

BEITRÄGE ZUR TRECENTOMALEREI

von Ursula Schlegel

I.

Das älteste der drei Werke, die hier erstmals abgebildet werden, ist eine schöne und sehr ungewöhnliche Tafel mit dem Gekreuzigten und zwei Engeln¹ (Abb. 1). Die Darstellung des toten Christus folgt dem von Giotto geprägten Typus (vgl. das Kreuz der Arena-Kapelle), die Engel erinnern an den Maestro delle Vele (vgl. die Fresken der Kindheit Christi in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi).

Die sich aus der ersten Betrachtung ergebende Bestimmung „giottesk“ bezeichnet jedoch lediglich die Stilstufe, nicht den Werkstattbereich, denn florentinisch ist die Tafel nicht. Dagegen sprechen nicht nur Einzelheiten wie der Kopf Christi oder die breiten, mit höchster Feinheit gemalten Borten des Lententuchs, sondern vor allem auch der Farbcharakter. Dieser wird bestimmt durch die Musterung des Goldgrundes, von dem sich allein die Gestalt Christi mit dem rostroten Haupthaar und die Köpfe und Hände der Engel wirkungsvoll abheben. Die mattblauen punzierten Gewänder der Engel waren ganz mit Gold durchsetzt.² Dichtere Farbigkeit zeigen lediglich die Enden der Engelgewänder und die Flügel in Blau, Rot und Gelb. In der Musterung des Goldgrundes stellen Vierpässe das relativ breite Hauptmotiv, ganz wie im frühen Trecento üblich; eigenartig ist jedoch die ausserordentlich dünn und fein ausgeführte Binnenzeichnung in Schwarz. Diese Binnenzeichnung besteht aus Vierpassrosetten und Kreuzen in den Zwickeln zwischen den Vierpässen. Das Muster geht bei der regelmässigen Verteilung von auffälligen kleinen und weniger augenfälligen grossen Formengleichsam im Gold unter, ohne eine bestimmte Struktur des Aufbaus zu betonen, wie wir dies auf den Florentiner Mustern zu sehen gewöhnt sind. Die Figuren können sich einem derartigen Grund viel besser einfügen, als wenn sie die betonte Linienführung eines Musters anschneiden müssten. Die fließende, unbegrenzte Ornamentfolge aber ist charakteristisch für die sienesische Kunst, nicht nur des Trecento. Und bei einem Sienesen, bei dem von Giotto stark beeinflussten Pietro Lorenzetti, findet man die nächsten Parallelen, wenn man die Gestalt Christi und besonders dessen Kopf (u. a. auf der Predella des Humilitas-Altars³, auf den Werken in Cortona⁴ und in Altenburg⁵), nicht zuletzt aber auch die Zeichnung des Lententuches vergleicht.

¹ Ehemals Sammlung Otto Sohn-Rethel (Düsseldorf-Positano); dann Florenz, Privatbesitz. Zur Zeit wiederum Privatbesitz.

² Das Gold ist hier nur noch in Resten erhalten.

³ Abgebildet (vor der Restaurierung) in: *Werner Cohn*, Contributo a Pietro Lorenzetti, in: *Riv. d'Arte*, XXXIV, 1959, fig. 8 und (farbig): *Luisa Marcucci*, Santa Umiltà e Storie della sua vita, Milano 1962, tav. XX.

⁴ *E. T. De Wald*, Pietro Lorenzetti, Cambridge (U.S.A.) 1930, fig. 26.

⁵ *R. Oertel*, Frühe italienische Malerei in Altenburg, Berlin 1961, S. 68 f., Tafel 5.

Es scheint jedoch, dass Pietro Lorenzetti die so gut gemalte Komposition nicht selbst ausführte. Nichts weist hier auf ein zu dramatischer Formgebung neigendes Temperament hin, wie es sogar der Altenburger „Schmerzensmann“ in seinem engen Gehäuse zeigt. Deshalb liegt die Annahme nahe, dass der Künstler unserer Tafel ein älterer Mitarbeiter des Pietro Lorenzetti ist, vielleicht einer derer, die an den Arbeiten in der Unterkirche in Assisi beteiligt waren. In der Formensprache noch ganz dem frühen Trecento zugehörig, weist die Komposition mit ihren isolierten Gestalten bereits auf die Stilwende, die sich in den vierziger Jahren des Trecento abzuzeichnen beginnt. Gegen 1350 mag deshalb unsere Tafel entstanden sein.

