

appuyé à tous ceux qui l'ont rendue possible, notamment Maurice Perret, l'abbé André Rousselle, l'abbé Jean Goy et bien sûr Patrick Demouy.

En définitive, on ne peut que louer l'entreprise originale de M. Bugs nous conviant à une relecture de ces dalles si singulières, d'une beauté attachante, alors même qu'*in situ* seule la partie inférieure est accessible au visiteur. Comme le souligne avec pertinence Patrick Demouy: „Le travail accompli par Monika Bugs est véritablement une révélation, car la collection de ses frottages permet la mise en valeur sélective de la beauté et de l'expressivité d'un visage, de la grâce ou de la force d'un geste et toujours de l'intensité du message.“

SYLVIE BALCON-BERRY

Université Paris IV – Sorbonne

Stefan Weppelmann (Hg.): Zeremoniell und Raum in der frühen italienischen Malerei (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 60); 252 S.; Petersberg: Michael Imhof Verlag 2007; ISBN 3-8656-8260-X, € 49,00

Die frühe italienische Malerei, die einst zu den klassischen Kerngebieten der Kunstgeschichte zählte, ist an deutschen Universitäten wie Museen in den letzten Jahrzehnten auf vergleichsweise geringes Interesse gestoßen und war auf dem besten Wege, sich zu einem Randthema abseits der Hauptwege der Forschung zu entwickeln. Doch scheint seit einigen Jahren erfreulicherweise eine Trendwende in Sicht zu sein, die dieser Marginalisierung erfolgreich entgegenwirkt. Symptomatisch hierfür sind drei große Ausstellungen deutscher Museen, welche die Frühen Italiener aufs neue ins Blickfeld des Publikums gerückt und auch wieder auf die Agenda der Forschung gesetzt haben: Den Anfang machte die 2005/06 von Stefan Weppelmann in der Berliner Gemäldegalerie veranstaltete Schau „Geschichten auf Gold. Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei“, die nicht nur die Predellen als Teilbereich der Retabelmalerei vor Augen führte, sondern auch mit der Rekonstruktion des ehemaligen Hochaltarbildes von S. Croce in Florenz, das der sienesische Maler Ugolino di Nerio in den 1320er Jahren schuf, aufwarten konnte.¹ Bereits 2006 folgte Jochen Sanders Ausstellung „Kult Bild. Das Altar- und Andachtsbild von Duccio bis Perugino“ im Städel Museum in Frankfurt, die den Zusammenhang von Form und Funktion in der italienischen Tafelmalerei in den Blick nahm.² Jüngst ist schließlich Cennino Cennini, der Verfasser der grundlegenden Quellschrift zur Maltechnik der Frühen Italiener (*Libro dell'arte*, um 1400), wiederum in einer Ausstellung der Berliner Gemäldegalerie, in den Kontext der „Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco“ gestellt worden.³

1 STEFAN WEPPELMANN (HG.): Ausst.-Kat. Geschichten auf Gold. Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei; Berlin, Köln 2005.

2 JOCHEN SANDER (HG.): Ausst.-Kat. Kult Bild. Das Altar und Andachtsbild von Duccio bis Perugino. Cult Image. Altarpiece and Devotional Painting from Duccio to Perugino; Petersberg 2006.

3 WOLF-DIETRICH LÖHR, STEFAN WEPPELMANN (HG.): Ausst.-Kat. „Fantasie und Handwerk“. Cenni-

Im Zuge der Vorbereitung seiner „Geschichten auf Gold“ hatte Weppelmann vom 21. bis 23. Oktober 2004 an den Staatlichen Museen zu Berlin ein von der DFG gefördertes, internationales Symposium „Zeremoniell und Raum in der frühen italienischen Malerei“ veranstaltet, dessen Beiträge nun publiziert vorliegen. Der ansprechend gestaltete und reich mit qualitätvollen Abbildungen ausgestattete Band aus dem Hause Imhof geht weit über den Standard von Tagungsakten hinaus und ist ein ausgesprochen schönes Buch geworden. Neben einem umfangreichen Literaturverzeichnis und einem nützlichen Register enthält er 15 Aufsätze, von denen zwei zum Programm der Tagung von 2004 hinzugekommen sind (Löhr, Helas), während einige wenige der dortigen Vorträge aufgrund anderweitiger Publikation wegfielen. Eine Durchsicht der vertretenen Autoren, welche größtenteils zu den führenden Spezialisten des Gebiets zählen, weckt hohe Erwartungen, die von vielen Beiträgen auch eingelöst werden. Alle Aufsätze thematisieren im weiteren Sinne Fragen der Funktion von Tafelbildern in der frühen italienischen Malerei, wobei Altartafel im Mittelpunkt stehen, während Andachtsbilder eher am Rande berücksichtigt werden.⁴ Damit knüpft das Symposium an zwei Kongresse mit ähnlicher Fragestellung in Florenz und Washington an, deren Akten Victor M. Schmidt 2002 herausgegeben hat.⁵ Überhaupt hat die Forschung zu den Frühen Italienern in jüngerer Zeit neben der Untersuchung der künstlerischen Techniken, welche die traditionelle Stilgeschichte um eine entscheidende Dimension erweitert hat, vor allem durch die Berücksichtigung von Typologie, Ort und Funktionszusammenhang der Bilder wesentliche Impulse erfahren.

