

REZENSIONEN

MONIKA CAMMERER-GEORGE, *Die Rahmung der toskanischen Altarbilder des Trecento*, P. H. Heitz, Straßburg 1966. 175 Seiten Text, 679 Anmerkungen, 28 Schnitte und 96 Abbildungen.

Die aus einer Freiburger Dissertation bei Kurt Bauch hervorgegangene Arbeit von M. Cämmerer-George ist die erste systematische Untersuchung über die Rahmung der großen toskanischen Altarbilder des Trecento; sie darf als Standardwerk über die Rahmen und die damit aufs engste verknüpfte Bildform dieser Zeit gelten.

Der Rahmenforschung hatten in den 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts große Vorbildersammlungen von Rahmen vorgearbeitet; ihre eigentlich wissenschaftliche Bearbeitung begann mit W. v. Bodes ebenfalls noch Ende des Jahrhunderts erschienenem Aufsatz über „Bilderrahmen in alter und neuer Zeit“ (Pan 1898) und dem Buch von E. Bock „Florentinische und venezianische Bilderrahmen“, München 1902. Drei weitere Aufsätze von W. v. Bode schlossen die erste Periode der Arbeit auf diesem Gebiet ab. Es ist natürlich, daß diese so sehr von der Renaissance gebannte Zeit ästhetische Funktion und Eigenwertigkeit des gotischen Rahmens nicht erkennen konnte, denn erst seit der Renaissance wird der Rahmen als ein autonomes, die Bildwirkung steigerndes oder überhöhendes Kunstwerk faßbar.

Erst in den 50er Jahren wurde das Thema der Rahmen als Forschungsgegenstand wieder aufgegriffen, nun allerdings in monographischer Untersuchung begrenzter Gebiete, mit drei Arbeiten von W. Ehlich über antike Bilderrahmen und der ebenfalls in Freiburg entstandenen Dissertation von I. Schmidt „Der gotische Bilderrahmen in Deutschland und den Niederlanden“, 1954 (Mss.).

Der scheinbar so spröden Materie gewinnt M. Cämmerer ganz neue Aspekte ab, indem sie die immer noch große Zahl erhaltener Trecentorahmen erschöpfend behandelt, läßt sie sie als fesselnden Kontext zu den Bildern erscheinen. Seines Rahmens beraubt, ist ein Bild des Trecento nicht mehr vollständig (das gilt ebenso für die gotischen Bilder nördlich der Alpen). Der Verlust ist umso größer, je bedeutender der Künstler war, denn auch Rahmen und Bildformat stellen eine schöpferische Leistung dar, die derjenigen einer neuen Bildweltgestaltung ebenbürtig ist und mit ihr zusammen gesehen werden muß. Aus diesem Grunde sind auch diejenigen Kapitel von M. Cämmerers Arbeit, die sich mit den großen Namen der Trecentomalerei beschäftigen – Duccio, Simone Martini, den beiden Lorenzetti, Andrea Orcagna – vor allem aber diejenigen über Giotto die Kristallisationspunkte der unter dem Aspekt künstlerisch-entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung stehenden Arbeit.

Im 1. Kapitel wird die Rahmenteknik des Trecento ausführlich dargelegt, die dann bei der Behandlung der einzelnen Bilderrahmen jeweils noch durch genaue technische Angaben ergänzt wird. Interessanterweise kann die Autorin schon aus dem frühen Quattrocento urkundliches Material über Rahmenkosten beibringen, hier gestützt auf eine Arbeit von H. Lerner-Lehmkuhl „Zur Struktur und Geschichte des Florentiner Kunstmarktes im 15. Jahrhundert“, Münster 1936 (s. Anm. 22 ff.), das Rückschlüsse



Abb. 1 Andrea Orcagna: Jüngstes Gericht. Detail der Höllendarstellung.
Florenz, S. Croce

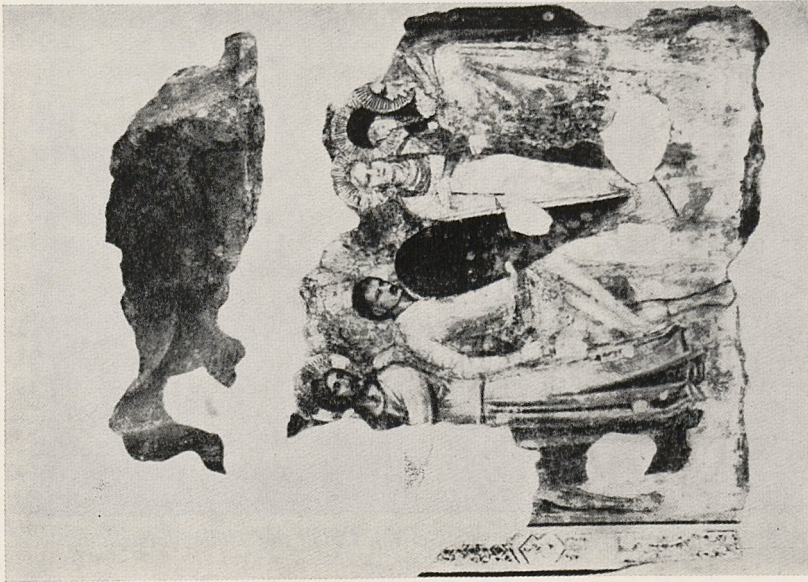


Abb. 2a Nardo di Cione: Kreuztragung. Florenz, Badia, Cappella Giochi Bastari



Abb. 2b Masolino: Fragment einer Szene der Kreuzlegende. Empoli, Sant'Agostino



Abb. 3a Andrea del Castagno: Die Heiligen
Paula, Hieronymus und Eustochium. Sinopie
zum Trinitätsfresko. Florenz, SS. Annunziata