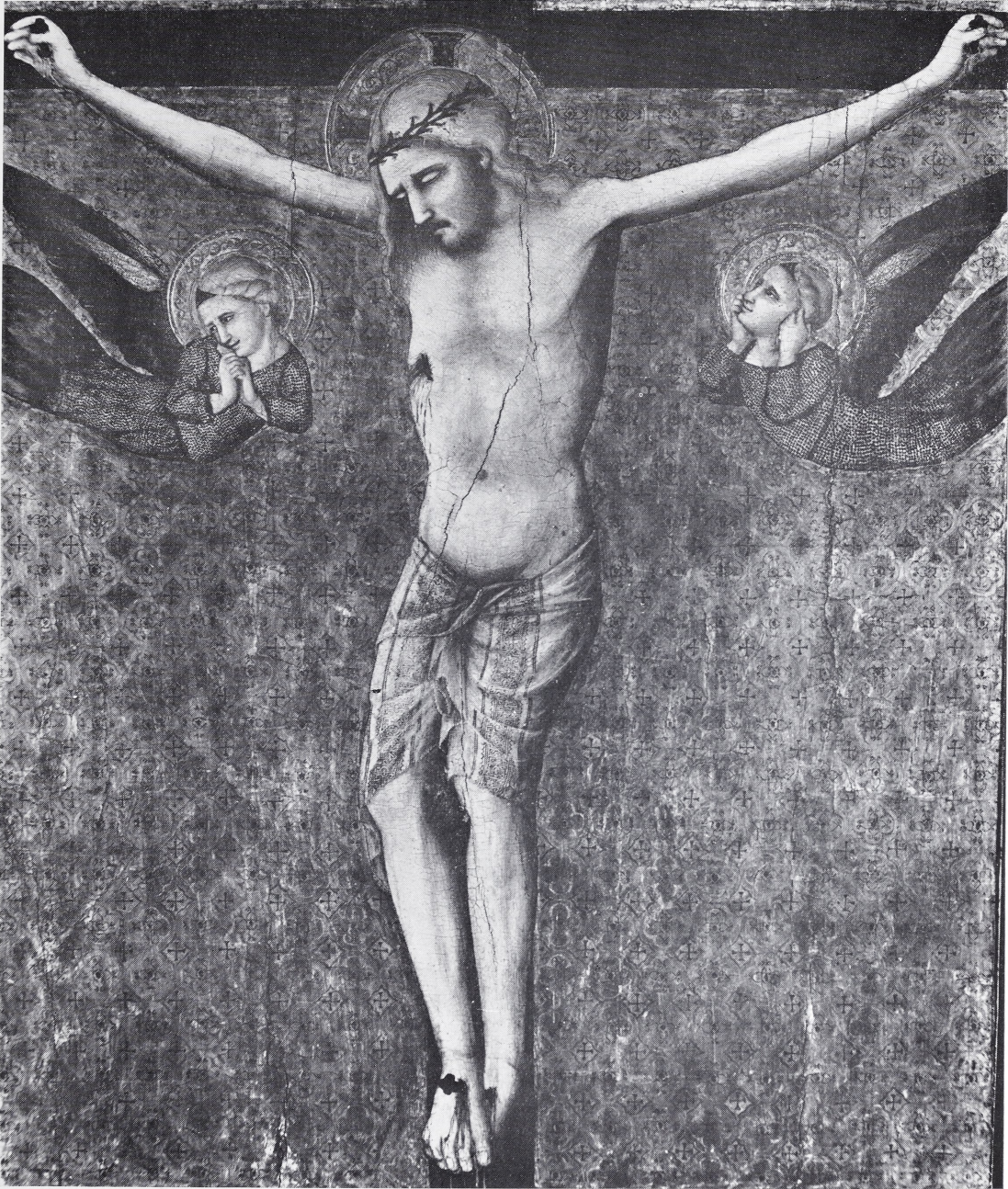
Durchaus ungewöhnlich und bisher einmalig ist das Bild durch seine Masse — 128×110 cm —, die die ursprünglichen sind, denn der Goldgrund steigt gegen den schmalen Rahmen an, der ebenfalls zum Bilde gehört. Dass der Gekreuzigte auf eine rechteckige Tafel und nicht auf ein Kreuz gemalt ist, kommt sonst bei grossformatigen Darstellungen im Trecento, wenn es sich nicht um eine szenische Darstellung handelt, nicht vor.

Ferner ist ungewöhnlich, dass die Fläche des Hintergrundes nicht einen einfachen Goldgrund zeigt, sondern von einem Stoff, also von einem Vorhang bedeckt wird.⁶ Dadurch ist der Raum, in dem das Kreuz steht, nicht tief, sondern eng begrenzt. Das Kreuz steht nicht in einer unbegrenzten Weite, sondern in gleichsam greifbarer Nähe vor dem Betrachter. Es ruft so die Illusion eines plastischen Kreuzes hervor. Deshalb darf man in diesem Werk wohl eine der Vorstufen für die ausgesägten Kreuze des Lorenzo Monaco und seines Kreises sehen.