Der Schwerpunkt des hier anzuzeigenden Bandes liegt, dem Titel entsprechend, auf „Zeremoniell und Raum“, d. h. auf der Position der Bilder im Kirchenraum und ihrer Funktion in der Liturgie sowie deren Konnex mit der spezifischen Form der Objekte. Dabei geht es im ersten Abschnitt (27–103) um die „Repräsentation von Zeremoniell und Raum im Bild“, im zweiten (105–222) um den Einfluß von Zeremoniell und Raum auf Bildgestalt und –funktion. Vorangestellt ist diesen beiden Hauptteilen ein Beitrag von *Miklós Boskovits*, der den einstigen Direktor der Staatlichen Museen zu Berlin, Wilhelm Bode als „Connoisseur“ und die Methodik der Kennerschaft zum Thema hat (14–26). Darin zeichnet Boskovits, selbst einer der bekanntesten Vertreter des „connoisseurship“ im Bereich der Frühen Italiener, mit unverkennbarer Sympathie für den großen Ahnherren anhand von Erinnerungen einiger Zeitgenossen ein nuanciertes Bild von Persönlichkeit und Methode Bodes. Als Einstieg für einen Sammelband zu Funktionsfragen erscheint der Aufsatz freilich recht eigenwillig, da sein Gegenstand zwar zum Ort des Symposiums, nicht aber zu dessen Thema in Bezug steht.

no Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco; München 2008.

4 Eine Ausnahme bildet der Beitrag von WOLF-DIETRICH LÖHR: Die Perle im Acker. Francesco di Vannuccios Berliner Kreuzigung und die Eröffnung der Wunden (160–183). – Zu den Andachtsbildern der Frühen Italiener vgl. jetzt die grundlegende Arbeit von VICTOR M. SCHMIDT: Painted Piety. Panel Paintings for Personal Devotion in Tuscany, 1250–1400 (Italia e i Paesi Bassi 8); Florenz 2005.

5 VICTOR M. SCHMIDT (HG.): Italian Panel Paintings of the Duecento and Trecento (Studies in the History of Art 61); New Haven, London 2002.

