

Bevölkerung erfassende starke Frömmigkeitsbewegung in Siena, deren Religiosität, geprägt von charismatischen Gestalten wie Giovanni Colombini und Katharina, durch emotionale Züge charakterisiert war. Diese gegenüber dem frühen Trecento neue Art der Frömmigkeit spiegelte sich nicht nur in der religiösen Literatur oder in neuen Andachtsformen der einflußreichen Laienbruderschaften: »*Im Einklang mit den aktuellen spirituellen Erfordernissen mußte nun der Künstler [...] seine Gestaltungsweise verschärft auf die Gefühlswelt ausrichten. Seine Bilder hatten den Menschen vor allen Dingen auf der Gefühlsebene anzusprechen [...]. Dazu besann sich der Künstler besonders auf den emotionalen Wert der Linie und der Farbe.*« (412) Den Rückgriff auf Muster des frühen Trecento erklärt F. mit der konservativen Grundhaltung der Auftraggeber. Deren Orientierung an traditionellen Formen bei gleichzeitiger Forderung nach einer Kunst, die eine gewandelte religiöse Stimmung zum Ausdruck bringt, habe der Sieneser Maler der 2. Jahrhunderthälfte insofern zu

entsprechen versucht, als er die Modelle modifizierte. In der Bewältigung dieser Aufgabe sieht F. die künstlerische Leistung des späten Trecento, und hier findet er die allgemeinen Grundlagen für Bartolos durch Expressivität und Rückgriffe auf das frühe Trecento gekennzeichneten Stil.

F. setzt in seiner Interpretation den Akzent beim Auftraggeber und Rezipienten der Bilder und veranlaßt damit Gardner in seiner Rezension zur Frage nach den ganz individuellen Voraussetzungen für Bartolos Stil, oder anders ausgedrückt: Inwieweit spiegelt dessen Werk die Persönlichkeit des Malers? Eine wichtige Frage, doch F. hat sich wohlweislich nicht auf dieses dünne Eis begeben. Gleichwohl vermag er mit Hilfe der zahlreichen Quellen und Werke ein vielschichtiges, farbiges Bild dieses Künstlers zu entwerfen. Klar arbeitet er die führende Position Bartolos im Siena der 2. Trecentohälfte heraus und beschreibt er dessen vermittelnde Rolle für das frühe Quattrocento. Nach Freulers Monographie wird man Bartolo di Fredi mit neuen Augen sehen.

Wolfgang Loseries

Das Aschaffenerger Tafelbild. Studien zur Tafelmalerei des 13. Jahrhunderts

Redaktion und Layout: Susanne Böning-Weis, Erwin Emmerling, Karlheinz Hemmeter, Barbro Repp, Cornelia Ringer. *Arbeitshefte des Bayer. Landesamtes für Denkmalpflege* 89. München, Bayer. Landesamt für Denkmalpflege 1997 (Vertrieb: Karl M. Lipp Verlag München). 388 S., zahlreiche teils farb. Abb. ISBN 3-87490-653-1

1986 wurde im Aschaffenerger Stiftsmuseum, dem früheren Stiftskapitelhaus, ein Tafelgemälde des 13. Jh.s entdeckt, das seit einem Umbau des Hauses ca. 1621 als Bodenbrett gedient und mit der Zeit schwer gelitten hatte. Von 1989 bis 1996 dauerten die komplizierten Konservierungsarbeiten im Münchner Landesamt für Denkmalpflege (Cornelia Ringer). Zum erfolgreichen Abschluß der Restaurierungsarbeiten veranstaltete das Lan-

desamt am 8.-10. Mai 1996 ein Kolloquium zur Tafelmalerei des 13. Jh.s, dessen Referate mit dem angezeigten Band exzellent gedruckt vorliegen: ein nützliches Kompendium des kunsthistorischen wie restauratorischen Kenntnisstandes. Mit der Aschaffenerger Tafel ist ein Rarissimum von weit überregionaler Qualität wiedergewonnen worden, das Stiftsmuseum hat ein weiteres Hauptwerk erhalten (Abb. I-3).