Abb. 3b Piero della Francesca: Hl. Julian (Ausschnitt). Borgo San
Sepolcro, Pinacoteca

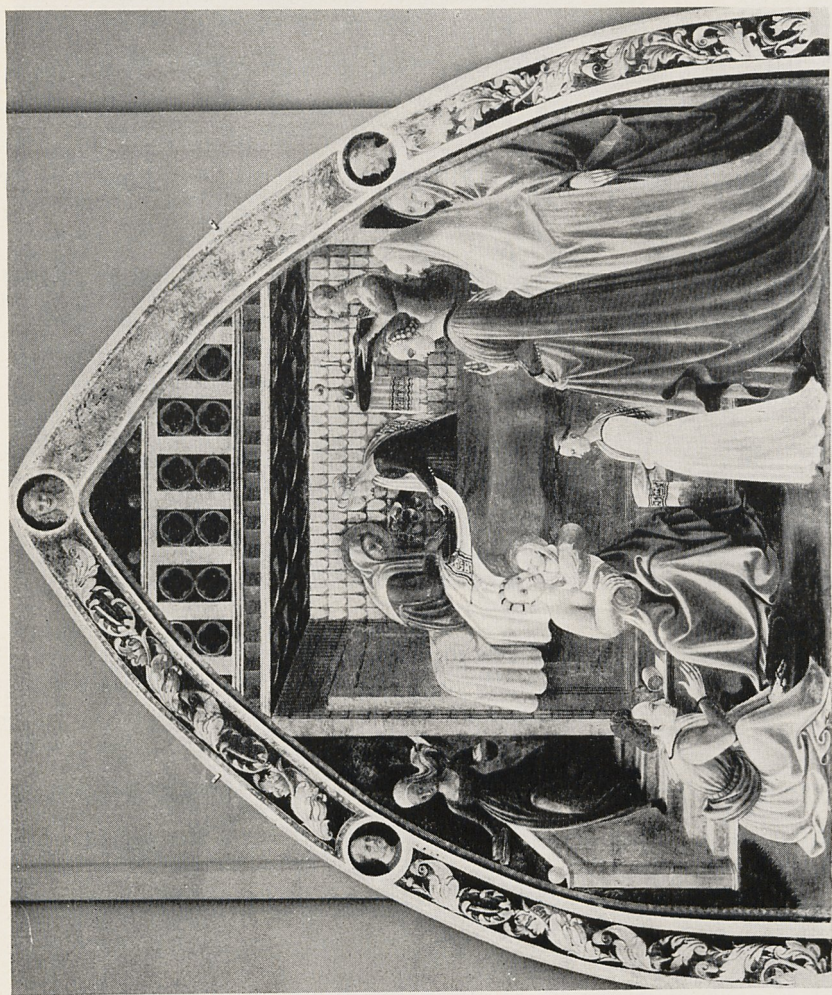


Abb. 4 Prato-Meister: Geburt Mariae. Prato, Kathedrale

auch auf die Bewertung der Rahmen im Trecento zuläßt. In einem Fall ist aus dem Trecento (Polyptychon des Lorenzo Veneziano, 1357 für den Hochaltar von S. Antonio Abate in Venedig vollendet) auf der Predella der Rahmenmacher namentlich genannt, Zeugnis einer schon damals möglichen Wertschätzung dieses Gegenstandes.

Welch neue Grundlagen für die Betrachtung von Rahmen und Bild als eines zusammengehörigen Organismus die vorliegende Arbeit geschaffen hat, wird an der sehr detaillierten, durch genaue Winkel- und Proportionsmessungen unterstützten Analyse vom Rahmen der Ognissantimadonna Giottos deutlich, der bis jetzt überhaupt nicht für alt gehalten worden war. Mit der Genauigkeit und Sensibilität ihrer Beobachtungen, die die Verknüpfung von Rahmen- und Bildwirkung objektiv faßbar erscheinen lassen, setzt die Verfasserin hier nicht nur innerhalb ihrer Arbeit Maßstäbe, denen sich hinfort niemand wird entziehen können, der über ein ähnliches Thema arbeitet.

Im gleichen Kapitel werden auch die Vorstufen des Dugento zum Rahmen der Ognissantimadonna behandelt, – sämtlich in exakten Schnitten zu vergleichen. Es handelt sich – wie in Deutschland um die gleiche Zeit – um sehr einfache, aus Platte und Schräge bestehende Profile. Erst die Kenntnis dieser Rahmen macht die schöpferische Leistung Giottos auch auf diesem Gebiet ablesbar. Seine Leistung liegt darin, daß er als erster einen gotisch-architektonischen Rahmen schuf, der auf Grund seiner Gliederhaftigkeit „mit seiner plastischen Energie auf die Komposition übergreift“. (Hier scheint die Interpretation allerdings ein wenig zu weit vorzuprellen, wenn sie die Falten in den Gewändern der knieenden Engel in direkte Korrespondenz mit den Rahmengliedern setzt. Es ist doch wohl vielmehr eben in der Gestaltung der Figuren wie auch des Rahmens bei Giotto das gleiche Prinzip immanent, eben das der Gliederhaftigkeit.) Die Profilgliederung kann die Verf. überzeugend von Werken der Pisani ableiten.