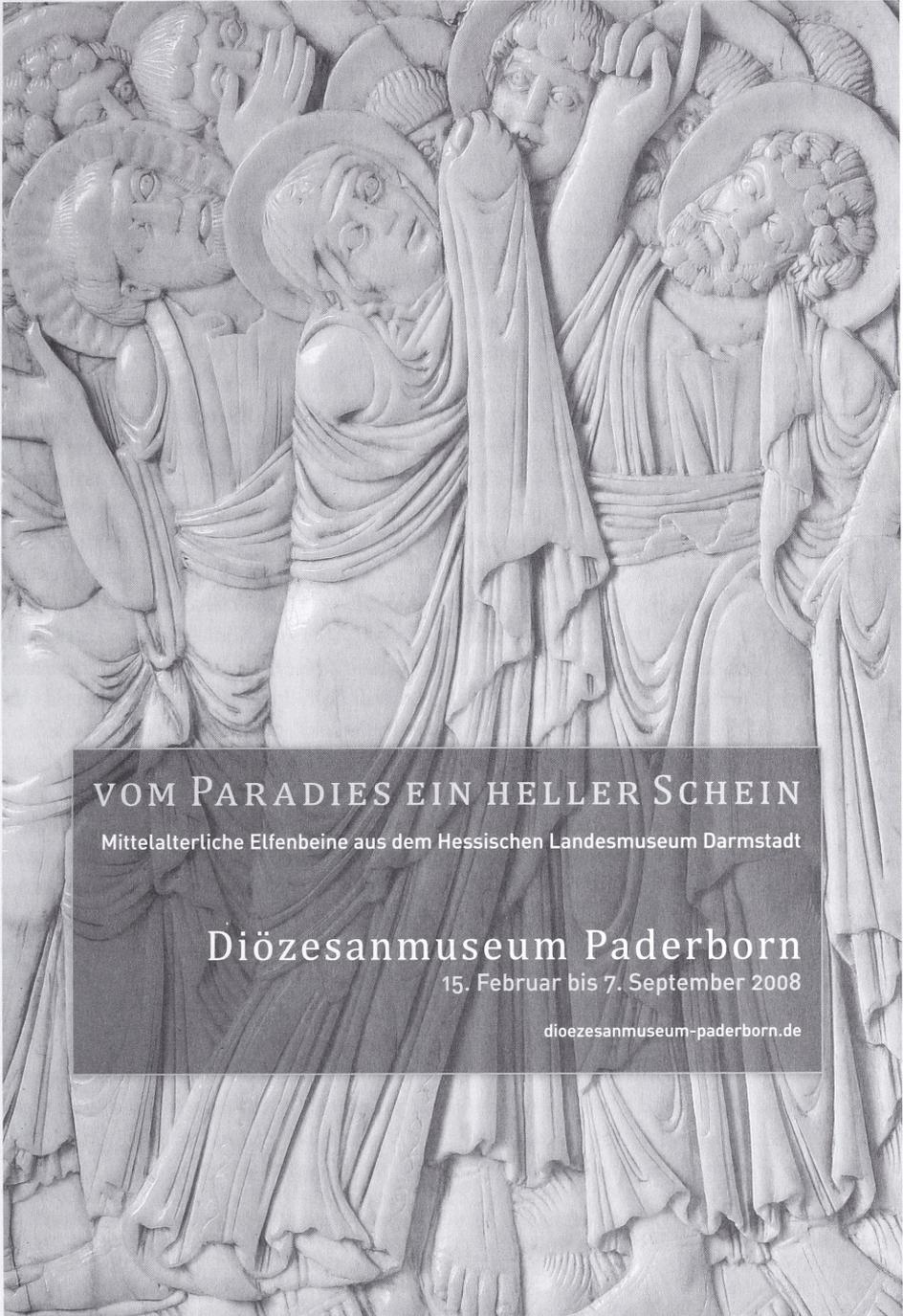
Aus den übrigen Beiträgen kann für diese Besprechung nur eine exemplarische Auswahl getroffen werden. *Bruno Santi* widmet sich eingangs der Entstehung des „Handlungsraumes“ in der sienesischen Malerei und legt dar, wie die gemalte Architektur von der bloßen Kulisse im Hintergrund durch die Leistung Duccios zum strukturierenden Element einer räumlich verstandenen Bildordnung wird (28–39). Hierfür bedient er sich der einschlägigen Beispiele, namentlich der schrittweisen Entwicklung der Thronarchitektur in den Madonnenbildern Duccios und der Raumdarstellung in den erzählenden Szenen der *Maestà* von 1308–11. Daß innerhalb des letztgenannten Zyklus signifikante Unterschiede gerade in den Raumkonzeptionen zu verzeichnen sind, die bezüglich der meist behaupteten Einheitlichkeit des Retabels skeptisch stimmen sollten, wird übersehen.⁶ So schreibt Santi die altbekannte Erfolgsgeschichte des Tiefenraumes ohne neue Akzente fort.

Erling Skaug, durch diverse Publikationen ausgewiesener Pionier in der Erforschung von Punzierung und Goldgrunddekor der Frühen Italiener, legt wichtige Beobachtungen zu Kolorit und Nimbenornamentik in der florentinischen und sienesischen Malerei des Dugento und Trecento vor (40–51).⁷ Durch tabellarische Erfassung kann er nachweisen, daß die Florentiner Meister bei der Gestaltung von Retabeln generell eine bezüglich der Mittelachse der Tafel symmetrische Verteilung sowohl der Farben (etwa bei den Gewändern der Engel zu beiden Seiten eines Madonnenthrons) als auch der für die Nimben verwendeten Dekorsysteme bevorzugten, wohingegen in Siena asymmetrische Lösungen bei weitem dominierten. Da die Retabel in ihrer Grundstruktur ja stets symmetrisch angelegt waren, passten die Florentiner demnach Kolorit und Nimben der Komposition an, während ihre sienesischen Kollegen durch den Einsatz dieser Gestaltungsmittel der Symmetrie entgegenwirkten. Einige gewichtige Ausnahmen, z. B. die symmetrisch dekorierten Nimben der Gebrüder Lorenzetti in Siena, werden von Skaug sorgfältig verzeichnet und diskutiert. Bei der Farbigkeit sind die der aufgestellten Regel folgenden Befunde zahlreich und schlagend. Im Falle des Nimbendekors, für den weniger Belege angeführt werden können, verhalten sich die Dinge m. E. komplizierter. So weisen jedenfalls im Dugento die Dekorsysteme der Nimben in der toskanischen Malerei insgesamt, d. h. nicht nur in Florenz, sondern auch in Siena, Pisa und Lucca, weit überwiegend eine symmetrische Disposition auf.⁸

