

der Portallünette an der Eingangswand des Doms ist bereits mehrfach die Stilverwandtschaft mit den Szenen des *Penultimate Master* der Baptisteriumskuppel hervorgehoben worden. Schon aus chronologischen Gründen überzeugt, daß er nicht mit Gaddo Gaddi gleichgesetzt werden kann. Aber auch die von Boskovits vorgeschlagene Identifizierung mit Andrea Tafi bereitet Schwierigkeiten.

Vasari schrieb diesem Andrea unter den Baptisteriumsmosaiken vor allem den Weltenrichter zu und gab 1294 als sein Todesjahr an. Wenn das Datum aus der Grabinschrift stamme, kann Andrea die im frühen Trecento entstandene Marienkrönung nicht entworfen haben. Es löst auch nicht das Problem, wenn man Vasaris Andrea Tafi mit dem dokumentierten *Andreas vocatus Tafus olim Ricchi* gleichsetzt, denn der dürfte erst der folgenden Generation angehört haben. Sein Name ist der vorletzte unter den 1320 Eingetragenen in der Malerliste der *Arte dei Medici e Speziali*, und er scheint sich gegen Ende der 20er Jahre, vielleicht nach längerer Abwesenheit von Florenz, noch ein zweites Mal bei der Zunft eingeschrieben zu haben. Um 1324 war Andrea Ricchi

anscheinend mit Maso di Michele assoziiert, denn nach einem m. W. noch unpublizierten Dokument hatten beide Maler am 31.3.1324 eine Mietschuld von 7 1/2 Goldfloren, die am 24.1.1326 noch nicht beglichen war (Florenz, Archivio di Stato, Notarile antecosimiano, Akten des Ser Francesco di Lapo 1324-30, fol. 67).

Zum Apsismosaik von S. Miniato al Monte modifiziert Boskovits seine früheren Ansichten und schreibt nun die Christusfigur dem Meister der hl. Agathe um 1270 zu. Die Evangelistensymbole wurden im späten Duecento vom *Penultimate Master* der Baptisteriumskuppel restauriert.

Selbst wenn man nicht in allen Punkten die Einschätzungen von Boskovits teilen kann, besteht kein Zweifel, daß der derzeit beste Kenner mit diesem von ihm und seinen Mitarbeitern gründlich recherchierten Band einen sehr wichtigen Beitrag zur Erforschung der florentinischen Kunst des Duecento und des frühen Trecento vorgelegt hat.

Irene Hueck

CRISTINA THIEME

Das Tafelbild von Trogir. Kunsttechnologische Studien zur Tafelmalerei Dalmatiens des 13. Jahrhunderts

(*Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz. Kunst im ersten Jahrtausend, Reihe A: Grundlagen und Monumente*, 14) Wiesbaden, Reichert 2007. 296 S., zahlr. Abb., ISBN 978-3895005626, € 88,-

Die mittelalterliche Tafelmalerei Dalmatiens wurde im Westen bislang kaum wahrgenommen. Erst die Ausstellungen *Tesori della Croazia* in Venedig 2001 und *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente* in Rimini 2002 lenkten nach dem Fall des eisernen Vorhangs den Blick auch auf die Malerei dieser Region und die dort bereits geleistete Forschung, die sich jedoch zumeist auf das 14. Jh. konzentrierte.

Daß die Kunst Dalmatiens aber gerade im 13. Jh. ein wichtiges Bindeglied zwischen dem 1204 von Venedig eroberten Konstantinopel und dem adriatischen Italien darstellte, zeigt das hier zu besprechende Beispiel. Dabei kam

der Vermittlung der Maltechnik eine besondere, bislang völlig vernachlässigte Bedeutung zu. Die vorliegende Studie stellt auf diesem Gebiet eine Pionierarbeit dar. Die Autorin bemühte sich aber auch um die Klärung der (kirchen)historischen Zusammenhänge, die für die in Dalmatien bislang einzigartige Gestaltung des Tafelbildes von Trogir von Bedeutung sind (19-38): Das unweit von Split an der östlichen Adriaküste gelegene Trogir war im 13. Jh. noch Sitz eines lateinischen Bistums, das dem Erzbistum Split unterstellt war; auch der Stadtheilige Bischof Johannes von Trogir (1064-1111), Giovanni Orsini, stammte aus einem römischen Geschlecht;