Offen bleibt die Frage, für welchen Ort diese aussergewöhnlichen Tafel gemalt wurde. Für einen Altar? Für den Saal einer Bruderschaft oder eines Ordenskapitels? Für die Mitte eines grossen Sakristeischrankes, als sportello, hinter dem sich die Reliquien befanden?

Die völlige Unsicherheit, der wir hier gegenüber stehen, zeigt, wie lückenhaft immer noch unsere Kenntnisse von dieser scheinbar doch so gut dokumentierten Zeit sind.

⁶ Nach Hinweis von Ulrich Middeldorf die bisher wohl einzige Ausnahme: der Vorhang hinter der Golgatha-Darstellung im Mittelfeld eines Altares in Rimini, Museo Civico (Mostra della Pittura Riminese del Trecento, 1935, N. 5: „tardo seguace di Giuliano da Rimini“), der sich aus der Neigung der Schule von Rimini zu dekorierten Goldgründen erklärt.



1 Mitarbeiter des Pietro Lorenzetti, Der Gekreuzigte. Privatbesitz.

II.

Die ausgezeichnet erhaltene und fein gemalte Mitteltafel eines Triptychons⁷, auf dem das „Jüngste Gericht“ dargestellt ist (Abb. 2), ist unschwer als ein Werk des Niccolò di Tommaso zu bestimmen, ganz gleich, welches der Werke, die Richard Offner 1956 in der Oeuvre-Liste zusammengestellt hat⁸, man zum Vergleich heranzieht. Richard Offner⁹ wie auch Roberto Longhi¹⁰ erwähnten die Tafel bereits mit dieser Attribution, ohne sie jedoch abzubilden. Da das Bild den Besitzer gewechselt hat, wäre es mir ohne Hinweis nicht möglich gewesen, darin die bei Offner als in der Sammlung Larderel in Livorno erwähnte Darstellung zu erkennen.¹¹

Niccolò di Tommaso folgt hier in der Komposition wie in einzelnen Figurenmotiven dem Fresko seines Lehrers Nardo di Cione in der Strozzi Kapelle in S. Maria Novella in Florenz.¹² Während jedoch das Fresko Nardos mit der Darstellung der aus den Gräbern Auferstehenden, den Seligen und Verdammten, den zwölf Aposteln, Maria und Johannes dem Täufer, den zum Gericht blasenden Engeln, den Engeln mit den Leidenswerkzeugen und dem richtenden Christus in der Mitte über allen, ganz in der ikonographischen Tradition steht, fügt Niccolò di Tommaso dem traditionellen Schema die Vision des Johannes auf Patmos hinzu. Anders kann die in der Bildmitte unter dem Kreuz sitzende Gestalt kaum gedeutet werden, obwohl sie einen jugendlichen Heiligen zeigt. Diese und die anderen wesentlichen Abweichungen Niccolòs vom Fresko in S. Maria Novella hat er von dem Gerichtsbild Francesco Trainis im Camposanto in Pisa übernommen.¹³ Auch dort trennt im unteren Bildteil der Erzengel Michael die Gruppe der Seligen von der der Verdammten. Von dort kommen die Motive der sich umarmenden auferstehenden Frauen und des Edelmannes, der von einem Engel auf die Seite der Seligen geführt wird. Vor allem finden wir dort die bis dahin einzig darstehende Parallele, dass in einem Gerichtsbild neben dem richtenden Christus die Gottesmutter thront.¹⁴ Bei Niccolò di Tommaso wie bei Traini tragen beide eine Krone und sind damit als König und Königin des Himmels charakterisiert, so wie sie Nardo in der Strozzi Kapelle in der Glorie des Paradieses dargestellt hat.¹⁵

⁷ 85 × 54 cm. Privatbesitz. In den Zwickeln des Rahmens in je einem Tondo, dem ein Sechspass eingeschrieben ist, der Verkündigungselgel und Maria in Halbfiguren.

⁸ R. Offner, A Ray of Light on Giovanni del Biondo and Niccolò di Tommaso, in Mitteilungen des Kunsthinst. Institut in Florenz, Bd. VII, Heft 3/4, 1956, S. 190 ff.

⁹ Corpus of Florentine Painting, sec. III, vol. V, 1947, S. 246 n. 15, S. 254 f., 257 und Mitt. d. Kunsthinst., a.a.O., S. 190.

¹⁰ 37. Sitzung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz am 5.XII.1931; referiert in den „Mitteilungen“ Bd. IV, S. 136.

¹¹ Für den Hinweis danke ich Klara Steinweg.

¹² R. Offner, Corpus of Flor. Painting, sec. IV, vol. II, 1960, pl. IXa, IXf, IXn.