Abb. 1 Aschaffener Tafelbild, um 1260 (Bayer. Landesamt für Denkmalpflege)

Ausführlich, jederzeit luzide und mit vortrefflichen Illustrationen geben Reinhold Winkler, Cornelia Ringer, Andreas Scheuch, Gabriel Schneck und Klaus Dreiner Auskunft über die Arbeit der Restauratoren und über den Befund (S. 179-291). Die mit Pergament bespannte Eichenholztafel besteht aus zwei horizontalen, miteinander verdübelten Brettern. Sie war für ihre Zweitverwendung auf 197 x 68,7 cm allseitig beschnitten worden. Die ursprünglichen Maße der Tafel werden auf rund 211 x 84,5 cm zuzüglich (durch Halterungsspuren erschließbarer) Rahmen geschätzt (S. 188). Die Temperamalerei auf dem Pergament erzielt durch virtuosens Einsatz von grünem und rotem Lack changierende Effekte (S. 226). Sie zeigt, teils gut erhalten, teils noch aus Resten erschließbar, Christus in einer Mandorla, flankiert von Maria und Johannes dem Täufer sowie den lokalen Stiftspatronen Petrus und Alexander. Das Bildthema läßt vermuten, daß die Tafel den Hochaltar der Stiftskirche zierte (Verena Fuchß, S. 176, Klaus Krüger, S. 294). Ihr Stil ist, im Einklang mit den dendrochronologischen Daten, gut mit der Ausstattungsphase der Stiftskirche um 1240-60 zu verbinden, in der die beiden Stifterarkophagen ausgeführt wurden. Laut Dendrochronologie ist 1228 das früheste denkbare Entstehungsjahr, doch

dürfte das Fälldatum eher zwischen 1232 und 1241 liegen, gefolgt von einer längeren Lagerzeit (S. 292).

Ob die Tafel als Antependium diente oder als Altaraufsatz, läßt sich nicht mehr zweifelsfrei entscheiden. Der Altar des 13. Jh.s selbst, dessen Maße einen Hinweis geben könnten, ist nicht erhalten. »The physical structure and old-fashioned iconography of the Aschaffenburg panel places it precisely at this watershed between frontal and altarpiece« (Julian Gardner, *Ante et super altare. From Antependium to Altarpiece*, S. 25-40, hier 40; im selben Sinne Krüger, S. 294). Spätestens als 1496 der Hochaltar neugestaltet wurde, muß die Tafel ihre ursprüngliche Funktion verloren haben. Friedrich Kobler gab einen Überblick über die deutsche Tafelmalerei des 13. Jh.s (S. 41-72). Angesichts deren disparater Überlieferungssituation verwundert es kaum, daß der Versuch, die Aschaffener Tafel in das Erhaltene stillkritisches einzuordnen, auf der Tagung für Diskussion und widersprüchliche Urteile sorgte. Die einzige altersverwandte figürliche Darstellung in Aschaffenburg, das Tympanon der Stiftskirche, gibt keinen Hinweis. Frank Martin plädierte unter Hinweis auf vergleichbaren Einsatz des Zackenstils für eine Entstehung der Tafel im Umkreis einer zwischen 1246 und

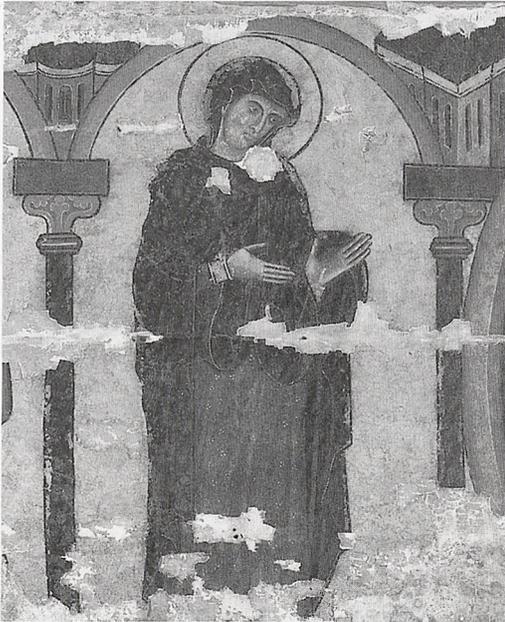


Abb. 2 Aschaffener Tafelbild, um 1260 (Bayer. Landesamt für Denkmalpflege)