6 Zu dieser komplexen Problematik vgl. BASTIAN ECLERCY: *Suis manibus? Studien zur Beteiligung von Mitarbeitern am Entwurfsprozeß von Duccios Maestà* (tuduv-Reihe Kunstgeschichte 82); München 2004.

7 Vgl. auch bereits ERLING SKAUG: *Punch Marks from Giotto to Fra Angelico. Attribution, Chronology, and Workshop Relationships in Tuscan Panel Painting. With Particular Consideration to Florence, c. 1330–1430*, 2 vols.; Oslo 1994, bes. II, 505–526.

8 Skaugs Listen wären etwa um folgende Werke des 13. Jh. mit symmetrischer Verteilung der Dekorsysteme zu ergänzen: 1. Florenz: Magdalenenmeister, Madonnen in Poppi, S. Michele a Rovezzano, Berlin, Paris (Musée des Arts Decoratifs); Cimabue, Kruzifixe in Arezzo und Florenz (letzterer mit Einschränkungen), Madonna in Bologna; Cimabue-Schüler, Kruzifixus in Paterno; Meister von Varlungo, Madonna in Stia. – 2. Pisa: Giunta Pisano, Franziskustafel in Pisa, Kruzifixe in Pisa und Bologna; Giunta-Nachfolge: Kruzifixus aus S. Paolo a Ripa d'Arno und Dossale mit segnendem Christus in Pisa. – 3. Lucca: Lucchesischer Maler, Madonna in Köln; Deodato Orlandi, Kruzifixe in Lucca und S. Miniato al Tedesco (asymmetrisch dagegen das Dossale in Pisa). – 4. Siena: Meister der Madonna Galli-Dunn, Madonna in S. Gimignano, Marienkrönung in London (asymmetrisch



VOM PARADIES EIN HELLER SCHEIN

Mittelalterliche Elfenbeine aus dem Hessischen Landesmuseum Darmstadt

Diözesanmuseum Paderborn

15. Februar bis 7. September 2008

dioezesanmuseum-paderborn.de

Prominente Ausnahmen wie das sienesisische Dossale no. 6 der Pinakothek zu Siena oder Duccios Rucellai-Madonna von 1285 scheinen mir primär in einer generellen Vorliebe der jeweiligen Maler für größtmögliche *variatio* im Dekor der Nimben begründet zu liegen, während etwa die Symmetrie bei Cimabues Tafelbildern damit zusammenhängt, daß der Florentiner Meister überhaupt für alle Nimben dasselbe Dekorsystem verwendete.⁹ Zu bedenken ist in diesem Zusammenhang ferner, daß die unterschiedliche Nimbenornamentik innerhalb einer Tafel auch dezidiert zur Rangabstufung der heiligen Personen eingesetzt werden konnte, wie sich an mehreren Beispielen zeigen lässt.¹⁰ Diesen allein auf die Frühzeit bezogenen Einwänden stehen freilich Skaugs überzeugende Belege für das Trecento entgegen, so daß hier möglicherweise stärker nach verschiedenen Entwicklungsphasen differenziert werden muss. Sehr vorsichtig und andeutend wagt sich Skaug schließlich an einen Erklärungsversuch für das von ihm beobachtete Phänomen, das er nicht allein als stilistische Divergenz zwischen Florentiner und Sienese Malerei deuten möchte, sondern darüber hinaus als Abbild des Gegensatzes von Ordnung (Symmetrie) und gestörter, im Diesseits noch nicht intelligibler Ordnung (Asymmetrie) interpretiert. Hierüber wäre im Kontext weiter gefasster Untersuchungen zur Symmetrie und Asymmetrie in der mittelalterlichen Kunst intensiver nachzudenken, wobei man indes die Frage aufwerfen müßte, inwiefern sich Retabel florentinischer und sienesischer Maler auf der *Bedeutungsebene* wirklich grundlegend voneinander unterscheiden können.