Das Einzigartige dieser Rahmenform wird deutlich, wenn die Autorin in ausführlicher Analyse das mit ähnlichen Elementen bereicherte Dugentoprofil um Duccios Rucellai-Madonna von 1285 vergleicht; seine „Plastizität ist mehr eine faktische als eine optische“, während Giottos Rahmen „auch und gerade optisch ein rein plastisches Gebilde, keine Malfläche“ ist.

Mit welcher Empfindlichkeit Giotto Bild und Rahmung aufeinander abstimmt und bezog, wird bei einem ins Einzelne gehenden Vergleich mit der Rahmung der Paduaner Fresken und ihrer Bedeutung für die Bildwelt erhellt; auch hier erweist sich, daß der Rahmen „zum ersten Mal als Mittel zur Steigerung der Komposition eingesetzt“ wird.

Daß Giottos Rahmenprofil um die Ognissantimadonna – die dem Format nach noch Dugentocharakter hatte – ohne breite Nachfolge blieb, erklärt die Verf. einleuchtend daraus, daß bei den Polyptychonformen „die Rahmung . . . nun von dem architektonischen Aufbau selbst gebildet“ wurde, während „profilierter Rahmenleisten nur noch an kleinformatigen Bildern“ erscheinen, wo sie „wie Verkürzungen des Giotto-Profiles“ wirken, was auch schon der Fall bei dem Rahmenprofil um Giottos Paduaner Kreuzifix ist.

Im 3. Kapitel wird die Entstehung der Polyptychonform in Florenz behandelt. Auch hier wieder steht ein Werk Giotto's mit Aufbau und Rahmen als Schöpfungswerk am Beginn, das Polyptychon aus der Badia in Florenz – auch wenn der Typus des Halbfigurenbildes an sich aus Siena kommt. Das Polyptychon ist ein Jugendwerk Giotto's etwa aus der Zeit der Assisi-Fresken. Der Gesamtaufbau des Polyptychons mit seiner leichten Erhöhung und Verbreiterung der Mitteltafel wie der architektonischen Durchgliederung des giebelüberhöhten Bildfeldes kennzeichnet „... Erstmaligkeit und Einmaligkeit“. Mit genauen geometrischen Konstruktionsskizzen kann die Verf. hier nachweisen, daß Giotto ein besonderes Maß für die Bogenkrümmung wählt, breiter und höher als das übliche, so daß eine stärkere Krümmung erreicht wird. Das „erzeugt im oberen Teil des Bildfeldes eine Spannung, die der Kraft, mit der sich unten die Körper der Figuren bis an die Ränder des jeweiligen Feldes dehnen, ebenbürtig ist“. – Auch in diesem Polyptychon, wie beim Rahmen der Ognissantimadonna kann die Verf. die Art der Ornamentik, ihre genau berechnete und mit dem Ganzen korrespondierende Form als eine nur Giotto eigene und mögliche nachweisen, was sich bei jedem Vergleich mit der Ornamentik anderer Werke wieder erhärtet. Für die Ableitung der gotisch-architektonischen Gliederung der Polyptychonrahmung zieht die Verf. ausführlich die große Architektur der Toskana heran; für die Art und Farbigkeit der Dekoration kommt sie zu dem Schluß, daß alle wesentlichen Elemente in Cimabues Dekorationssystem der Oberkirche von Assisi zu finden seien. Eine gewisse Nachfolge für das Badia-Polyptychon kann M. Cämmerer trotz des sehr dezimierten Bestandes mit ihren Mitteln genauester Analyse namhaft machen. Aber hier wie immer wird die Schöpfungs-idee durch geringere Meister in kleine Münze umgesetzt und nur Einzelnes herausgegriffen, nicht der große Zusammenhang erfaßt.

Mit Hilfe von Messungen der Bogenscheitel, Untersuchung der Punzborten usw. kann die Verf. für mehrere nur noch fragmentarisch erhaltene Polyptychen eigene Rekonstruktionen begründen und anderen Vorschlägen entgegentreten; den bisherigen zeitlichen Ansatz der Forschung kann sie im Falle des Polyptychons aus der Zenobius-Kapelle im Florentiner Dom durch die Feststellung bestätigen, daß die Rahmung auf die Paduaner Fresken, die Ornamentik auf die Fresken in der Kapelle in S. Croce zurückgeht. Sie kann deshalb bei diesem bedeutenden Werk auch die sich aufdrängende Frage stellen, ob diese „einmalige“ Art der Rahmung nicht „in der Idee auf Giotto selbst zurückgehen könnte“. Sie sei „vielleicht ... als ein Versuch aufzufassen, die steinerne Bortenrahmung der Paduaner Fresken in Holzrahmung zu übertragen“.