dennoch ist das Tafelbild von Trogir alles andere als ein Derivat der italienischen Kunst, vielmehr zeigte es sich dieser künstlerisch und technisch in mehrfacher Hinsicht überlegen. Das Retabel von Trogir ist eines von insgesamt sechzehn in Dalmatien erhaltenen Tafelbildern aus dem 13. Jh.; dabei handelt es sich jedoch ausschließlich um Croci dipinte und einzelne Marienbilder. Mehrfigurige Tafeln wie die untersuchte haben sich dort sonst nicht erhalten. Das auch deshalb im Zentrum der Untersuchung stehende Tafelbild wurde 1990 als Teil des Chorgestühls der Kathedrale von Trogir als Fragment von 70 x 212 cm Größe entdeckt und von 1998 bis 2005 am Lehrstuhl für Restaurierung an der TU München in Zusammenarbeit mit dem Denkmalpflegeamt in Split umfassend untersucht; anschließend konserviert ist es seit 2006 im Diözesanmuseum in Trogir ausgestellt. Erste Untersuchungsergebnisse sind bereits 2003 im Kontext der westeuropäischen Malerei des 13. Jh.s veröffentlicht worden, wobei schon die Andersartigkeit des Trogirer Bildes deutlich wurde (Cristina Thieme, *Das Tafelbild von Trogir*, in: Joachim Poeschke [Hg.], *Das Soester Antependium und die frühe mittelalterliche Tafelmalerei. Kunsttechnische und kunsthistorische Beiträge*, Münster i. W. 2005 [=Westfalen 80, 2002], 373-380); doch nun liegt die gesamte Studie mit einer umfangreichen Dokumentation und dem wertvollen Katalog der Vergleichsbeispiele mit Angaben zu Restaurierungsgeschichte und Kunsttechnik der einzelnen Werke vor.

Joško Belamarić ordnete die Tafel in den Kontext der Bau- und Ausstattungsgeschichte der Kathedrale von Trogir unter Bischof Colombano (1254-76) ein (Cenni per un profilo della storia e dell'arte medioevale e rinascimentale della città di Traù [Trogir], in: *Tesori della Croazia* 2001, 18), datierte sie in die Zeit um 1270 und sah in ihr das Werk eines venezianisch geprägten örtlichen Malers (Ders., *La Dalmazia nella storia della pittura dal Duecento al Quattrocento*, in: *Il Trecento adria-*

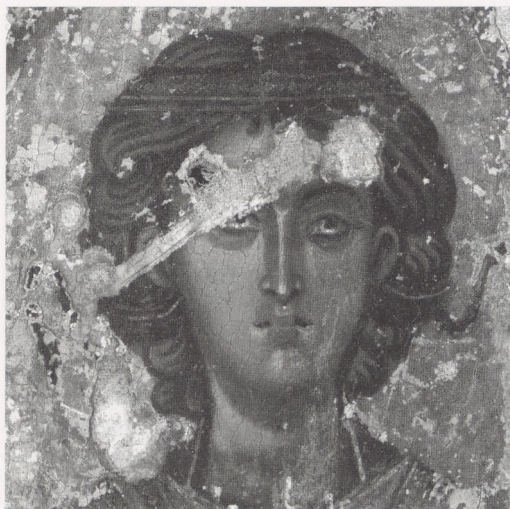


Abb. 1 Tafelbild aus der Kathedrale von Trogir, Ende 13. Jh., Detail: Erzengel Michael (Zustand während der Untersuchung). Trogir, Diözesanmuseum (C. Thieme)