Mit der Problematik einer Rekonstruktion des Ortes von Bildern im Kirchenraum setzt sich der Beitrag von *Victor M. Schmidt* auseinander, der darauf aufmerksam macht, daß zahlreiche Tafeln nicht als Altartafel fest installiert, sondern mobile Objekte waren (106–115). Bedeutsam erscheint mir insbesondere seine Mahnung, die Verhältnisse im 14. Jahrhundert, als bereits feste Bildtypen ausgebildet und etabliert waren (allen voran das Polyptychon als die häufigste Retabelform des Trecento), nicht vorschnell auf die Frühzeit der Tafelmalerei im 13. Jahrhundert zu projizieren und großformatige Tafeln nicht generell als ortsfeste Retabel aufzufassen. Bilder konnten vielmehr temporär an wechselnden Orten innerhalb und außerhalb des Kirchenraums positioniert werden. Dies gilt bisweilen sogar für große Altartafel wie das Polyptychon des Sassetta für die *Arte della Lana* in Siena, das zu Fronleichnam auf einem ephemeren errichteten Altar auf der Piazza S. Pellegrino Aufstellung fand. Eine zweite von Schmidt untersuchte Gruppe mobiler Tafeln stellen die Prozessionsbilder dar, wobei er zwischen eigens für diesen Zweck geschaffenen Werken und sekundär – oft in späterer Zeit – für Prozessionen benutzten Tafeln, wie etwa der berühmten *Madonna del Voto* im Dom zu Siena, differenziert. Erst im 15. und 16. Jahrhundert schließlich wurden im Zuge der strikten Regularisierung und Vereinheitlichung der Kirchengestaltungen viele vormals mobile Tafelbilder zu fest installierten Altartafeln. Skeptisch

dagegen das Dossale no. 6 in Siena). – Zu allen genannten Tafeln und zu den Nimben des 13. Jh. allgemein s. Bastian Eclercy, *Nimbendekor in der toskanischen Dugentomalerei*, Diss., Univ. Münster 2007 (URL: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:6-98539497416>; Buchpubl. in Vorbereitung).

9 Einzige Ausnahme hiervon wiederum ist die von Skaug angeführte *Uffizien-Madonna* (vgl. ebd.)

10 Vgl. ebd., 368f. und passim.

äußert sich Schmidt bezüglich der oft behaupteten liturgischen Funktion im engeren Sinne des Wortes und konstatiert zugespitzt: „Altarbilder sind im Prinzip für die Liturgie überflüssig.“ (114).¹¹ Hier wird die bislang vor allem auf die Funktion der Kirchenausstattung in der Liturgie fokussierte Forschung künftig in der Tat viel stärker auch den Gläubigen, der den Kirchenraum außerhalb der Gottesdienste aufsucht, und seinen Umgang mit mobilen wie immobilen Bildern in den Blick nehmen müssen.

In thematischem Zusammenhang mit Schmidts Aufsatz steht der Beitrag von *Johannes Tripps*, der die Wandlung von Retabeln untersucht und dabei erstmals die Praxis nördlich und südlich der Alpen zueinander in Beziehung setzt (116–127).¹² Für die nordalpinen Flügelretabel der Spätgotik ist durch zahlreiche Quellen wie die bekannten Mesnerpflichtbücher von St. Sebald und St. Lorenz in Nürnberg belegt, daß sie nicht etwa jeden Sonntag, sondern nur zu den Hochfesten des Kirchenjahres und an den Festtagen einiger für die jeweilige Kirche bedeutsamer Heiliger geöffnet wurden. Dabei konnten die Predellen oft separat gewandelt werden. Doch auch in Italien, wo Flügelretabel nicht üblich waren, gab es, wie Tripps zeigt, eine der nordalpinen Praxis analoge Form der Wandlung, und zwar durch Vorhänge, die freilich zumeist nur quellenmäßig bezeugt, aber nicht erhalten sind.¹³ Ein prominentes, wenn auch spätes, Beispiel stellt die Pala d'oro von S. Salvatore in Venedig dar, die noch über ein verhüllendes *velario* in Gestalt von Tizians Leinwandbild der Transfiguration verfügt. Derartige Vorhänge konnten also sogar figürlich dekoriert sein, wie es die Quellen auch für Duccios Maestà von 1308–11 belegen; ein Inventar von 1435 führt hierfür einen mit zwei Engeln und einem Sakramentstabernakel bemalten Retabel-Vorhang auf. Eine anschauliche Vorstellung von der Gestalt solcher ver- und enthüllbarer Retabel gibt ein Wandbild des Benozzo Gozzoli in S. Francesco in Montefalco, welches ein als Tafelbild ausgeführtes Polyptychon mit einem zur Seite geschobenen Vorhang fingiert. Die von Tripps zitierten Quellen deuten im übrigen darauf hin, daß die Retabel in der Regel bereits am Vorabend des jeweiligen Festtages gewandelt wurden, wohingegen für eine Wandlung während der Liturgie nur ganz wenige Belege existieren. Insgesamt gelingt Tripps mit seinen Funden eine Umwertung der bisherigen mehrheitlichen Forschungsmeinung, die die wandelbaren Flügelretabel der nordalpinen Spätgotik als grundsätzlich von den vermeintlich nicht-wandelbaren Polyptychen Italiens verschieden betrachtete.