Die Frage nach Giotto's Schlüsselstellung in der Florentinischen Trecentomalerei und damit für die Rahmung seiner Bilder stellt sich der Autorin auch bei der Behandlung der ganzfigurigen Polyptychen in Florenz. Das erste Werk dieser Art ist Pacino da Bonaguida's Polyptychon in der Akademie in Florenz. Bei der Unselbständigkeit dieses Malers einerseits und dem sich vom Badia-Polyptychon herleitenden Rahmenaufbau (mit Spitzbogen und Kleeblattbogen, auch gewissen ähnlichen ornamentalen Schmuckformen) andererseits sieht sie auch hier, bei einem vergrößernden Rahmen, die Nachwirkung eines verlorenen Vorbildlichen Werkes von Giotto.

Gestützt wird diese Vermutung durch das von Giotto signierte, also sicher in seiner Werkstatt entstandene Polyptychon in der Pinakothek in Bologna und durch das Polyptychon mit der „Marienkrönung“ in der Baroncellikapelle in Florenz, das ebenfalls von Giotto signiert ist. Auffallend ist beim Bologneser Polyptychon die „stärkere Gotisierung, die sich in der Längserstreckung der Tafeln ebenso ausspricht wie in der Dünnflächigkeit der rahmenden Giebelarchitektur“.

Hier wie in jeder der Analysen wird aufs sorgfältigste Rahmung und Verhältnis der Figuren zu ihr und zum Bildgrund gesehen und besprochen, unter Heranziehung der Fresken Giottos und von Altären aus der Giotto-Nachfolge. „Im Zuge der stärkeren Gotisierung“ werden hier überall die plastischen Rahmenformen leichter. Man hätte sich bei so wichtigen Feststellungen hier wie auch andernorts in der Arbeit manchmal gewünscht, daß auf sie als die entscheidenden Punkte energischer und spürbarer hingesteuert worden wäre.

Die „Polyptychen der Giotto-Schule mit flach aufgesetzten Nasen“ werden initiiert von Giottos „Marienkrönung“ in der Baroncelli-Kapelle in S. Croce aus der Zeit um 1332 – 38. Während beim Bologneser Polyptychon die ganze Rahmung architektonisch ist, sind es hier nur Einzelemente; im ganzen ist es eine flächige Bilderrahmung, die jedoch durch engere Zusammenziehung der Profilglieder gegenüber dem Badia-Polyptychon eine „Verfeinerung und Zuspitzung“ erfährt. Der Rahmen ist hier ein „Flächengebilde . . . in einer Ebene vor der Bildfläche“ und schafft so eine „Raumzone“. Da eingestellte Spitzbogen und Kleeblattbogen fehlen, wird den Figuren eine größere Möglichkeit zur Ausbreitung gegeben. Diese Untersuchungen über Rahmen und Bildfläche, ihre tatsächliche oder scheinbare Distanz sind auch hier wieder ausgezeichnet. Nach einem Rekonstruktionsversuch auch für die senkrechte Gliederung des nicht mehr vollständigen Altaraufbaues kommt die Verf. zu dem Schluß, daß „die Erfindung der Rahmung, des Aufbaues, der Gliederung . . . wohl nur Giotto selber“ zugeschrieben werden kann.

Unter den mehrgeschossigen Altaraufbauten ist B. Daddi's Altarbild für S. Pancrazio von 1342 (Uffizien) das früheste. Hierfür konnte nicht Duccios Maestà allein Vorbild sein, da sie zu unarchitektonisch im Gesamteindruck ist, sondern die architektonische Anregung stammt, wie die Verf. überzeugend nachweisen kann, von Arnolfos 1294 begonnener Fassade für den Florentiner Dom.

„Nicht mehr so straff und fest in den struktiven Teilen aufgebaut wie bei Daddi“ ist die Rahmung von Taddeo Gaddi's Altarbild für S. Giovanni Fuorcivitas in Pistoia, um 1347, und für S. Felicità in Florenz, um 1350. Hier wird „ein spielerisch ornamentaler Zug deutlich, der Flächenfüllungen stärker zur Wirkung kommen läßt“.

Bei der Besprechung von Jacopo di Cione's Hochaltar für S. Pier Maggiore in Florenz von 1370 kommt M. Cämmerer zu dem Schluß, es sei „wohl gerade typisch für diese spätere Zeit, daß entsprechend der reicheren Architektonisierung auch eine reichere ikonographische Gliederung auftritt“. Hier allerdings wird die Autorin doch wohl durch eine zu starke Affinität zu ihrem Gegenstand zu einer Umkehrung der Kausalitäten geführt!

In dem Kapitel über die ersten Triptychen in Florenz und ihre verschiedenen Ausformungen bis 1350 ist wiederum ein Werk Giottos Ausgangspunkt: das Altarbild für den Kardinal Stefaneschi, gemalt für den Hochaltar von Alt-St. Peter in Rom, das zwar z. T. noch fünfteilig ist, durch die architektonische Rahmung jedoch „zu einem dreiteiligen Altarbild zusammengezogen wird“.

Einer Untersuchung des heute fragmentarischen, nicht mehr in seinem ursprünglichen Rahmengefüge erhaltenen Triptychons kommt zu Hilfe, das auf der kurialen Seite der Stifter mit dem vollständig wiedergegebenen Modell des Altars dargestellt ist. Diese gemalte Rahmung im Verein mit den Resten der Trecentorahmung läßt für die Autorin auch bei diesem großen Werk Schlüsse auf die ursprüngliche Rahmung zu.