tico 2002, 35). Die Radiokarbonanalyse des Holzes läßt zwar einen Datierungsspielraum von 1231-1320 zu (29), die anderen Untersuchungsergebnisse sprechen jedoch für eine Datierung ins ausgehende 13. Jh. bzw. um 1300. Auch wenn über das Tafelbild bislang keine schriftlichen Quellen bekannt sind, kann mit großer Sicherheit angenommen werden, daß es für den Hochaltar der Kathedrale von Trogir bestimmt war; so ist die Muttergottes mit Kind im Zentrum u. a. umgeben von den Stadtpatronen, den hll. Cosmas und Damian, und dem Schutzheiligen der Kathedrale, dem hl. Laurentius. Als das Tafelbild zwischen 1551 und 1731, vermutlich um 1632 (38), als Teil der Rückwand in das Gestühl des 15. Jh.s eingebaut wurde, gingen die Gesichter der Muttergottes und des Christuskindes und die vierte Heiligenfigur verloren, die wohl den hl. Johannes von Trogir darstellte. Darüber hinaus zeigen die Proportionsstudien der Autorin (163-172), daß die Einteilung der Tafel in sieben Felder unterschiedlicher Breite aus der stetigen Teilung einer ehemaligen Gesamtbreite

von 260 cm resultiert. Diese Breite entspricht etwa dem Abstand zwischen den hinteren Säulen des Ciboriums, unter dem die Tafel demnach höchstwahrscheinlich aufgestellt war (179f.). Die Bemalung der Rückseite mit einer Porphyrimitation legt zudem nahe, daß das Tafelbild frei im Raum stand. Die Lichtführung auf den Gemälden der Vorderseite und von rechts auf der rechten Seite berücksichtigt das im Kirchenraum durch die Fensteröffnungen der Seitenschiffe einfallende Licht, genau so wie es später Cennino Cennini empfahl (53). So erscheinen die Gesichter des Erzengels Michael (*Abb. 1*) und des hl. Laurentius durch die feine farbige Modellierung und die Schlagschatten nicht nur plastisch, sondern wie von außen beleuchtet. Sie erreichten durch diese feine Ausführung eine – heute nur noch zu erahnende – Qualität, wie sie an gleichzeitigen Tafelmalereien in Dalmatien nicht zu finden ist.

Der fragmentarische Zustand der Tafel veranlaßte die Autorin, verschiedene Rekonstruktionsmodelle zu entwickeln (176-178). Gesichert ist, daß es sich um eine quereckige Tafel handelte, die in der Mitte hochrechteckig erhöht war; für den oberen Abschluß gibt es in Analogie zu toskanischen Beispielen mehrere Möglichkeiten (174-180). Ein Halbrund, wie es die westfälischen Tafeln zeigen, zieht die Autorin jedoch nicht in Betracht, stattdessen favorisiert sie mit Blick auf die späteren dalmatinischen Retabel, z. B. in Krk aus dem Umkreis von Paolo Veneziano (zwischen 1330 und 1350), in Trogir das Retabel der Thronenden Muttergottes mit Heiligen in der Sammlung der Benediktiner (Ende 14. Jh.) und in Korčula von Blaž Jurjev Trogirerin (um 1435), ein flach abschließendes Modell, den sie als »Trogirer Typus« bezeichnet (178f.). Doch reichen die Anhaltspunkte am Objekt selbst für die Konstruktion dieses Typs m. E. nicht aus. Folgen kann man der Autorin insoweit, daß das Konzept eines siebenteiligen Retabels mit einem wie auch immer überhöhten Mittelteil und einem umlaufenden festen und breiten Rahmen bei den Hochaltarbildern Dalmatiens im 14. und 15. Jh. verbreitet und möglicherweise auf das Trogirer Bild zurückzuführen ist. Der Beweis für die Existenz eines bestimmten Prototyps ist das noch nicht.

