet, sodann durch den dahinter händeringend und vornübergebeugten Apostel, daneben durch Paulus im roten Gewand sowie schließlich durch die beiden mit dem Grabtuch befassten bzw. kerzentragenden Engel.

Die gesamte Bildanlage ist in ihrem Figurenaufbau, in der farblichen Anlage, in der Ausgestaltung von Blicken und Gesten und in der kompositorischen Rhythmik eines von beiden Seiten her ansteigenden, wieder nachlassenden und neuerlich ansteigenden Crescendo auf diesen zweifachen Fokus der Darstellung und zugleich auf deren Verschränkungszusammenhang hin orientiert. So gelangt die ganze Szenerie als eine zereemoniell überhöhte Handlung und als eine auf dem feierlichen Höhepunkt des Dramas stillstehende, zeitübergreifend wirksame himmlische Liturgie zur Anschauung. Es bedarf dabei kaum der besonderen Erwähnung, dass auch hier, wie bereits im Fall der *Ognissanti-Madonna*, die zu den Seiten hin und in die Bildtiefe hinein sich erstreckende, unabsehbare Schar von Heiligen und Engeln, die sich gemäß dem Bericht der *Legenda Aurea* aus den um Maria trauernden Aposteln und aus dem in Begleitung Christi auftretenden himmlischen Heerscharen rekrutiert, erneut auf den Weihetitel der Kirche, Allerheiligen (*Ognissanti*), anspielt und damit die Vorstellung vom besonderen Heilsprivileg der von den Humiliaten am Altar feierlich vollzogenen, irdischen Liturgie evoziert.



Abb. 29 Giotto, Marienkrönung, Florenz, Santa Croce, Baroncelli-Kapelle

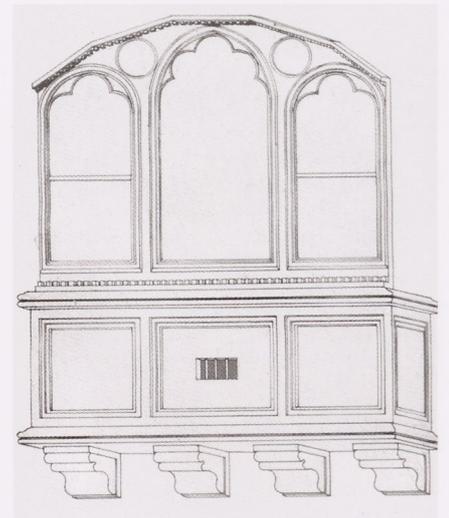
Abb. 30 Simone Martini, Verkündigung, Florenz, Galleria degli Uffizi

Abb. 31 Simone Martini, Der selige Agostino Novello mit Szenen seiner Legende, Siena, Pinacoteca Nazionale

Abb. 32 Simone Martini, Der selige Agostino Novello mit Szenen seiner Legende, Siena, Pinacoteca Nazionale, Rekonstruktion der urspr. Aufstellung in Sant' Agostino in Siena (nach HILLER VON GAERTRINGEN 2004)

In seiner bildkompositorisch überlegten Rhetorik, mittels derer Giotto die Unterbringung eines reichen Figurenbestandes in ein dafür ursächlich nicht geschaffenes, traditionsverknüpftes Gestaltformat bewältigt, ließe sich der Berliner *Marientod* unmittelbar mit einem weiteren berühmten Altarbild von Giotto vergleichen, das ebenfalls für eine Florentiner Kirche bestimmt war und sich noch heute am originalen Aufstellungsort befindet: die *Marienkrönung* in der Baroncelli-Kapelle in der Franziskanerkirche Santa Croce, die etwa 1325-1330 entstand (Abb. 29).²⁷ Auch hier wird die äußere Gestaltform des Polyptychons durch Giotto zwar beibehalten, doch wird ihr funktional definierter Bildsinn erneut grundlegend transformiert, nämlich im Interesse der Visualisierung eines arretierten, symmetrisch fest gefügten Szenarios, das sich bei näherem Hinsehen als überaus reich und vielstimmig orchestriertes himmlisches Festgeschehen ausweist.

