

# Ganz schön modern!

Max Seidel, Serena Calamai  
**Ambrogio Lorenzetti. The Masterpieces of the Uffizi Galleries.**

Florenz, Giunti 2022. 367 S.,  
 49 Tafeln, 283 Farbabb. Engl. u. ital.  
 ISBN 978-88-09-94474-9. € 45,00

**D**em hier anzuzeigenden, opulent ausgestatteten Buch gehen zahlreiche Publikationen zu Ambrogio Lorenzetti von Max Seidel voraus, die seine jahrzehntelange Forschung zu diesem Maler dokumentieren. 2017 waren Seidel und Serena Calamai an der großen Ausstellung in Siena und am Ausstellungskatalog beteiligt (Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini, Max Seidel [Hg.], *Ambrogio Lorenzetti*, Mailand 2017). Doch fehlte dort der Crescentius-Altar mit der Darbringung Jesu im Tempel von 1342; denn dieses Tafelwerk darf seiner Fragilität wegen nicht ausgeliehen werden. Daher sollte eine Monografie zu diesem wenig erforschten Werk den Ausstellungskatalog ergänzen. Erschienen ist nun eine Arbeit zu den drei zentralen Werken des Malers im Besitz der Uffizien. Neben dem Crescentius-Altar sind dies das Triptychon des Heiligen Proculus von 1332 und die Tafeln mit Szenen aus dem Leben des Heiligen Nikolaus von Myra von 1332 bis 1334.

Durch die Untersuchung der Werke mit Hilfe neuester optischer Verfahren in Kooperation mit den Laboratorien des Opificio delle Pietre Dure in Florenz zur Maltechnik und zum Erhaltungszustand, durch die Anwendung sozial- und wirtschaftsgeschichtlicher Methoden, mit ikonographischen und stilistischen Analysen sowie der Untersuchung von Perspektive und Geometrie gelingt es Seidel und Calamai, den Originalzustand zu rekonstruieren und eine Fülle von neuen Ergebnissen zu 13 Themenbereichen zu präsentie-

ren. Exemplarisch eingegangen wird in dieser Besprechung auf das Bild des Crescentius-Altars mit der Darbringung im Tempel, auf Ambrogios auffallendes Interesse an jüdischen Riten und Ausstattungen, auf die prophetischen Hinweise in der Ausstattung des Tempels und auf das bisher unge löste Rätsel der enigmatischen Inschrift auf dem Stirnreif des Hohepriesters.

## NEUE ERKENNTNISSE

**I.** Die künstlerische Auseinandersetzung Ambrogios mit seinem Bruder Pietro und seinen Malerkollegen Duccio di Buoninsegna, Simone Martini und Giotto: Aus den verschiedensten Bildmedien seiner Kollegen übernimmt er Motive, so z. B. von Duccios Glasfenster in der Apsis des Sieneser Doms. Mit Simone Martini tritt er in Wettstreit, teilt mit ihm die Faszination für Goldschmiedekunst und das Raffinement der Dekoration. Er bewundert Giottos Volumenfiguren und paraphrasiert sie.

**II.** Die Tafel mit dem Kornwunder des Nikolaus beweist, wie genau Ambrogio Naturphänomene beobachtet und damit experimentiert, sie ins Bild umzusetzen. So studiert er z. B. die Erdkrümmung und stellt sie durch das allmähliche Verschwinden der Schiffe am Horizont dar. Dies ist eine Pionierleistung ebenso, wie er mit dieser Meerlandschaft eine der ersten Panoramadarstellungen der mittelalterlichen Kunst bietet. Ambrogio wendet sich mit diesen wissenschaftlichen Beobachtungen an eine neue Klientel von reichen, vielge reisten Kaufleuten.