Gesamtformen wie Details wurden von äußerst routinierten Malern ausgeführt, so zeigt die Übertragung der Figurenumzeichnungen bei den beiden Erzengeln und des Ärz-

tepaars, daß diese auf derselben Vorlage beruhen. Die Unterzeichnung ist äußerst detailliert ausgeführt. Ritzlinien sind nicht vorhanden. Außergewöhnlich ist die Maltechnik aus zahlreichen Farbschichten, die für das 13. Jh. sowohl in Dalmatien als auch in Italien ohne Vergleich ist. Selbst gleichfarbige Partien unterscheiden sich im Aufbau. Die Abfolge der Farbschichten und der Verlauf der Pinselstriche wurden gezielt in zahlreichen Variationen eingesetzt, um die Wirkungen verschiedener Stoffe zu erzeugen.

Die Inkarnate am Tafelbild von Trogir sind mit »Verdaccio« (sog. »Grüner Erde«) unterlegt (108). Verdaccio ist sonst erst an der Muttergottes der Benediktinerinnen in Zadar um 1300 und an der Croce dipinta des hl. Andreas in Trogir um 1300-1320 nachzuweisen. Auch andere technische Besonderheiten waren festzustellen: Die einstmals brillante emailartige Wirkung der Farben wurde durch die Zugabe von Leinöl bei der Eitempera erzielt. Weder in mittelalterlichen Traktaten, noch durch die Analyse an Tafelbildern der Zeit konnten bisher Belege für diese Technik gefunden werden. Darüber hinaus wurden die letzten farbigen Lasuren auf einen Zwischenfirnis aus Eiklar aufgesetzt. Ein solcher Zwischenfirnis, wie er später auch von Cennino Cennini beschrieben wurde, ist in der Tafelmalerei des 13. Jh.s ebenfalls kaum nachgewiesen (112-120); die Modelliermasse, die die geschnitzte Arkadenarchitektur überformt, entspricht in ihrer Zusammensetzung dem »gesso grosso« nach dem Rezept Cenninis; die Grundierung besteht aus feinem Calciumsulfat-Dihydrat, wie von Cennini für den »gesso sottile« beschrieben (93).

Wie von Peter Klein und Dieter Eckstein, Universität Hamburg, Ordinariat für Holzbiologie, 1999 ermittelt, diente als Bildträger Pappelholz. Während diese Holzart in der Toskana in der 2. Hälfte des 13. Jh.s verbreitet war, ist sie in Dalmatien zu dieser Zeit äußerst selten, stattdessen wurde dort Linde und Tanne verwendet, erst etwa ab 1300 ist Pappel dort nachweisbar (77).

Eine bislang nicht im Westen, aber in Trogir und an zeitgleichen dalmatinischen Beispielen beobachtete Kunsttechnik ist die Chrysographie (Goldmalerei) mit vergoldeten Zinnfolien (137-145), die in Dalmatien noch bis zum Ende des 13. Jh.s eine weite Verbreitung genoß. Ihre Ursprünge sind wohl in Byzanz zu suchen. Diese Technik konnte auch an vier Tafelbildern des 12. und 13. Jh.s aus Griechenland und vom Sinai beobachtet werden (138f.).

Das geschilderte mathematische Teilungsverfahren bei der Anlage der Bildfelder setzt die Kenntnis des Goldenen Schnittes voraus, die im Westen schon verlorengegangen war, aber offenbar im Einflußbereich von Byzanz noch angewandt wurde (vgl. 165). Thieme vermutet, daß es sich bei den Künstlern um griechische Maler gehandelt hat, wie es mehrfach für Dalmatien im 13. Jh. belegt ist, doch konnte keiner der bekannten Namen dem Werk zugeordnet werden (53f.). Die byzantinische Kunsttradition, die stilistisch insbesondere bei der Gestaltung der Engel deutlich ist, wurde allerdings bei der Anlage des Retabels von Trogir verlassen, um auf die Anforderungen westlicher Liturgie zu reagieren. Hier wurde vermutlich ein Typus gewählt wie er in Vari-

anten in der Toskana seit etwa 1270 feststellbar ist. Bemerkenswert ist auch, daß künstlerische Techniken festzustellen sind, die dann in die italienische Künstlerliteratur um 1400, namentlich Cennini, eingegangen sind.