Der umfangreichste Beitrag des Bandes stammt vom Herausgeber *Stefan Wepelmann*, der mit Giottos Marienod ein in der Literatur vernachlässigtes und oft sogar eher negativ beurteiltes Hauptwerk der Berliner Gemäldegalerie aus einer Vielzahl methodischer Perspektiven untersucht und dabei den Schwerpunkt auf die bisher

11 Zu diesem Aspekt vgl. den wichtigen Aufsatz von KEES VAN DER PLOEG: How Liturgical is a Medieval Altarpiece?, in: SCHMIDT 2002 (wie Anm. 5), 103–121.

12 Überlegungen zu diesem Thema bereits bei JOHANNES TRIPPS: Retabel und heilige Schau. Funde zur Inszenierung toskanischer Retabel im Tre- und Quattrocento, in: *Das Münster* 57 (2004), 87–95.

13 Nicht mehr berücksichtigen konnte Tripps den Aufsatz von VICTOR M. SCHMIDT: Curtains, Revelation, and Pictorial Reality in Late Medieval and Renaissance Italy, in: KATHRYN M. RUDY (ED.): Weaving, Veiling, and Dressing. Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages; Turnhout 2007, 191–213.

kaum gestellten Fragen nach Auftraggebern und Funktion der Tafel legt (128–159). Ein Dokument von 1418 beschreibt die Position von Giotto's Marienbild in der Florentiner Humiliatenkirche Ognissanti rechts vom Lettnerdurchgang zum Chor, was durch spätere Quellen bis hin zu Vasari bestätigt wird. Doch war die Tafel einst Teil eines Ensembles von insgesamt drei Bildern Giotto's, deren Lokalisierung im Kirchenraum sich schwieriger gestaltet. Dieser Aufgabe nimmt sich Weppelmann an und visualisiert seine Vorschläge durch computergestützte dreidimensionale Rekonstruktionszeichnungen. Für das monumentale Tafelkreuz vermutet er wie Irene Hueck, die einen viel beachteten Rekonstruktionsversuch vorgelegt hat,¹⁴ eine Aufstellung mittig auf dem Lettner. Bezüglich der heute in den Uffizien aufbewahrten Ognissanti-Madonna, von Hueck ebenfalls auf dem Lettner rechts vom Kreuzifixus positioniert, plädiert Weppelmann dagegen für eine Aufstellung als Retabel auf dem Hochaltar. Die bisweilen vorgebrachte Argumentation, der zufolge die „perspektivische“ Anlage und Lichtführung des Bildes für eine Ansicht von links sprechen würden, kann er plausibel falsifizieren. Sein wichtigstes Indiz für eine Funktion der Ognissanti-Madonna als Altarbild (welches dann natürlich aufgrund seiner Dimensionen auf dem Hochaltar zu denken wäre) ist ein ikonografisches Detail: Indem er das Gefäß in der Hand des vorne rechts stehenden Engels als Hostienpyxis deutet, gelingt es ihm, einen Bezug zum Altarsakrament herzustellen, der nur bei einem Retabel sinnfälliger wäre. Der Weisegestus der knienden Engel bezöge sich dann auf das darunter gefeierte Messopfer. Offen bleibt jedoch die Frage, ob es sich bei dem zylindrischen Körper mit kegelförmigem Deckel nicht doch um ein Salbgefäß handeln dürfte, wie es in ähnlicher Form in der Malerei des frühen Trecento vielfach belegt ist.¹⁵ So wäre m. E. Hueck's Rekonstruktion mit der Madonna auf dem Lettner nach wie vor als Alternative zu erwägen, zumal auch das proportionale Größenverhältnis von Kreuzifixus und Madonna relativ genau demjenigen in der berühmten Wundmalprüfung aus dem Freskenzyklus der Franzlegende in Assisi entspricht, die eine solche Aufstellungssituation einer Madonnen tafel, eines Kreuzifixus und einer Michaelstafel auf dem Tramezzo-Balken zeigt (vgl. Weppelmann, Abb. 4 und 9).