**III.** Die Bildfindung eines direkten Dialogs zwischen Gott und Maria in Form einer Vision wird sichtbar gemacht mithilfe spezieller Aufnahmen unter Streiflicht: In seinem letzten Werk, der Verkündigung an Maria von 1344, heute in der Pinacoteca Nazionale in Siena (*Abb. 1*), hat Ambrogio noch einmal eine sehr ungewöhnliche Bildformulierung gefunden. Während üblicherweise die Verkündigungsbilder den Dialog zwischen Maria und dem Erzengel Gabriel darstellen, hat Maria



Abb. 1 Ambrogio Lorenzetti, Verkündigung an Maria, 1344. Siena, Pinacoteca Nazionale (Seidel, S. 332)

hier ihren Blick nach oben gerichtet zu einer nur noch schwer erkennbaren Lichtvision. Unter Streiflicht konnten ein Tetramorph und die Halbfigur Gottes wieder sichtbar gemacht werden: Er hat die Rechte im Schöpfergestus erhoben und vollzieht damit das Wunder der Menschwerdung Christi (vgl. die subtile Analyse von Daniel Arasse, *L'Annonciation chrétienne. Une histoire de perspective*, Paris 1999).

**IV.** Die enge Beziehung zwischen Goldschmiedearbeiten und Ambrogios Malerei zeigt sich in der Ausstattung des Tempels und des Hohepriesters auf dem Crescentius-Altar in der Wiedergabe von kostbarsten Stoffen und Goldschmiedearbeiten. Der Autor und die Autorin können nachweisen, dass sich hier seine Begeisterung für die Arbeit des berühmten Goldschmieds Ugolino di Vieri niederschlägt, der seine Werkstatt in nächster Nähe im gleichen Quartier hatte, nur wenige Meter von Ambrogios Haus entfernt.

**V.** Neu ist auch die Darlegung des Zusammenhangs zwischen Ambrogios Darstellung der Tem-

pelarchitektur und den Entwürfen des gleichzeitigen Domneubaus in Siena. Neben architektonischen Inspirationen übernimmt Ambrogio auch die Prophezen in den Zwickeln vom Entwurf der Westfassade. Doch spielen sie in ihrem jeweiligen Kontext unterschiedliche Rollen. Bei Ambrogio treten sie als Zeugen in einer Art liturgischem Drama auf, dessen Quelle, nach Seidel, die *testimonia ex gentibus* aus dem pseudoaugustinischen Text *Contra Iudeos* des Bischofs von Karthago, Quodvultdeus († 454), sind. Dieses prophetische Zeugnis für den verheißenen Messias bezieht sich auf den Lobgesang des Simeon (Lk 2,31–32). Anders verhält es sich mit den Propheten an der Hauptfassade des Domneubaus. Nach dem Text ihrer Schriftbänder, der vom Bau des zweiten Tempels in Jerusalem handelt, stellen sie die ikonologische Verbindung zwischen dem herodianischen Tempel und dem Neubau des Domes in Siena her.

**VI.** Ambrogio probiert neue Maltechniken aus: Er gestaltet z. B. das Ephod des Hohepriesters, indem er erst Blattgold aufträgt und darüber mit Farbe die Edelsteine malt. Auch das Aussehen von Emailarbeiten kann er mit dieser Technik fingieren oder den Eindruck von Dreidimensionalität bei seiner Darstellung von Goldschmiedearbeiten. Um die Flammen auf dem Brandaltar lebhafter flackern zu lassen, malt er die roten Flammenspit-



Abb. 2 Ambrogio Lorenzetti, Die Darbringung im Tempel (ehem. Mitteltafel des Crescentius-Altars im Sienerer Dom), 1342. Florenz, Uffizien (Seidel, S. 168)



Abb. 4 Umschrift der verschlüsselten Inschrift auf dem Stirnreif des Hohepriesters (Foto: Autorin)



Abb. 3 Ambrogio Lorenzetti, Die Darbringung im Tempel. Detail: Der Hohepriester (Seidel, S. 34)

zen auf den Goldgrund und gräbt ihre spitzen Umrisse in ihn ein.