Wie im Hinblick auf die Florentiner Tradition lässt sich auch in der Sieneser Altarmalerei eine Entwicklung hin zur flexiblen Konvention, zum Wechselspiel von ver-



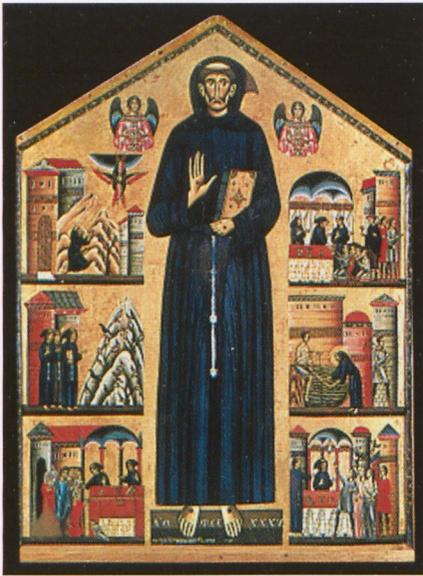


Abb. 33 Bonaventura Berlinghieri,
Der hl. Franziskus mit Szenen seiner Legende,
Pescia, San Francesco

bindlich bleibender Normverankerung und gleichzeitig vollzogener Normveränderung feststellen. Das berühmte Verkündigungsretabel zum Beispiel, das 1333 für einen seitlichen Choraltar des Sieneser Domes entstand (Abb. 30), adaptiert die angestammte Polyptychongestalt für die Darstellung einer großflächig entworfenen Szene und münzt damit seinen als Kleinarchitektur materialisierten Anschauungssinn auf das Gemach der Heiligen Jungfrau um, während es die kompartimentierende Struktur an den Rand drängt bzw. beinahe vollständig eliminiert.²⁸

Eine ähnlich singuläre Erfindung bietet das gegen 1330 ausgeführte Altarbild des Beato Agostino Novello, das sich ursprünglich in Sant'Agostino in Siena am Grabaltar des Seligen befand (Abb. 31 und 32). Ähnlich wie im Fall von Giotto's *Ognissanti-Madonna* steht auch hier der Bildtyp in klarer Abkunft von älteren Traditionsvorgaben, in diesem Fall den seit dem frühen 13. Jahrhundert verbreiteten Vita tafeln, die das ganzfigurige Bildnis eines Heiligen umgeben von Szenen aus seiner Legende darbieten (Abb. 33).²⁹ Und doch erweisen sich Bildform und Bildabsicht nunmehr als grundlegend gewandelt, insofern die Darstellung hier nicht nur als ein komposit strukturiertes Gebilde erscheint, sondern sich in besonderer Ausnutzung der mimetischen Kapazitäten auf die bildliche Fiktion eines realen, naturhaften Ambientes mit Pflanzenwelt, Bäumen, Vögeln und einfallendem Tageslicht verlegt, um darin letztlich die Wirklichkeit des Seligen als programmatisches Idealbild einer monastischen Lebensform zu konturieren. So kontrastiert mit dem städtischen Ambiente der seitlichen Wunder szenen, die den Bedürfnishorizont der Sieneser Gläubigen ansprechen, entschieden die Waldeinsamkeit des Heiligen als topischer Ort des *eremus*. Durch die Beigabe des Buches, während Bart und Eremitenstab fortgelassen wurden, entsteht schließlich das Idealporträt eines Eremiten als eines städtisch kultivierten Intellektuellen in göttlicher Berufung.