Wie dem auch sei, für den Berliner Marienbild hebt Weppelmann mit Recht hervor, daß das querrrechteckige, von einem Giebel überfangene Dossale typologisch weniger als Archaismus, denn als später Vertreter einer im Dugento ausgeprägten Tradition gelten kann, die im frühen Trecento noch nicht abgerissen war. Mit der ungefähr gleichzeitigen Beweinung Christi des Lippo di Benivieni im Museo Civico zu Pistoia etwa verbindet Giotto's Gemälde nicht nur die Form des Dossales, sondern auch die Besonderheit, daß an die Stelle der üblichen Reihung von halbfürigen Heiligen eine narrative Komposition getreten ist.¹⁶ Von Bedeutung sind schließlich auch

14 IRENE HUECK: *Le opere di Giotto per la chiesa di Ognissanti*, in: *La Madonna d'Ognissanti di Giotto restaurata* (Gli Uffizi. Studi e Ricerche 8); Firenze 1992, 37–50.

15 Z. B. bei den Drei Marien am Grabe auf der Rückseite von Duccio's Maestà (1308–11) oder bei der Hl. Magdalena in Simone Martinis Maestà (1315/16).

16 Um eine „Erfindung“ Giotto's handelt es sich beim Typus des erzählenden Dossales jedoch nicht, da es hierfür bereits im späten Dugento ein Beispiel gibt, namentlich das von Coor-Achenbach publizierte Abendmahlsdossale aus dem Umkreis des Magdalenenmeisters im Musée Benoit Mo-

Weppelmanns Ausführungen zur Geschichte des Humiliatenordens in Florenz. Die Ikonographie des Marientodes und deren Bezüge zum zeitgenössischen Begräbniszeremoniell kann er auf diese Weise schlüssig in den Kontext der besonderen Fürsorge der Humiliaten für die Totenmemoria und der Bedeutung von Ognissanti als Begräbnisort einordnen.

Ingeborg Bähr befaßt sich mit Gräbern von Heiligen, Seligen und heiligmäßig verehrten Personen im Siena des 13. und 14. Jahrhunderts, die meist nicht als aufwendige Grabmalsarchitekturen ausgebildet waren, sondern als einfache hölzerne Kästen, oft in Verbindung mit Tafelbildern (210–222). Solche Gräber gab es in allen großen Ordenskirchen Sienas; dasjenige des Beato Andrea Gallerani, 1251 gestorben und in S. Domenico bestattet, dient Bähr als Beispiel. Die beiden doppelseitig bemalten Tafeln in der Sieneser Pinakothek mit Szenen aus dem Leben des Seligen waren als Flügeltüren eines Reliquiars interpretiert worden, was Bähr mit Verweis auf das Format der Tafeln, die mit 127×75 cm für den gesamten Seligenleib zu klein gewesen sein dürften, zurückweist. Stattdessen erwägt sie eine Funktion als Türen eines Schrankes für kleinere Reliquien oder Kultgerät, wie sie sie auch für die typologisch und künstlerisch eng verwandten Flügelbilder mit Episoden aus dem Leben der Hll. Bartholomäus, Katharina von Alexandrien, Franziskus und Klara in der Pinakothek zu Siena annimmt. Als mögliche Alternative zu dieser These wäre der Hinweis auf eine jüngst von Boskovits und Tartuferi vorgeschlagene Rekonstruktion zu ergänzen, welche die letztgenannten Tafeln als Flügelbilder einer Madonnen tafel in der Florentiner Accademia gedeutet haben. Ihren Messungen zufolge stimmen nicht nur die Maße, sondern auch die Position der Scharnierspuren an den Seiten der Tafeln überein.¹⁷ Erhärten ließe sich dieser Vorschlag auch durch den Umstand, daß die Accademia-Madonna und die Flügelbilder nach Ausweis ihres Nimbendekors demselben Maler, namentlich dem von mir andernorts neu erschlossenen Meister der Madonna Gallidunn, zuzuweisen sind.¹⁸

Über die Gestalt des Gallerani-Monuments im Trecento geben immerhin Beschreibungen des 16. und 17. Jahrhunderts Aufschluss, die einen Altar des Seligen in S. Domenico mit einem Holz sarg und einem darüber angebrachten Tafel bild überliefern. Die recht präzisen Angaben des Raimondo Barbi (1638), der letzteres als Werk des Ambrogio Lorenzetti aus dem Jahre 1327 bezeichnet, dürften sich wohl auf eine Inschrift am Bild selbst stützen. Bähr arbeitet die Parallelen der Beschreibung des Gallerani-Grabes zum dem von Hiller rekonstruierten Monument des Beato Agostino Novello, das Simone Martini wohl ebenfalls in den 1320er Jahren für S. Agostino in

lin in Chambéry (GERTRUDE COOR-ACHENBACH: Some Unknown Representations by the Magdalen Master, in: *The Burlington Magazine* 93 (1951), 73–78 mit Abb. 19, 20).

