

KUNST CHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

55. JAHRGANG Juli 2002 HEFT 7

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

Tagungen

Claritas. Das Hauptaltarbild im Dom von Siena nach 1260. Die Rekonstruktion

Tagung am 15. August 2001 in Altenburg, veranstaltet vom Lindenau-Museum in Altenburg (Thür.) in Zusammenarbeit mit dem Institut für Kunst- und Architekturgeschichte der Rijksuniversiteit Groningen (Niederlande)

Manche Fragestellungen beschäftigen die Forschung schon so lange, daß sie »klassisch« zu nennen sind. Zwei derartige, besonders wichtige Fragen wurden im vorigen Sommer im Lindenau-Museum in Altenburg in Form einer Ausstellung und einer damit verknüpften Tagung wieder aufgeworfen: Die erste betrifft Rekonstruktion und Funktion von zwölf szenischen, über verschiedene Sammlungen verstreuten Tafeln aus der Zeit um 1260, Guido da Siena zugeschrieben, die zweite das Problem des dugentesken Hauptaltarbildes im Sieneser Dom, anders formuliert: den Vorgänger von Duccios *Maestà*, den die Ausstellung mit dem rekonstruierten Werk identifiziert sehen will, vgl. Ausst. Kat. *Claritas. Das Hauptaltarbild im Dom von Siena nach 1260. Die Rekonstruktion* (Altenburg, Lindenau-

Museum, 24. Mai - 15. August 2001), bearb. von Holger Manzke und Barbara John, Altenburg 2001; vgl. die Ausstellungsbesprechung von Victor M. Schmidt, »Altenburg, Thirteenth century panel paintings from Siena«, in: *Burlington Magazine* 143 (2001), Nr. 1181, S. 512-514.

Ausgangspunkt der Überlegungen war die jüngste Restaurierung der drei Altenburger Tafeln und einer vierten, dem Lindenau-Museum als Leihgabe zur Verfügung gestellten Tafel aus Utrecht durch Holger und Sylke Manzke (Potsdam), in deren Verlauf die Gemälde von oft weitreichenden Übermalungen befreit wurden. Holger Manzke stellte darüber hinaus auch neue technologische Studien sowie weiterführende Überlegungen zur Rekonstruktion des Gesamtwerkes an, die in der



Abb. 1 Der Hauptaltar im Dom zu Siena nach 1260. Rekonstruktion Holger Manzke (Claritas, S. 36)

Ausstellung präsentiert wurden und Gegenstand der hier zu besprechenden Tagung waren (vgl. hierzu auch seine Beiträge im Ausstellungskatalog, S. 11-34, Rekonstruktionszeichnungen A-H sowie Abbildungen S. 47-88; A hier Abb. 1). Hinzutratene neue Forschungen Barbara Johns (Leipzig) zur Forschungsgeschichte, Provenienz und zum ursprünglichen Aufstellungsort des Werkes (vgl. *ibid.* S. 89-119). Restaurierung, technologische und kunsthistorische Forschungen, Katalog und Tagung wurden gefördert durch die Ernst von Siemens Kunststiftung in München.

Unbestreitbares Verdienst dieser Initiative ist es zunächst, alle zwölf szenischen Tafeln in Altenburg zu präsentieren und deren – bereits von R. Oertel vorgeschlagene – Anordnung durch neuerliche Untersuchungen der Bildträger zu präzisieren und zu bestätigen. In der Ausstellung waren die originalen Szenen vor

einem großen, die Gesamtform rekonstruierenden Holzgiebel wie ursprünglich in zwei hochrechteckigen Blöcken von 3 x 2 Bildern angeordnet (vgl. Abb. 1-3). Ergänzt wurden sie – in Form maßstabsgetreuer Fotografien – um die im Sieneser Dom erhaltene *Madonna del Voto* (Abb. 4) und um die *Mari-enkrönung* der Courtauld Institute Gallery in London (Abb. 5 und 6), die nicht ausgeliehen werden konnten. Es entstand ein großes gegiebeltes Retabel einer von zwölf Szenen flankierten, halbfigurigen *Madonna mit Kind* und der Londoner *Mari-enkrönung* als oberem Giebelabschluss (Abb. 1). Basis der Rekonstruktion sind von Holger Manzke erhobene technologische Sachverhalte, allen voran der Verlauf der Brettfugen, die im Katalog allerdings nur im Ergebnis, nicht aber vom Befund her vorgestellt wurden. Zugleich wurde eine Bestimmung des Retabels für den Hauptaltar des Sieneser Doms postuliert und, nachdem