Was die kursorische Betrachtung von Simone Martinis Altarbildern in unserem Zusammenhang abschließend noch einmal beleuchtet, ist der Umstand, dass die Altar bilder, die als Dispositive öffentlicher Repräsentation auf die Manifestation und Durchsetzung religiöser und gesellschaftlicher Wertbegriffe zielen und in diesem Sinn symbolische Ordnungen verkörpern, zur Bewältigung dieser Aufgabe zunehmend einen bildlich höchst flexiblen und kontextspezifisch diversifizierten Argumentationsstil entwickeln, der formale und inhaltlich-ikonographische Aspekte ebenso wie die Frage von Formaten und Objektformen betrifft. Insofern vermögen sie aufs anschaulichste den tiefgreifenden Innovationsschub zu demonstrieren, der die Malerei des frühen Trecento insgesamt kennzeichnet.

Anmerkungen

- 1 Der vorliegende Beitrag fußt in weiten Teilen auf bereits anderweitig publizierten Ausführungen: KRÜGER 2004; KRÜGER 2005. Vgl. zum entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang des italienischen Altarbildes: HAGER 1962; VAN OS 1982; BELTING 1990, S. 423ff.; BOSKOVITS 1992; BORSOOK/SUPERBI GIOFFREDI 1994.
- 2 Zuletzt MILLER/TAYLOR-MITCHELL 2004.
- 3 Zum Ganzen mit ausführlichen Materialbelegen KRÜGER 1992.
- 4 G. Ragionieri, Kat. 12, in: BELLOSI 1998, S. 282f.
- 5 HUECK 1990.
- 6 Abdruck des Auftragsdokuments bei HUECK 1990, S. 44.
- 7 CÄMMERER 1990.
- 8 Dazu und generell zum ikonographischen Programm LISNER 1992.
- 9 Vgl. bes. HUECK 1992.
- 10 Zu diesem Bild und zur kontrovers geführten

- Diskussion um seine ursprüngliche Aufstellung und Funktion siehe BUTZEK 2001.
- 11 S. Giorgi, Kat. 4, in: AUSST. KAT. SIENA 2003, S. 62-65.
- 12 BONAVENTURA (ED. QUARACCHI, 1885-1902), Bd. 5, 1891, S. 559.
- 13 GORDON 1982; GORDON 2002.
- 14 GORDON 1996.
- 15 KAT. PERUGIA 1969, Kat. 15, S. 41-42.
- 16 R. Bartalini, Kat. 35, in: AUSST. KAT. SIENA 2003, S. 234-239.
- 17 CANNON 1982.
- 18 Vgl. zuletzt mit ausführlichen Literaturangaben WEPPELMANN 2005, S. 26ff. und 164ff.
- 19 WHITE 1979, S. 80ff.; NORMAN 1999; G. Ragionieri, Kat. 32, in: AUSST. KAT. SIENA 2003, S. 208-231.
- 20 MAGINNIS 1975; VAN OS 1984, S. 91ff.; CANNON 1987; VOLPE 1989, S. 135ff.; GILBERT 1990, S. 166ff.

- 21 Dokumente abgedruckt bei BACCI 1939, S. 83ff. und 88f.
- 22 Dazu ausführlich VAN OS 1984, S. 91ff., und CANNON 1987, S. 18ff.
- 23 GUAISTI 1887, S. 51, Doc. 52; BRAUNFELS 1953, S. 149.
- 24 Zu dieser Tafel und ihrer historischen Dokumentation siehe den Beitrag von Stefan Weppekmann in diesem Band (Kat. 4).
- 25 Siehe dazu HUECK 1992 sowie KRÜGER 2002.
- 26 Zu den ikonographischen Aspekten siehe Weppekmann in diesem Band (Kat. 4).
- 27 M. Boskovits, Kat. 27, in: AUSST. KAT. FLORENZ 2002, S. 187-191.
- 28 Zuletzt CECCHI 2001.
- 29 BUTZEK 1985, S. 210ff.; SEIDEL 1985, S. 81ff.; HILLER VON GAERTRINGEN 2002, S. 323ff.; zur Genese und Tradition der Vita-Tafeln: KRÜGER 1992.