### DIE REKONSTRUKTION DES URSPRÜNGLICHEN ALTARBILDES

Das Bild mit der Darbringung im Tempel (Abb. 2) bildete ursprünglich das Zentrum eines Polyptychons, das für den Crescentius-Altar im neuen Sieneser Dom entstand. Bei der Umwidmung des Crescentius-Altars wurde es aus dem Sieneser Dom entfernt und später auseinandergenommen. Mit dem Verlust seiner liturgischen Funktion wurde es zum Galeriebild ohne Rahmenwerk, Seitenflügel und Predella. Die aufwendige Rekonstruktio-

on des ursprünglichen Polyptychons wird auf den Tafeln I–XV vorgestellt. Wie bei einem geistlichen Schauspiel ist die Handlung durch die Beziehung der Personen, die zusammengehörenden und die sich davon abgrenzenden Gruppen, durch Körperbewegung, Gestik, Blick und Gesichtsausdruck charakterisiert. Auch die Abfolge der Handlung wird für den Betrachter ablesbar: Als erste sind Maria mit dem Kind, ihre Begleiterinnen und Joseph von links in den Tempel gekommen; dann ist Simeon durch die Tür rechts eingetreten und hat mit verhüllten Händen das Kind aus Marias Armen genommen. Andächtig hat er den Blick auf den Knaben gesenkt. Während er seinen Lobgesang des *Nunc dimittis* formuliert, scheint er einen Schritt vorwärts auf Maria und ihre Begleiterin zu tun. Sie alle schauen auf das Kind. Nur die zweite Begleiterin Mariens blickt auf den Assistenten des Hohepriesters, der gerade von hinten rechts eingetreten ist und sich fragend an diesen zu wenden scheint, während dessen zweiter Assistent zum Ausgang vorne rechts schaut, wo soeben die alte Prophetin Hanna erschienen ist und mit ausgestrecktem Zeigefinger auf das Jesuskind zeigt.

Vier Personen sind vom Kind abgewandt, die Begleiterin Mariens, der Hohepriester und seine beiden Assistenten, weil sie abgelenkt sind oder aus Skepsis dem gegenüber, was hier durch Simeon und Hanna offenbar wird. Mit dieser subtilen Differenzierung zwischen den beiden Gruppen derer, die das Kind als den erwarteten Messias erkennen und derer, die der Bedeutung des Momentes gegenüber blind sind, thematisiert Ambrogio seine Vorstellung vom Gegensatz zwischen Altem und Neuem Bund, zwischen Juden und Christen. Der Vergleich mit früheren Darstellungen des Themas zeigt die Einmaligkeit dieser ikonographischen Bildfindung und die Feinheit ihrer psychologischen Charakterisierung mit ihrer raffinierten Nutzung von Bühne, Choreografie und Symbolik.

Eine der herausragenden Bildfindungen Ambrogios ist die Unterscheidung zwischen natürlichem Licht und dem übernatürlichen symbolischen Licht. Immer wieder kontrastiert er seine Naturbeobachtung von Sonnenlicht, Licht in der Nacht, Widerschein und Spiegelung mit dem me-

taphysischen göttlichen Licht und markiert damit den Übergang vom Mittelalter in die Renaissance.

### DIE LICHTSYMBOLIK UND DER CHRISTUS IGNENS

Die Darbringung Jesu im Tempel wird von der Kirche als das Fest Mariä Lichtmess gefeiert mit der Kerzenweihe und einer Lichterprozession. Der Text der Festliturgie, des *Ordo officiorum ecclesiae sienensis* von 1215, ist der Schlüssel zur Interpretation der vielfältigen Lichtsymbolik im Bild. Auch das natürliche und das symbolische Feuer stellt Ambrogio einander gegenüber: Das natürliche Feuer auf dem Opferalter züngelt in gelben Flammen mit roten Spitzen, während das symbolische Feuer, das Brennen der göttlichen Liebe im Christuskind, wie bei einem glühenden Schmelzvorgang die blauen Wickelbänder mit leuchtendem Rot durchdringt. Damit verweist Ambrogio auf drei Vergleiche: auf das aus Liebe sich selbst verzehrende Wachs der Kerze als Bild Christi; auf das Opfer durch die Parallelität von Brandopfer-Altar und dem Kind in Simeons Armen; schließlich auf Christus als den zukünftigen Richter, der nach Mal 3,2 „ist wie das Feuer im Schmelzofen“.