Abb. 2 Geburt Christi, Guido da Siena zugeschrieben. Paris, Louvre (Claritas, S. 53)

das Mittelbild herausgesägt worden war, eine spätere Verwahrung der zwölf Szenen in der bei Montalcino gelegenen Badia Ardenga nachgewiesen, wo Johann Anton Ramboux sie durchzeichnete (Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 2472, Folio III, 99-110). Spätestens zu diesem Zeitpunkt waren sie mit der *Marienkronung* des Courtauld verbunden, für die ebenfalls – den Szenen vorangestellte – Nachzeichnungen vorliegen (*ibid.*, 97-98).

Die in Altenburg präsentierten, für die Siena-Forschung so bedeutsamen Ergebnisse und Hypothesen ließen eine wissenschaftliche Begleitveranstaltung geradezu als Notwendigkeit erscheinen. Entsprechenden Zulauf verzeichnete die vom Lindenau-Museum in Zusammenarbeit mit dem Institut für Kunst- und Architekturgeschichte der Rijksuniversiteit Groningen, namentlich Victor M. Schmidt, als »Finissage« der Ausstellung veranstaltete Tagung vom 15. August 2001. Zu Beginn führte Barbara John in die Forschungs- und Rekonstruktionsgeschichte der Altenburger Tafeln ein und erläuterte die Hypothese der Provenienz des rekonstruierten Retabels vom Hauptaltar des Sieneser Domes. Anschließend beschrieb Holger Manzke Maß-



Abb. 3 Anbetung der Könige, Guido da Siena zugeschrieben. Altenburg, Lindenau-Museum (Claritas, S. 54)

nahmen und Befunde der von ihm restaurierten Tafeln aus Altenburg und aus Utrecht, während Astrid Lehner (Zürich) die von ihr untersuchte *Marienkronung* in London vorstellte. Monika Butzek (Kunsthistorisches Institut in Florenz), die im Rahmen des Projektes *Die Kirchen von Siena* langjährige Archivstudien zur Geschichte des Sieneser Doms unternommen hat, schilderte die dokumentarischen Grundlagen zur Geschichte der *Madonna del Voto* und der ca. fünfzig Jahre älteren *Madonna* im Museo dell'Opera Metropolitana, Fragment eines reliefierten Antependiums, im folgenden *Madonna der Domopera* genannt (Abb. 7); beide Werke wurden zeitgenössisch gleichermaßen als *Madonna delle Grazie* bezeichnet und offenbar verschiedentlich miteinander verwechselt. Der Nachmittag war Fragen der kunsthistorischen Einordnung gewidmet. Klaus Krüger (Universität Greifswald) sowie Victor M. Schmidt (Rijksuniversiteit Groningen) referierten Überlegungen zur Typologie der italienischen Tafelmalerei im 13. Jh., welche die Einzigartigkeit der rekonstruierten Altartafel vor Augen führten: Trotz augenscheinlicher Bezüge etwa zur Typologie der sog. »Vita-Retabel« des hl. Franziskus von Assisi ist die in Altenburg rekonstruierte Kombination

eines halbfigurigen (!) Madonnenbildes mit flankierenden kleinformatigen Szenen, überfangen von einer – gegiebelten – *Marienkronung*, ohne Parallele. Abschließend stellte Peter Seiler (Berlin, Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance) Beobachtungen zur inhaltlichen Akzentuierung der christologischen Bildfolge auf der Rückseite von Duccios *Maestà* vor, die in diesem Zusammenhang insbesondere als späteres Vergleichsbeispiel für die Altenburger Szenenfolge von Bedeutung ist.