17 ANGELO TARTUFERI in: MIKLÓS BOSKOVITS, ANGELO TARTUFERI (Eds.): *Cataloghi della Galleria dell'Accademia di Firenze. Dipinti. Volume primo: Dal Duecento a Giovanni da Milano*; Florenz, Mailand 2003, 99–103, Kat. 16, hier 102 mit fig. 42.

18 Vgl. ECLERCY 2007 (wie Anm. 8), 303–322, bes. 314f. Vom selben Maler stammen auch die Tafeln des Beato Andrea Gallerani. Bellosis Zuschreibungen an Guido da Siena (Gallerani-Tafeln) bzw. Dietisalvi di Speme (Flügelbilder), die Bähr übernimmt, sind, wie a. a. O. ausführlich dargelegt, zu korrigieren (vgl. LUCIANO BELLOSI: Per un contesto cimabuesco senese: a) Guido da Siena e il probabile Dietisalvi di Speme, in: *Prospettiva* 61 (1991), 6–20).

Siena schuf,¹⁹ heraus und kann damit ein dieser berühmten Tafel ähnliches, vielleicht in Konkurrenz entstandenes Werk Ambrogio Lorenzettis erschließen.

Aus den hier exemplarisch vorgestellten und kommentierten Beiträgen erhellt die Bedeutung dieses Tagungsbandes für die Erforschung der frühen italienischen Malerei im Zeichen ihrer vielfältigen Funktionen, für deren Diskussion neue Perspektiven eröffnet werden. Gleichzeitig führen die Einzelstudien eindrücklich vor Augen, daß die oft mühsame Rekonstruktion von Funktionszusammenhängen nur durch die Verbindung ganz unterschiedlicher methodischer Ansätze, d.h. durch die Berücksichtigung von Quellennachrichten, technischen Befunden, ikonografischem Programm, Autorschaft und Zeitstellung eines Werks gleichermaßen, zu gelingen vermag.

BASTIAN ECLERCY,
Städel Museum Frankfurt

19 RUDOLF HILLER VON GAERTRINGEN: Italienische Gemälde im Städel 1300–1550. Toskana und Umbrien (Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main VI); Mainz 2004, 181 ff. mit Abb. 128.

Esther Meier: Die Gregorsmesse. Funktionen eines spätmittelalterlichen Bildtypus; Köln u.a.: Böhlau 2006; 335 S., 137 SW-Abb.; ISBN 978-3-412-11805-1, € 44,90

Andreas Gormans, Thomas Lentes (Hg.): Das Bild der Erscheinung. Die Gregorsmesse im Mittelalter (KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne, hg. v. Thomas Lentes, Bd. 3); Berlin: Reimer 2006; 312 S., 130 SW-Abb.; ISBN 978-3-496-01313-6, € 69,00

Bildwissenschaftliche Datenbank zur „Gregorsmesse“, erstellt von der VW-Forschungsgruppe „Kulturgeschichte und Theologie des Bildes im Christentum“; Westfälische Wilhelms-Universität, Thomas Lentes (<http://gregorsmesse.uni-muenster.de>)

Im Anfang war das Bild. Danach geriet es dann zuweilen in Vergessenheit. Jedenfalls war 1837 nach dem Besuch der Kirche St. Stephan im Ort Bürvenich bei Zülpich ein kunstsinniger preussischer Landrat aus Düren ratlos. In der Kirche befand (und befindet sich noch heute) ein großartiger Antwerpener Schnitzaltar, der im geschlossenen Zustand auf den Mitteltafeln eine merkwürdige Szene zeigt, über die der Landrat 1838 notierte: „Das heilige Meßopfer, dargebracht von einem Bischofe. Das Gesicht des gefesselten Erlösers über dem Altare ist sehr ruhig und edel.- Ein Kopf unter den dienenden Brüdern ist verbrannt.“¹ Nur was stellte diese dar und wie sollte

1 Egidy, Königlicher Landrat zu Düren, 7.5.1838; zit. n. CHRISTOPH SCHADEN: Die Antwerpener