Fragmentarischen Charakter hat das Stefaneschi-Triptychon eigentlich schon dadurch, daß sein gotisches Tabernakel fehlt, welches es wie ein Gehäuse umschloß und den feinen, komplizierten Rahmenaufbau motivierte. Innerhalb der italienischen Plastik und Architektur wirkt der „durch und durch gotische Gesamtcharakter“ dieser Rahmung fremd. Er wird von der Verf. überzeugend auf Eindrücke vom südlichen Querschiff und den Chorkapellen der Notre Dame in Paris zurückgeführt.

Schon hier im Stefaneschi-Triptychon ist manches verwirklicht, was auf die zuge- spitztere und vielfältiger geschichtete Rahmengliederung der Marienkrönung in der Baroncelli-Kapelle hinweist. Zwar hält die Verf. es für berechtigt, „dem größten Florentiner Maler diesen bedeutenden Schritt vom Polyptychon zum Triptychon zuzutrauen“, doch sieht sie im Rahmengefüge des ausgeführten Triptychons Mängel gegenüber dem gemalten Modell, das an Feinheit die tatsächliche Ausführung übertrifft, Mängel, die weder der Rahmen um die Ognissantimadonna noch der des Badia-Polyptychons hatte. Eine gewisse Nachfolge hat auch dieses Triptychon gefunden. Doch hält sich „die gegenüber Giottos Triptychon konservativere und schlichtere Form des großen Triptychons mit Halbfiguren . . . anscheinend auch in Florenz – neben der fortschrittlicheren Form des Triptychons mit Ganzfiguren, die in der zweiten Hälfte des Trecento die dominierende wird – bis zum Ende des Jahrhunderts“.

Zusammenfassend kann die Verf. über Giottos Leistung hinsichtlich der Rahmen seiner Altäre zu dem Schluß kommen, daß „hier eine Ausdruckskraft des Rahmens deutlich (wird), die zuerst durch Giotto in die Tafelmalerei eingeführt wird“ – der Rahmen ist damit „ein notwendiger Teil seiner Bildkomposition, nicht zusätzlicher Dekor“.

Im II. Abschnitt wird die Entstehung der Polyptychonform in Siena behandelt, für die Duccios Polyptychon Nr. 28 mit Halbfiguren in der Pinakothek in Siena das Schöpfungswerk ist. Schmale, streifenhaft wirkende Rahmenprofile umziehen die dünnen Flächen des Polyptychons im Gegensatz zu Giottos Rahmung. „Das Rahmengebilde wirkt leichter und zugleich abstrakter“. Es ist für Duccio und die sienesische Malerei charakteristisch, daß hier der Giebelfelder-Umriss als nur „lose und unverbindlich“ an Architektonisches erinnernd bezeichnet werden kann.

Die Verhaltenheit der Figuren ist ein Charakteristikum auch der Rahmung; die straff durchorganisierte Gesamtform „die ganz neue, radikal in einzelne Komparti-

mente aufgegliederte Bildform" muß die Erfindung eines bedeutenden Künstlers sein, am Anfang des Jahrhunderts den Beginn einer langen Reihe von sienesischen Polyptychen markierend.

Die Vorstufen zu dieser Schöpfung Duccios werden sorgfältig untersucht, sie finden sich bei Guido da Siena und seiner Werkstatt sowie bei Vigoros da Siena. Bei Erörterungen dieser Art wäre es glücklicher gewesen, wenn die unversehens auftauchende Frage nach der Herkunft bestimmter Motive an den Anfang der Ableitung gestellt worden wäre, die man auf diese Weise schneller und ohne Umwege in den Griff bekommen hätte. Der ikonographische Gesichtspunkt, den die Verf. hier einführt: daß nämlich ein Bedürfnis nach Bereicherung des Bildprogramms eine Vergrößerung und Veränderung des Formats nach sich gezogen habe, ist zu wichtig, um in einem kurzen Abschnitt unterzugehen.

Duccios neue Polyptychonform hat eine breite Nachfolge gefunden, ja sie wird „zu einem gängigen Schema für die Darstellung der Madonna mit Heiligen in Halbfigur“. Mehrere dieser Nachfolgewerke lassen erkennen, daß es geringeren Meistern nicht immer gelingt, die Proportionen einzuhalten, wodurch dann das empfindliche Gleichgewicht zwischen Bild und Rahmen gestört wird.

Wenn auch Simone Martini und die Lorenzetti neue Rahmenformen einführen, so hält sich das alte Rahmenschema doch noch lange, – noch 1403 ist bei einem Polyptychon im Museum in Pisa „Duccios Rahmengliederung getreu erhalten“.

Von den mehrgeschossigen Altarbildern in Siena bis 1350 ist Duccios Maestà im ersten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts das reichste Altargebilde. Hier kann M. Cämmerer die richtige Feststellung treffen, daß der Reichtum des Bildprogramms eine so große Rolle spielt, daß demgegenüber die Proportionierung der einzelnen Bildfelder zueinander unwesentlich ist, deren Rahmen denn auch im Gegensatz zu Florenz im Grunde nur Umrahmung ist. Nicht die Form dieses riesigen und reichgegliederten Altarbildes, sondern die Fülle des Dargestellten wird für Siena in der Folgezeit vorbildlich.