Da ein Tagungsbericht weder den Beiträgen noch der angeregten Diskussion gerecht zu werden vermag, kann hier nur ein mehr oder minder allgemeiner Eindruck vermittelt werden. Grundsätzlich kommt man nicht um die Feststellung herum, daß die vom Titel der Ausstellung suggerierten Erkenntnisse und Sicherheiten von einer größeren Anzahl der anwesenden Forscher auf der Basis des bislang vorliegenden Materials nicht als bewiesen angesehen wurden. Im Falle der Retabel-Rekonstruktion, die zur Gänze auf technologischen Befunden, wie Fugenverlauf, Brettbreiten, Dübellöchern und rückseitig aufgebrachten Verstärkungen und Schutzanstrichen beruht, wird man auf der Publikation des Beweismaterials in Form von Röntgenaufnahmen, Rückseitenfotos oder – besser noch – in Form einer fotogrammetrischen Zeichnung bestehen müssen. (Die im Katalog publizierten Diagramme C und D, in denen das Madonnenbild jeweils etwas unterschiedlich positioniert ist [!], erfüllen diesen Zweck nicht, und auch der Vortrag Holger Manzkas präsentierte kein entsprechendes Material, wobei die erbetene Röntgenaufnahme der *Madonna del Voto* leider zu spät aus Siena eintraf.) Ein kurz vor Ende der Tagung projiziertes Dia der Röntgenaufnahme schien den Zusammenhang mit den Szenen zu bestätigen, was in dieser Form jedoch nicht im Detail überprüfbar war. Während man angesichts der typologisch und formal überraschenden Integration der *Madonna del Voto* zwischen den Szenen-

blöcken auf der Publikation aller Befunde bestehen muß, würde eine sich bestätigende Koinzidenz eines leicht nach rechts ansteigenden Fugenverlaufes in Verbindung mit entsprechenden Brettbreiten – wie u. a. Erich Schleier, Peter Seiler und Norman Muller in der Diskussion einräumten – ein schwer zu widerlegendes Argument für ihre Zugehörigkeit darstellen. Je früher das entsprechende Material also präsentiert wird, desto besser.

Problematischer ist die Beweislage im Falle der Londoner *Marienkronung* (Abb. 5, 6). Hier kann keine Brettbreite, sondern allein eine anscheinend der *Madonna del Voto* entsprechend ansteigende Brettfuge sowie ein offenbar übereinstimmender Rückseitenanstrich mit ausgesparter Mittelleiste ins Feld geführt werden. Kein Argument für die Frage der ursprünglichen Zugehörigkeit ist dagegen der Giebelwinkel: Da die *Marienkronung* später in der Badia Ardenga mit den zwölf szenischen Tafeln zu einem gegiebelten Rumpftabel verbunden worden war (Rekonstruktionszeichnung H), muß mit der nachträglichen, anpassenden Reduktion des Giebelstücks gerechnet werden. Diese ist sogar sehr wahrscheinlich: Die Bildkanten sind beschnitten, und technologische Hinweise, daß die heutige Giebelform der ursprünglichen entspricht, gibt es Astrid Lehner zufolge nicht. Im Gegensatz dazu legt das Erfordernis einer nach oben geschlossenen Mandorla einen ehemals steileren Neigungswinkel des Giebels nahe, der – sofern andere Guido da Siena zugeschriebenen Werke wie der Giebelaufsatz der Madonna in S. Domenico, Siena, und die *Kreuzigung* der Yale University Gallery einen Anhalt bieten – um 37° betragen haben dürfte. Bei einem Neigungswinkel von derzeit etwa 30° stellt der obere Abschluß der Krönungsszene dagegen – wie Victor M. Schmidt hervorhob – ein formal kaum lösbares Problem dar. Unbefriedigend an der Zusammenstellung von *Marienkronung* und Szenen bleiben auch die Überleitung zum Hauptgeschoß sowie die unterschiedlichen Figurengrößen.