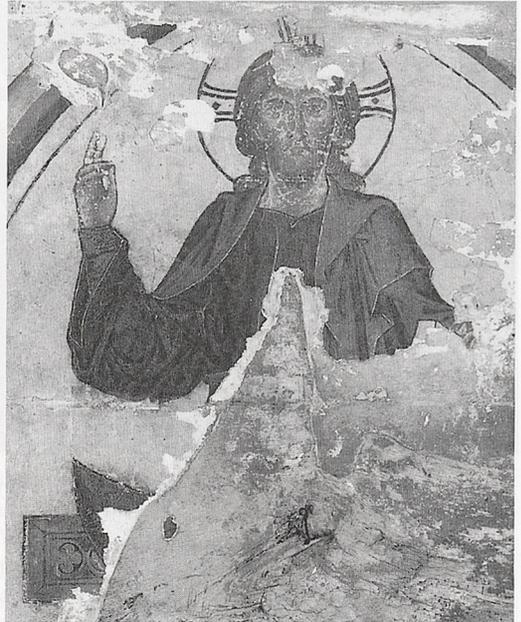


Abb. 3 Aschaffener Tafelbild, um 1260 (Bayer. Landesamt für Denkmalpflege)

etwa 1260 wohl in Würzburg tätigen Buchmalereiwerkstatt, auf die eine Bibel für die Würzburger Dominikaner (Würzburg, UB, M. p. th. f. m. 9/I-IV) und das Evangelistar München, (Staatsbibl., Clm 23256) zurückgehen (S. 307-320). Daniel Hess suchte dagegen, ausgehend von der historischen Bindung des Stiftes an die Mainzer Bischöfe, im Mainzer Umfeld nach Vergleichsmöglichkeiten (S. 321-324). Er beobachtete charakteristische Gewandstoffmotive der Tafel in Gelnhäuser und Erfurter Glasmalereien der Zeit um 1230/40 und fand damit weithin Zustimmung. Sein und Renate Döllings Hinweis auf Mainz erinnerte zugleich daran, wieviel an mittelalterlichen Kunstwerken auch in den mutmaßlichen Zentren verloren ist, und daß die Hoffnung, den nicht ohne Walten des Zufalls überkommenen Resten eine »maßstäbliche« Rekonstruktion der einstigen Verhältnisse abgewinnen zu können, methodischen Optimismus voraussetzt.

Einige weitere Werke wurden in Referaten untersucht: Renate Kroos sprach über das im 2. Weltkrieg zerstörte Quedlinburger Retabel (ehem. Berlin), das seine stilistischen Voraussetzungen im Umkreis des Goslarer Evangeliars hat und spät, gegen 1270 zu datieren ist (73-86). Eva Ortner (S. 87-98) resümierte ihre Magisterarbeit über das Pollinger Kreuz, Cristina Thieme (S. 99-112) faßte die bei dessen Restaurierung gewonnenen Erkenntnisse zusammen (vgl. *Kunstchronik* 47, 1994, S. 730; *Das Hl. Kreuz von Polling*, Arbeitshefte des Bayer. Landesamtes für Denkmalpflege, Bd. 85, München 1996). Sonstige Themen: ein deutsches Flügelaltärchen der Zeit um 1260/70 im Britischen Museum (Verena Fuchß, S. 113-126), frühe Retabel in Rheinland-Pfalz (Renate Dölling, S. 127-134), die Maltechnik des Schrans von Halberstadt (Roland Möller, S. 135-150), das Retabel von Wetter (Uta Reinhold, S. 151-156), technologische Untersuchungen zur Tafelmalerei des 12./13. Jh.s in Österreich (Manfred Koller, S. 157-68), englische figürliche Tafelmalerei des 13. Jh.s (Paul Binski, S. 324-334), norwegische Antependien (Unn Plahter, Erla Bergendahl Hohler, S. 335-360), künstlerische Techniken in der toskanischen Malerei des 12./13. Jh.s (Marco Ciatti, S. 360-387).

Peter Diemer