Aber aus dem hochauftragenden Altarbild mit übereinandergereihten Szenenfolgen entsteht noch in der Duccio-Werkstatt selbst das mehrgeschossige Polyptychon mit Halbfiguren. Am vollständigsten erhalten ist dieser Typus in dem Polyptychon Nr. 47 in der Pinakothek in Siena, dessen Entwurf, Aufbau und Gliederung man „doch wohl nur Duccio selbst zuschreiben“ kann. Aber auch hier wieder ist nicht wirklich ein architektonischer Aufbau erreicht, die Rahmung behält Streifencharakter.

Zu den Nachfolgewerken dieses wohl von Duccio geschaffenen Typus gehört Pietro Lorenzettis Polyptychon für die Pieve di S. Maria in Arezzo von 1320, das ebenso unarchitektonisch ist. Stärker gotisiert ist das ducceske Altarschema bei Simone Martinis mehrgeschossigem Altarbild für die Dominikanerkirche S. Caterina in Pisa; seine zarte, ornamental wirkende Umrandung entspricht in ihrer Leichtigkeit den Figurentypen, tritt aber trotz der Zartheit doch stellenweise mit der Bildwelt in Kontakt. Mit dem Altarbild, das Ugolino da Siena Ende des 2. Jahrzehnts für den Hochaltar in S. Croce in Florenz schuf, kommt der sienesische Altartyp nach Florenz und muß dort so eigenartig und anziehend gewirkt haben, daß im gleichen Jahrzehnt

„auch an Giotto Aufträge ergehen, Altarbilder zu malen, deren Form derjenigen von sienesischen Polyptychen mit Halbfiguren nachgeahmt werden sollte“.

In der Nachfolge der Maestà gibt es in Siena noch eine, anscheinend erst von den Lorenzetti verwirklichte Bildform, Tafeln, die über hoher Predella im großen Mittelfeld die Madonna, umgeben von Heiligen und Engeln, darstellen, flankiert von Heiligen in Ganz- oder Halbfigur. Mehrere solcher, wie ein Ausschnitt aus der Maestà wirkenden Altarbilder sind erhalten, sie zeigen die ganz andere, von Florenz unterschiedene Art der Organisation des Bildaufbaues, der nicht als architektonisch gegliedertes, logisch sich aufbauendes Ganzes „sondern als eine Art Bilder-Wand“ gesehen wird.

Eine völlig neue Bildform zieht in Siena mit den großen szenischen Triptychondarstellungen ein. Simone Martini hat sie 1333 in seinem heute neu gerahmten, aber gut rekonstruierbaren Verkündigungsbild für den Sieneser Dom eingeführt; von Pietro Lorenzetti in seiner „Mariengeburt“ von 1342, von Ambrogio Lorenzetti in der „Darstellung im Tempel“ aus dem gleichen Jahr wird sie zu einem frühen Höhepunkt gebracht.

Gegenüber Simone Martini ist bei Pietros „Mariengeburt neu die Darstellung einer mehrfigurigen Szene in einer bestimmten Örtlichkeit“. Die Dreiteiligkeit des Triptychons ist zu einer für diesen frühen Zeitpunkt erstaunlichen illusionistischen Wirkung ausgenutzt, „die hölzerne Rahmung als eine zusätzliche plastische Fortsetzung der Steinrahmung“ benutzt.

Ambrogio Lorenzettis „Darstellung im Tempel“ von 1342 übertrifft in der Wirkung Pietros Werk noch. „Hier wird in der Triptychonrahmung ein Gebäude nicht nur von innen, sondern auch von außen gezeigt. Unter den drei Spitzbögen wird von der Bildarchitektur selbst eine dreiteilige Gliederung produziert, die sich das alte Triptychonschema gewissermaßen einverleibt hat“.

Offenbar griff der kompositionelle Gedanke der beiden Werke der Entwicklung so weit vor, daß die Nachfolgewerke – die nur Kopien sind – erst aus dem Ende des Trecento oder gar dem Anfang des Quattrocento stammen. Von dem Kompositionsschema der Lorenzetti gelingt der Schritt „zum völlig einheitlichen rechteckigen Tafelbild . . . der sienesischen Malerei nicht“.

Ebenso kühn wie die „Darstellung im Tempel“ ist die Konzeption von Ambrogio Lorenzettis Verkündigungstafel für die Finanzbehörde in Siena. Auch wenn, wie die Autorin ausführlich darlegt, die um diese Zeit einmalige Bildform mit dem Standort des Bildes in einem profanen Raum im Zusammenhang gesehen werden muß, so ist die ganz neue Einheit von Bildwelt und Rahmung eine erstaunliche schöpferische und weit vorausweisende Lösung.

Nach 1350, nach dem Tode der Lorenzetti, werden in Siena in der zweiten Hälfte des Trecento und im Quattrocento außer der oben bogig abschließenden, fast quadratischen Bildform keine neuen Rahmenformen hervorgebracht. „Als in Florenz bei Fra Angelico die rechteckig einheitliche Bildtafel mit Renaissancerahmen um 1430 bereits vorhanden ist, malt Sassetta seine „Madonna della Neve“ noch in eine wenn auch aufgelockerte Triptychonrahmung“.

Unter den wichtigsten Polyptychonformen in Florenz nach 1350 nimmt Andrea Orcagna's fünfteiliges Polyptychon für die Familienkapelle der Strozzi in S. Maria Novella einen hervorragenden Rang ein. Der Altar stellt insofern ein Übergangsstadium zwischen Polyptychon und einheitlicher Bildfläche dar, als die acht großen Figuren ohne trennende Holzsäulchen nur noch unter Spitzbogen in *einer* Bildfläche stehen.