Abb. 4
Madonna del Voto
(nach der Restaurierung
des Jahres 2000).
Siena, Dom
(Claritas, S. 50)

Bei der Malerei überwiegen ebenfalls die Divergenzen: Selbst vom Maßstab her relativ ähnliche Partien wie die *Marienkronung* und die Szenentafeln weisen im Hinblick auf die Gesichtsbildung oder die Pinselführung vor allem Unterschiede auf (wobei freilich die zwölf Szenen untereinander ebenfalls nicht völlig übereinstimmen). Eine konkrete Abweichung zwischen den Szenen und dem Londoner Giebel betrifft die Farbe des Mantelfutters Mariens: in der *Verkündigungsszene* ist es rot, in der Londoner *Marienkronung* dagegen

grün. Vergleicht man die Engelsflügel, so weisen jene der Londoner Mandorlaträger helle Flaumstreifen auf, die in den Szenentafeln, etwa den Engeln der *Geburt Christi* des Louvre (Abb. 2), keine Parallele finden. Ähnlich inkohärent ist die Nimbusgestaltung. Im Gegensatz zu den als schlichte Scheiben gegebenen, nur durch Zirkelschläge definierten Nimben der zwölf Szenen sind jene der Londoner Giebeltafel gänzlich anders und ungleich aufwendiger gestaltet: Die Nimben der *Kronung* sind schwarz umrandet und



Abb. 5 Marienkrönung. London, Courtauld Institute of Art (Claritas, S. 51)

innen von Fünfpaß-Punzen begleitet, außerdem finden sich Hinweise auf hier ehemals aufgesteckte Ornamente. Das Kreuz im Nimbus Christi ist mit einer Punktunze definiert, während die Nimben der die Mandorla stützenden Engel mit frei gravierten Ranken versehen sind.

Malerisch bedienen sich beide Werkgruppen einer durchaus ähnlichen Palette, doch sind die Farben der *Marienkrönung* stärker gesättigt und zugleich transparenter, während jene der Szenen auffällige Weißhöhlungen und damit eine plastischere Modellierung aufweisen. Naturwissenschaftlich nachweisbare Unterschiede zwischen Giebel und Szenen betreffen Lehner zufolge die Zusammensetzung des Klebemittels der Mordentvergoldung sowie die Pigmentmischung des violetten Farbtons, der bei der *Marienkrönung* ausschließlich Azurit, bei der *Anbetung* dagegen Ultramarin enthält. Im Gegensatz dazu betreffen die Unterschiede zwischen den zwölf Szenen, etwa zwischen der *Geburt Christi* des Louvre und der *Anbetung* in Altenburg (Abb. 2 und 3) weniger die Machart als die Hand des Ausführenden. Die Argumente für eine ursprüngliche Zusammengehörigkeit von Giebel und Szenen sind eher schwach. Daß der Giebel später damit verbunden wurde, kann dagegen als bewiesen gelten.

Kaum leichter zu beantworten ist die Frage des dugentesken Hauptaltarbildes im Sieneser Dom. Die Quellen dazu fließen überaus spärlich, und die Forschungsgeschichte ist, wie Monika Butzek in ihrem Vortrag zeigte, durch

eine Serie von Irrtümern und Verwechslungen gekennzeichnet: Sowohl die flach reliefierte *Madonna der Domopera* aus dem 2. Jahrzehnt des 13. Jh.s (Abb. 7) als auch die bis heute im Sieneser Dom verwahrte *Madonna del Voto* (Abb. 4), entstanden vermutlich 1270/80, wurden früher übereinstimmend als *Madonna delle Grazie* bezeichnet und verschiedentlich miteinander verwechselt. Auch der Begriff der *Madonna degli occhi grossi* wurde verwirrenderweise für beide Bilder verwendet. Aussagen zur ursprünglichen Funktion der beiden Bilder datieren zumeist aus späterer Zeit, zeitgenössische Aussagen hinsichtlich eines dugentesken Hauptaltarbildes fehlen. Domininventare schließlich gibt es erst seit 1420.