In den Zwickeln rechts und links der Kuppel des Tempels erscheinen Moses und Maleachi. Seidel und Calamai sehen sie als Propheten und gleichzeitig als Gesetzesvertreter des alten Bundes und den Tempel als Ort der Erfüllung des Gesetzes. Zugleich bezieht sich der lateinische Text ihrer Spruchbänder auf Gesetze, die soeben befolgt werden, und Handlungen, die gerade eintreten. Moses zeigt den Gesetzestext von Lev 12,8 zum Brand- und Sündopfer – und ebendies wird im nächsten Augenblick vom Hohepriester vollzogen. Maleachi weist den Text Mal 3,1 vor: „Und bald wird kommen zu seinem Tempel der Herr, den ihr sucht“, und diese Prophezeiung ist eingetreten, als Maria mit dem Kind den Tempel betreten hat. Deshalb kommt beiden Texten in diesem Zusammenhang sowohl legislative als auch prophetische Bedeutung zu.

Die Perspektive der Tempelarchitektur führt auf die Bildmitte, auf den Hohepriester hin: Er ist zwar nicht die Hauptperson, jedoch die zentrale

Figur im Raum, sowohl in seiner detailliert beschriebenen Bekleidung, seiner rituellen Handlung als auch in seiner Charakterisierung, ablesbar an seinem philosophisch nachdenklichen, von tiefer Skepsis gezeichneten Gesichtsausdruck (Abb. 3). Mit archäologischer Genauigkeit setzt Ambrogio die Hebraica seiner Wirkungsstätte, des Tempels in Jerusalem, und des liturgischen Ornaments des Hohepriesters ins Bild. Kein Kunstwerk des 14. Jahrhunderts und möglicherweise der gesamten mittelalterlichen Kunst befasst sich in so ausführlicher Weise mit jüdischen Riten: Seidel und Calamai haben Quellen zur zeitgenössischen jüdischen Kultur in Siena gesichtet und nachweisen können, dass es in der jüdischen Gemeinde Sienas einflussreiche Mitglieder gab, die mit den Behörden kooperierten, wie das in den *Diplomatico Riformagioni 1230* aufgeführte Ratsmitglied „Guido judeus“.

Es ist möglich, dass Ambrogio seine Kenntnisse jüdischer Kultur dem Kontakt mit jüdischen Mitbürgern verdankte. So könnte eine jüdische Handschrift, vergleichbar den späteren illustrierten *Commentaria in Vetus Testamentum*, eine Vorlage für die Bekleidung des Hohepriesters mit Ephod und dem von den Onyxen auf der Schulter herabhängenden Quadrangulum geliefert haben. Doch spricht die Genauigkeit, mit der Ambrogio alle Hebraica wiedergibt, eher für die bildliche Umsetzung des biblischen Textes aus Ex 28,36 oder für die gemalte Wiedergabe der minutiösen Beschreibung des Flavius Josephus in dessen *Jüdischen Altertümern*.

Über der langärmeligen blauen mit goldenem Ornament und Armschmuck verzierten Tunika trägt der Hohepriester das Ephod, gefertigt aus Gold, blauem und rotem Purpur, Scharlach und gezwirnter feiner Leinwand (Ex 28,6). Es bedeckt Brust und Rücken, wird auf der Schulter zusammengebunden und mit zwei Onyxen, auf die die Namen der zwölf Stämme Israels eingraviert sind, geschmückt. Auf der Brust liegt das Quadrangulum, die Lostasche, aus dem gleichen kostbaren Stoff und verziert mit vier Reihen von Edel-

steinen (Ex 28,17). An der Schulter ist es mithilfe goldener Ketten befestigt, die in den genannten Onyxen enden. Um seine kegelförmige liturgische Kopfbedeckung aus weißer Leinwand liegt ein goldener Stirnreif mit einer Inschrift aus bisher unidentifizierten Schriftzeichen (Abb. 4). Sie wurden in der Forschung allgemein für pseudo-hebräische Schriftzeichen gehalten. Auch Seidel und Calamai ist es nicht gelungen, sie zu lesen.