„Ohne Parallele in der florentinischen Malerei dieser Zeit“ ist bei A. Orcagna's Matthäus-Altar von 1367/68 „daß hier das Triptychon Teil einer dünnen, fast quadratischen Platte ist“. Obgleich hier die an den Standort gebundene und für ihn konzipierte Form des Tafelbildes „eine Notlösung“ war, hatte sie doch eine Nachfolge, vor allem spiegelt sich in einem dem Original sehr ähnlichen Fresko des Spinello Aretino in S. Miniato al Monte aus dem Ende des 14. Jhs. der bedeutende Eindruck auf die Zeitgenossen wider.

Die großen Altaraufbauten in Florenz nach Orcagna bis zum Beginn des Quattrocento zeigen in ihren Rahmenaufbauten „eine Vervielfältigung der Formen, die eine quantitative Bereicherung des trecentesken Altarbildes bedeutet. Dabei werden Architekturformen mit dekorativen Formen vermengt.“ So erscheinen sie gegenüber Orcagna's Altarbildern „trotz aller Bereicherung konservativ“. Bei dem hier genannten 7-teiligen, dreigeschossigen Altarbild aus S. Maria in Impruneta bei Florenz, aus den 70er Jahren des 14. Jhs., dessen Mandorlaformen „zusätzliche Bildflächen mit bizarrem Umriß“ schaffen, darf die Wurzel vielleicht nicht nur in gotischen Kreuzblumen gesucht, sondern darauf hingewiesen werden, daß diese Form der stehenden Mandorla in der italienischen Seidenweberei ein besonders häufiges Motiv ist. Der Reichtum von Zierformen, in dem die Bilder verschwinden, verleiht diesem Altar im ganzen eine gewisse textile Wirkung.

Anhand mehrerer eingeschossiger Triptychen aus der 2. Hälfte des Trecento und aus dem Quattrocento kommt die Verf. zu dem Schluß, daß das Triptychonschema mit Predellenblock und Außenpfeilern, mit Spitzbögen und Giebeln in Florenz sich einerseits so lange hält, weil „diese zweitklassigen Künstler nichts Besseres wußten“, andererseits scheinen auch die Wünsche der Auftraggeber hier eine Rolle gespielt zu haben. M. Cämmerer kann interessanterweise mehrere Fälle nennen, wo die Auftraggeber ausdrücklich ein altes, konservatives Rahmenschema verlangten, ein für die Soziologie der Kunst wichtiges Phänomen.

Während in Siena die Vereinheitlichung der dreiteiligen Holzrahmung durch die Anwendung von Hängebögen schon von Simone Martini eingeführt worden war, kommt das Triptychon mit Hängebögen in Florenz erst um 1370 bei einem Triptychon aus S. Ansano in Fiesole vor, „wo wahrscheinlich Giovanni del Biondo ... das Motiv der hängenden Spitzbögen von Andrea (Orcagna) übernommen hat, in dessen Strozzi-Altar jedenfalls der erste Schritt zu einer solchen vereinheitlichenden Rahmenform getan worden ist“.

Eine monumentale raumhaltige Rahmung dieser Art schuf dann Lorenzo Monaco 1413 für seine große „Marienkrönung“ für den Hochaltar des Camaldolenser-Klosters

S. Maria degli Angeli in Florenz. Auch für diese monumentale Rahmung kann die Autorin Vorstufen namhaft machen.

Lorenzo Monaco geht noch im eigenen Werk über diese Art der Rahmung und ihre Verklammerung mit der Bildwelt hinaus. In der „Anbetung der Könige“ aus seiner reifen Zeit erreicht die Darstellung ein bis dahin nicht gekanntes Maß von Freiheit, indem das Thema zum ersten Mal in der italienischen Tafelmalerie in einem dreiteiligen Tafelbild über alle drei Bildkompartimente hinweggeht. Die Rahmung wird bewußt zur Vereinheitlichung des Bildgeschehens eingesetzt, sie „verleiht der Szene bestimmte Akzente, rafft sie zusammen und betont zugleich einzelne Gruppen“. Unabhängig von der Dreiteilung der oberen Rahmung macht sich die Komposition erst bei Gentile da Fabriano's „Anbetung der Könige“ von 1423 in den Uffizien. Hier sind „Rahmen und Bild eine leuchtende, goldfunkelnde Einheit“, es entsteht ein Eindruck von „barocker Fülle“, der von der Verf. mit Venedig in Verbindung gebracht wird. Der Rahmen als ein festes und körperhaftes Element kann hier sogar von den in die Giebelflächen gemalten Prophetenfiguren als Lagerfläche benutzt werden.

Wieder kann die Autorin hier ikonographische Gründe für das Zusammenwirken von Komposition und Triptychonrahmen benennen, denn „die Komposition benutzt die Triptychonrahmung lediglich dazu, um im Hintergrund neben der Hauptdarstellung drei weitere, zur biblischen Erzählung gehörende Phasen darzustellen“.