In der Einschätzung des Wahrheitsgehaltes einzelner Quellen kommen John und Butzek zu unterschiedlichen Ergebnissen. Butzek zufolge beruht die in der Forschung oft vertretene Meinung, (der sich auch John anschließt) die *Madonna del Voto* (Abb. 4) sei mit dem Vorläufer von Duccios *Maestà* identisch auf einem Irrtum des anonymen Chronisten von 1360, für den die Zeit Duccios bereits eine ferne Vergangenheit darstellte. Butzek vertritt demgegenüber die Ansicht, die *Madonna del Voto* sei als Dank für den Sieg bei Montaperti für einen 1262 beschlossenen Kapellenanbau im Dom, die Bonifaz-Kapelle, in Auftrag gegeben und im darauffolgenden Jahrzehnt ausgeführt worden. Das Madonnenfragment müsse in Form eines flachgegiebelten Dossales mit weiteren Heiligen ergänzt werden, wie es Stubblebine 1964 rekonstruiert hatte. John hingegen beruft sich auf die »Geschichte der

Schlacht von Montaperti« des Malers Niccolò di Giovanni Ventura von 1442/43, die zwei Gemälde unmißverständlich unterscheidet: Demnach war es die zur Erinnerung (!) an die Schlacht gemachte – halbfigurige – Madonna («dipinta dal mezzo in su»), die *Madonna del Voto*, welche durch Duccios *Maestà* als Hauptaltarbild ersetzt und auf den Nebentalar des hl. Bonifaz verbracht wurde. Die eigentliche »Schlüsselübergabe« habe am Vorabend der Schlacht vor dem Vorgängerwerk auf dem Altar, »...una tavola più piccola, e molto antica con figura di nostra Donna di mezzo taglio, cioè di mezzo rilievo, e così le figure d'intorno...«, stattgefunden, die mit der *Madonna der Domopera* identifiziert werden muß. (Niccolòs »rekonstruierende« Illustration der »Schlüsselübergabe« zeigt konsequent die *Madonna der Domopera* auf dem Altar, allerdings mit den Erweiterungen – wie Butzek zeigte – aus der Zeit um 1379/80, als die Tafel mit drei Giebeln, Säulchen und einer Predella modernisiert worden war.) – Dies wirft die Frage auf, aus welchen Quellen sich diese feinsinnige und historisch vollkommen einleuchtende Unterscheidung des Niccolò di Giovanni Ventura gespeist haben könnte. Keine der beiden Sichtweisen kann bislang mit zeitgenössischen Belegen aufwarten, denn für das 13. Jh. ist kein Zeugnis hinsichtlich eines Hauptaltarbildes bekannt: Ob und ab wann der Hauptaltar dauerhaft mit einem Retabel versehen wurde, ist unklar. Wenn das aus dem 2. Jahrzehnt des Dugento stammende Antependium, dessen Fragment die *Madonna der Domopera* (Abb. 7) bildet, bei der »Schlüsselübergabe« auf den Altar gestellt wurde, muß es nicht dort verblieben sein; andererseits ist nicht auszuschließen, daß es später durch die *Madonna del Voto* (Abb. 4) ersetzt wurde. Während eine Entstehung der *Madonna del Voto* im Anschluß an und als Dank für die gewonnene Schlacht von 1260 unmittelbar überzeugt, ist ein Auftrag im Zusammenhang mit der ebenso motivierten Gründung der Bonifaz-Kapelle plausibel, aber



Abb. 6 Marienkrönung, Detail. London, Courtauld Institute of Art (Claritas, S. 51)

keineswegs zwingend. Hier muß die Frage erlaubt sein, ob man in einer Zeit, in der das Retabel *per se* ein Novum darstellte, eine solche Kapellengründung einem Gemäldeauftrag gleichsetzen kann. Die Frage des Hauptaltarbildes hingegen steht und fällt mit der den späteren Quellen zugewiesenen Glaubwürdigkeit, die nicht verifizierbar ist. Die bei dem Chronisten von 1360 feststellbaren Fehler diskreditieren nicht zwangsläufig seine Kernaussage hinsichtlich der *Madonna del Voto* als Vorläufer von Duccios *Maestà*. Die Beschneidung der *Madonna del Voto*, um das Bild auf Prozessionen mitführen zu können, kann dank Butzek in das Jahr 1455 datiert werden; Hinweise auf das, was abgetrennt wurde, gibt es nicht. Dies wirft weitreichende Fragen zur Altartypologie auf, die auf der Tagung vor allem von John, Butzek, Krüger, Schmidt und Seiler thematisiert wurden. Zu den schwerer eingängigen Aspekten der Altenburger Rekonstruktion gehört insbesondere die Kombination einer halbfigurigen Madonnenfigur mit szenischen Darstellungen. Vor dem Hintergrund byzantinisch inspirierter »Vita-Retabeln« und querformatiger Antependien, in denen Szenen mit stehenden oder thronenden Ganzfiguren kombiniert sind, wirkt die den Altenburger Vorschlag charakterisierende Verknüpfung