### DIE ENTSCHLÜSSELUNG DER INSCRIFT

Als Ergänzung zu den vorgestellten Forschungsergebnissen fügen wir hier die Entschlüsselung der enigmatischen Inschrift auf dem Stirnreif des Hohepriesters an. Nach der Anweisung Gottes an Moses, Ex 28,36 müsste sie קדש ליהוה (Kodesch l'Jahwe), zu Deutsch „Heilig für Jahwe“ lauten. Die Vulgata übersetzt entsprechend *Sanctum Domino* (Das dem Herrn Heilige). Aber die Inschrift ist weder hebräisch, noch gibt sie den Text von Ex 28,36 in Übersetzung wieder: Vielmehr ist sie zusammengesetzt aus Elementen der drei Sprachen Hebräisch, Griechisch und Latein. Griechisch ist der Text, der in der Mitte des Stirnreifs beginnt, aber nach hebräischer Schreibweise von rechts nach links zu lesen ist. Er erscheint in Gold getrieben, in erhabener Form in griechischen Großbuchstaben und lautet ΘΕΟΣ (= THEOS = GOTT). Der letzte Buchstabe, das Sigma, ist ein End-Sigma. Dieses ist als Kleinbuchstabe geschrieben und durch seine spiegelbildliche Wiedergabe, entsprechend der hebräischen Schreibrichtung, zusätzlich verschlüsselt. Lateinisch sind die Buchstaben von der Mitte aus nach rechts zu lesen ChP = Christus. Der letzte Buchstabe kann als griechisches P (= Rho = R) gesehen werden.

Mithilfe der drei Sprachen verschlüsselt Ambrogio den Gottesnamen auf dem Stirnreif und fügt, anders als in Ex 28,36 gefordert, eine versteckte Deutung auf das Kind als den prophezeiten Messias hinzu. Die Verschlüsselung hat eine doppelte Funktion: Zum einen soll im Gottesnamen schon der prophetische Hinweis auf Christus enthalten sein, die Abweichung vom Text Ex 28,36 aber kaschiert bleiben; zum anderen wird durch die Verschlüsselung plausibel, warum der Hohe-

priester die prophetische Bedeutung nicht erkennt. Mit der Verschlüsselung der Inschrift legt Ambrogio, bildlich gesprochen, einen Schleier über die Augen des Hohepriesters, so dass dieser weder den Sinn der Inschrift noch die Bedeutung dessen, was sich gerade vor seinen Augen im Tempel ereignet, erkennen kann. Dies steht im Kontrast zum *lumen ad revelationem gentium*, dem Licht der Enthüllung und des Offenbarwerdens für die Völker, das Simeon in seinem Lobgesang beim Anblick des Kindes erkennt.

Das Buch von Max Seidel und Serena Calamai öffnet den Blick für das Raffinement und das feinsinnige, intellektuelle Beziehungsgeflecht der Personen und Motive in Ambrogios Bildern. Es leitet den Leser zum vertieften Betrachten an, zum Nachvollziehen theologischer Bezüge und zum Staunen über die innovative Kraft dieses Malers, seine Empathie, seine psychologische Durchdringung von Bildthemen, seine kühnen Experimente und damit seine Modernität.

---

DR. HELGA KAISER-MINN  
DR. THEOL. HOLGER KAISER  
[helga.kaiser-minn@web.de](mailto:helga.kaiser-minn@web.de)