Nicht von vornherein für die altertümliche Triptychonrahmung mit Hängebögen scheint die „Kreuzabnahme“ von Fra Angelico für die Sakristeikapelle der Strozzi in S. Trinità geplant worden zu sein. Da das Bild in den 40er Jahren des Quattrocento gemalt ist, Giebelflächen und Predella aber von L. Monaco stammten, dessen Hauptbild nicht mehr existiert, muß angenommen werden, daß Fra Angelico das während der Verbannung der Familie Strozzi zerstörte Hauptbild neu malte, alle alten Rahmenteile aber übernahm. Andererseits hält es M. Cämmerer aber auch für möglich, daß man die Tafel in einer ähnlichen Form gerahmt sehen wollte, wie Gentile's in der gleichen Kapelle befindliches Bild. Dies hat umso mehr Wahrscheinlichkeit für sich, als die Autorin bereits früher Beispiele von traditioneller Rahmung im 2. Viertel des 15. Jhs. nennen konnte, worin man, wie mir scheint, eine Art traditionsgebundener Anhänglichkeit an ein altes, vielleicht auch mit den alten Inhalten identifiziertes Bild- und Rahmenschema sehen kann.

Obgleich also Fra Angelico von einer übernommenen Rahmung abhängig war, ist ihm mit Hilfe der ihm aufgezwungenen Rahmenform eine Steigerung der Komposition gelungen, indem sich die Bildkomposition „die Bogenrahmung auf eine kunstvolle Weise, die selbstverständlich wirkt, untertan macht“.

Doch sind im endenden Trecento in Florenz die Triptychen mit Hängebögen nicht die einzige Rahmenform für szenische Darstellungen. Ausgehend von einer um 1360 entstandenen Altartafel Giotto's mit der „Beweinung Christi“ (Uffizien) beweisen mehrere ähnliche Tafelformen des endenden Trecento, „daß es diesen Typus der schlichten . . . einheitlichen Bildtafel in der Folgezeit öfter gegeben haben muß“. Unter ihnen ist ein kleineres Altarbild aus Gentile da Fabriano's früher Schaffenszeit insofern

wichtig, als die beiden die Madonna flankierenden Heiligen nicht durch Hängebögen oder Säulchen von der Madonna getrennt sind, sondern auf verhaltene Weise durch Bildmotive selbst; zu Recht sieht die Verf. hierin eine Vorform der „Sacra Conversazione“.

Frühestes Beispiel für die einheitliche Bildfläche des Frührenaissance-Retabels ist dann Fra Angelico's „Verkündigung“ in Cortona, um 1432, gerahmt von einer auch in den Einzelformen der Renaissance angehörenden Architekturrahmung, deren Entstehung ohne Masaccio und Brunelleschi nicht denkbar ist. Und hier ist nun auch, wie forthin bei allen Renaissancebildern, der Rahmen technisch unabhängig vom Bild, seine Architektur nach dessen Fertigstellung um das Bild herummontiert. „Das heißt, Rahmen und Bild existieren nebeneinander, nicht miteinander; er umgibt es nur, er durchgliedert es nicht.“ Von dieser Selbstständigkeit des Rahmens aus wird dann in Venedig in der 2. Hälfte des Quattrocento eine ganz neue Konzeption von Rahmen und Bild möglich, „der architektonische Renaissancerahmen wird zu einem Teil der Architektur im Bilde“.

Es ist M. Cämmerer gelungen, mit Brillanz dieses schwierige Thema zu bewältigen, das sowohl an das technische Verständnis als auch an die Kenntnis der reichen Literatur zu den einzelnen Werken große Anforderungen stellt. Die Bewunderung für diese ausgezeichnete, nirgends die große Linie außer acht lassende Untersuchung wird nicht dadurch geschmälert, daß man sich in einem ähnlichen Fall wünschen möchte, technische und historische Angaben möchten den Analysen katalogmäßig vorangestellt werden, um die Benutzbarkeit für den Leser zu erleichtern.

Irmtraud Himmelheber

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Leo Allatios: *The Newer Temples of the Greeks*. Translated, annotated and with introduction by Anthony Cutler. University Park, Pennsylvania, - London, Pennsylvania State University Press 1969. XV, 47 S. mit Abb. im Text. s 47. - .

Walther Beck, Doris Gesswagner, Karl Kaindl: *Beiträge zur Konservierung von Holz und Papier. Die Frage des Einsatzes ionisierender Strahlen zur Sanierung alter Hölzer und Papiere*. Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, II. Wien-Köln-Graz, Hermann Böhlau Nachf. 1969. 36 S., 4 S.Taf. DM 7. - .

Gottfried Boehm: *Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der Frühen Neuzeit*. Heidelberger Forschungen, 13. Heft. Heidelberg, Universitätsverlag Carl Winter 1969. 196 S. Brosch. DM 26. - , geb. DM 32. - .

Teddy Brunius: *Theory and Taste. Four Studies in Aesthetics*. Acta Universitatis Upsaliensis. Laokoon. Swedish Studies in Aesthetics 4. Uppsala, Almqvist & Wiksell 1969. 120 S., 8 S.Taf. Brosch. Sw. Kr. 30. - , geb. Sw. Kr. 36. - .

Agnes Czobor: *Rembrandt und sein Kreis in ungarischen Sammlungen*. Museum der bildenden Künste Budapest, Christliches Museum Esztergom, Privatsammlungen. Budapest, Corvina Verlag 1969. 26 S., 48 Taf.