einer großen Halbfigur mit derartigen Szenen eher ungewöhnlich. Butzek vermag hier auf Parallelen in einem Klappaltärchen von der Hand des Meisters von S. Gaggio (Grifo di Tancredi?) in Berlin und auf das Dossale des Meisters von Farneto in Perugia zu verweisen, betont aber zugleich die bei der Altenburger Rekonstruktion noch drastischer divergierenden Proportionen. Die fragmentierte *Madonna del Voto* ergänzt sie Stubblebine folgend als gegiebeltes Dossale mit vier weiteren Heiligen, das einen entwicklungsgeschichtlich plausiblen Prototyp darstellen würde. Schmidt vermißte auf dem rekonstruierten Retabel die in der *Maestà* vorkommenden vier Sieneser Stadtpatrone. Die Kombination von *Marienkronung*, *Madonna und Kind* sowie Passions-szenen kennzeichnet Lehner zufolge auch ein kleines Klappaltärchen Duccios und seiner Werkstatt in der Pinacoteca Nazionale in Siena (mit einer thronend als Ganzfigur gegebenen Madonna). In ihrer Gesamtheit jedoch bleibt die Kombination einer halbfigurigen Madonna mit in Doppelreihen angeordneten Szenen zu einem starren, gegiebelten Retabel ohne direkten Vergleich.

Dies führt zwangsläufig zu der Frage, inwieweit sich die innovativsten Werke ihrer Generation überhaupt über Analogien erschließen lassen. Vor dem Hintergrund einer Krüger zufolge alles andere als geradlinigen Entstehungsgeschichte des italienischen Altarbildes insbesondere im 13. Jh. ist mit Überraschungen zu rechnen. Daß es sich bei dem fragmentierten Altarbild um ein in jeder Hinsicht außergewöhnliches Werk handelt, liegt auf der Hand. Allein die Disposition von zwölf Szenen in Doppelreihen auf einem querformatigen, gegiebelten Bildfeld läuft auf eine über Analogieschlüsse nicht erklärbare Sonderform hinaus: Diese ist nicht wegzudiskutieren. Auch die unmittelbare Kraft der Erzählung weist dem Werk eine Sonderstellung zu. Im Hinblick auf die Wirkungsgeschichte muß auch die Möglichkeit einer »Sackgasse« der Altartypologie berücksichtigt werden. Um so wichtiger



Abb. 7 *Madonna der Domopera*. Siena, Museo dell'Opera del Duomo (Claritas, S. 121)

ist die Publikation des empirischen Befundes des Fugenverlaufes der *Madonna del Voto* und ihres Zusammenhanges mit den Szenen, der zugleich ein starkes Argument für die – bislang nicht belegte – Provenienz der letzteren aus dem Sieneser Dom darstellen würde. Daß sich jedoch gerade die Anfänge der sienesischen Tafelmalerei schwer greifen lassen, darf niemanden verwundern.