Es ist zu hoffen, daß die vorliegende Veröffentlichung zu einer weiteren Erforschung der Tafelmalerei Dalmatiens Anlaß gibt, die möglichst auch die übrige Balkanregion miteinbezieht; doch ist, wie sich auch an dieser Arbeit gezeigt hat, vor allem ein Zusammenwirken auf institutioneller Ebene nötig, damit Arbeiten dieser Art entstehen können, die die Materialkenntnis entscheidend erweitern und wieder einmal vor Augen führen, wie unverzichtbar die Analyse der Maltechnik auch für die historische Beurteilung der Werke ist.

Esther Wipfler

Hochschulen und Forschungsinstitute (Teil 2)

ÖSTERREICH

GRAZ

Institut für Kunstgeschichte der Karl-Franzens-Universität

Abgeschlossene Dissertationen

(Bei Prof. Aulinger) Bernadette Biedermann: Präsentationsformen von Schausammlungen am Beispiel des »Kulturhistorischen und Kunstgewerbemuseums« am Landesmuseum in Graz. – Markus Lenhart: Du sollst Dir ein Bild machen. Jüdische Kunst in Theorie und Praxis von David Kaufmann bis zur Kultur-Lige.

(Bei Doz. Fenz) Astrid Becksteiner-Rasche: Quantitativ. Richard Kriesche.

(Bei Prof. Pochat) Alexandra Puntigam: Der fotografische Blick. Analogien und Differenzen zwischen Malerei und Fotografie im amerikanischen Realismus des 20. Jh.s.

(Bei Prof. Schweigert) Stephan Zobernig: Zur gotischen Bauplastik in Kärnten. Stilkritische und ikonographische Untersuchung der Bauskulptur zwischen 1300 und 1520.

(Bei Prof. Stadlober) Sophie Zündel: Erfolgsfaktor Kunst im Unternehmen. Kunst als Möglichkeit zum steigenden Unternehmenserfolg unter Berücksichtigung der Kundenbindung und Mitarbeitermotivation.

Abgeschlossene Magisterarbeiten

(Bei Prof. Aulinger) Nicole Assl: Von der Kirchenbank zum Stapelstuhl. Die Entwicklung von Stapelobjekten im Design. – Anita Brunner: Marketing the Telfair Museum of Art. – Katharina Edith Gröbinger: Neue Ansätze im Design von 1945-68. USA, Italien, Deutschland. – Denise Hüttenbrenner: Die ‚Funny Animal Comics‘. – Barbara Schwarz: Dimitrios Sakellariou. Das transkulturelle Werk des Grazer Malers, Objektkünstlers und Poeten. – Karin Schwarz: Antidesign in Deutschland. Gegenpositionen zum Funktionalismus in Deutschland. – Elisabeth Triebel: Selbstbildnisse in der Wiener Kunst um 1900. – Julie Wondra: Es werde Licht. Leuchtendesign im Zeitalter der Glühbirne.

(Bei Prof. Biedermann) Sigrid Mosettig: Das Stadtpalais der Grafen Attems zu Graz, Sackstrasse 17.

(Bei Prof. Eberlein) Valerie Echer: Die Betrachtung des Fremden in den Darstellungen Franz Xavers mit Schwerpunkt Österreich. – Markus Hall: Die technischen Normen und Vorbedingungen in der gegenwärtigen Fotografie und ihre Konsequenzen. – Karin Herkner: Das Thema des hl. Sebastian in der Kunst der Moderne. – Monika Kucharz: Überlegungen zur Bedeutung des mittelalterlichen Prachteinbandes. – Lisa Schilhan: Die Darstellung der Speisen auf Abendmahlsbildern vom Spätmittelalter bis zur Frührenaissance. – Nina Schöpf: Die Raucherin in der Kunst der