Wie man die hier angerissenen Ergebnisse und Überlegungen im Einzelfall auch beurteilen mag, die von Ausstellung und Tagung ausgehende stimulierende Wirkung steht außer Frage. Ihre Tragweite und Bedeutung wird sich erst in Zukunft ganz erweisen. Die Bemühung, das Rekonstruktionsproblem nochmals empirisch anzugehen, ist mehr als begrüßenswert. Dem Lindenau-Museum gebührt zudem Dank für die Möglichkeit, in den zwölf originalen Szenen Hauptwerke der Sieneser Malerei des Dugento im Zusammenhang betrachten zu können, und Dank für die

Gastfreundschaft im Verlaufe der Tagung. Kaum einer, der die Ausstellung sehen konnte, dürfte sich dem eigentümlichen Charme der Bilder entzogen haben. Wegweisend ist bei allen Schwierigkeiten ferner die internationale und interdisziplinäre Zusammenarbeit zwischen Museumsleuten, Forschern, Universitätslehrern und Restauratoren, ebenso wie die Verknüpfung empirischer Untersuchungen mit kunsthistorischen Fragestellungen und Methoden, von der alle Beteiligten nur profitieren können.

Eine Publikation der Vorträge ist nicht vorgesehen. Hinsichtlich der Beiträge von Holger Manzke und Bar-

bara John sei auf den Ausstellungskatalog verwiesen. Der auf ihrer Diplomarbeit am Department for Conservation and Technology des Courtauld Institute der Universität London fußende Beitrag Astrid Lehnert soll in Form eines zusammen mit Caroline Villers verfaßten Aufsatzes in der *Zeitschrift für Kunstgeschichte* vorgelegt werden: "Observations on the *Coronation of the Virgin* attributed to Guido da Siena in the Courtauld Institute Gallery", in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 65 (2002), im Druck. Monika Butzeks Beitrag soll unter dem Titel »Per la storia delle due tavole della Madonna delle Grazie del Duomo di Siena« in *Prospettiva* erscheinen. Wünschenswert ist, daß die hier aufgeworfenen Fragen im Rahmen der für 2003 geplanten Ausstellung *Duccio e il suo tempo* in Siena weiterverfolgt werden.

Rudolf Hiller von Gaertringen

PETER SEEWALDT (Hrsg.)

Das Grabdenkmal des Christoph von Rheineck. Ein Trierer Monument der Frührenaissance im Zentrum memorialer Stiftungspolitik

Schriftenreihe des Rheinischen Landesmuseums Trier, Nr. 19. Trier, Rhein. Landesmuseum 2000. 322 S., zahlr. teils farb. Abb., Euro 28,-. ISBN 3-923319-47-9

Zu den bedeutendsten Werken der Renaissance im Rheinland zählt der von dem Trierer Domdekan Christoph von Rheineck (†1535) gestiftete und in der Trierer Liebfrauenkirche errichtete Heilig-Grab-Altar. Erhalten sind von diesem Altar eine Triumphbogenarchitektur mit bekrönender Auferstehungsgruppe, heute im Rheinischen Landesmuseum Trier, sowie eine Grablegungsgruppe und Fragmente einer steinernen Schrankenanlage, die den Altar umgab, heute im Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseum Trier (*Abb. 1-5*). Durch die einzigen Inschriften am Triumphbogen, mit den beiden Jahreszahlen 1530 und 1531, ist der Entstehungszeitraum der Altararchitektur näher eingegrenzt.

Der Grund dafür, daß der Forschung dieses einzigartige Werk bisher weitgehend unbekannt geblieben ist, wird sowohl in der seit dem 19. Jh. getrennten Aufbewahrung von

Triumphbogenarchitektur und Grablegungsgruppe als auch in der durch Kriegs- und Folgeschäden bedingten, mehr als 50 Jahre dauernden Unterbringung von Triumphbogenarchitektur und Auferstehungsgruppe im Depot des Rhein. Landesmuseums zu suchen sein. Um so begrüßenswerter ist es daher, daß Mittel der »Stiftung Rheinland-Pfalz für Kultur« seit 1994 Rekonstruktion, Restaurierung und Wiederaufbau der Triumphbogenarchitektur ermöglichten, die unter der Leitung von Peter Seewaldt erfolgten. Seewaldt ist zugleich Herausgeber der hier zu besprechenden wissenschaftlichen Dokumentation, die neben den Ergebnissen der konservatorischen und restauratorischen Maßnahmen Aufsätze zu Geschichte, Rekonstruktion, Architektur, Ornamentik, Inschriften und Skulpturen des Werkes sowie eine Edition des in einer Abschrift von 1539 erhaltenen Stiftertesta-