¹³ P. Toesca, Il Trecento, Torino 1951, fig. 571. Dort ist jedoch die in der Bildmitte hockende Gestalt ein Engel.

¹⁴ Siehe R. Offner, Corpus of Florentine Painting, sec. III, vol. V, 1947, S. 246 n. 15, S. 254 f., 257.

¹⁵ R. Offner, Corpus cit., sec. IV, vol. II, 1960, pl. X.



2 Niccolò di Tommaso, Jüngstes Gericht. Privatbesitz.

III.

Ebenfalls ein Werk des Niccolò di Tommaso ist die stehende Madonna mit den beiden Heiligen Katharina und Antonius dem Abt (Abb. 3).¹⁶ In Richard Offners Oeuvre-Liste ist das Bild erwähnt mit der Angabe: Italy, Private Collection (restored), jedoch ohne abgebildet zu werden.¹⁷ Darüber hinaus ist es in der Literatur nicht bekannt.

Wie das „Jüngste Gericht“ (Abb. 2), so ist auch diese Tafel vor allem bemerkenswert durch ihre ungewöhnliche Ikonographie. Einmal sind stehende Madonnen auf Altarbildern relativ selten, zum anderen aber fällt der von der Madonna dem Beschauer so demonstrativ entgegen gehaltene Granatapfelzweig auf, nach dem das Kind mit ausgestreckten Armen greift.

Der Apfel als Symbol der durch Maria, der „neuen Eva“, überwundenen Sünde¹⁸ begegnet in den Madonnendarstellungen des Dugento und des Trecento selten¹⁹, um dann im Quattrocento von Luca della Robbia (Madonna mit dem Apfel, Berlin) bis zu Botticelli (Madonna della Melagrana, Florenz), ein um so beliebteres Motiv zu werden.

Dass Niccolò di Tommaso aber nicht nur einen Apfel (der sich gewöhnlich auch in der Hand des Kindes befindet²⁰), sondern einen Zweig mit mehreren Früchten malt, stellt sein Bild nach unseren heutigen Kenntnissen als einzigartig heraus.²¹ Was ihn jedoch zu dieser Abwandlung der üblichen Darstellungsweise veranlasste, bleibt zunächst noch eine Frage.

¹⁶ Privatbesitz. Höhe 95 cm, Breite 40 cm.

¹⁷ *Offner*, A Ray of Light..., a.a.O., 190. Restauriert ist vor allem das Madonnengewand.

¹⁸ Reallexikon zur dtsh. Kunstgesch., Bd. I, 1937, Sp. 750.

¹⁹ Von den wenigen Beispielen in der italienischen Holzplastik, die im Gegensatz zur Malerei aber bereits im Dugento zu finden sind, beginnend mit der Madonna des Presbyter Martinus von 1199 in den Staatlichen Museen in Berlin-Dahlem und der Madonna in S. Maria in Camuccia (vgl. *E. Carli*, *La Scultura Ligneo Italiana*, Milano 1960), ist die stehende Madonna aus den Marken vom Ende des 14. Jahrhunderts in Campodonico, S. Biagio in Caprile (*Carli*, a.a.O., fig. LXXIV) hervorzuheben, da sie den Apfel hält, den sie dem Kinde reicht. Die Beispiele aus der Trecentomalerei: a) Schule des Meisters von Badia a Isola, unbekannter Aufenthaltsort, abgebildet bei *D. C. Shorr*, *The Christ Child in Devotional Images in Italy during the XIV Century*, New York 1954, 114 (Type 17, Siena 1), b) Sienesische Schule, früher Cyrus McCormik Coll., Chicago, abgeb. bei *D. C. Shorr*, a.a.O., 115 (Type 17, Siena 3), c) Meo da Siena, Perugia, Gall. Naz., abgeb. bei *D. C. Shorr*, a.a.O., 185 (Type 31, Siena 2), d) Nachfolger des Luca di Tommè, Washington, Nat. Gall., abgeb. bei *D. C. Shorr*, a.a.O., 185 (Type 31, Siena 3). Hier sitzt der Apfel noch am Blätter tragenden Ästchen.

²⁰ Ausnahmen: siehe Anm. 19 (Holzmadonna in Campodonico und Beispiele a, b).

²¹ Nur im Werk des Niccolò di Tommaso findet sich die gleiche Darstellung ein zweites Mal. Vgl. Parke-Bernet Galleries, New York, 1947. Sale no. 869, p. 6, no. 14.



3 Niccolò di Tommaso, Madonna mit dem Granatapfelzweig. Privatbesitz.

RIASSUNTO

I. Il quadro più antico fra le tre opere qui pubblicate (tav. 1) è una Crocefissione su fondo d'oro (128 × 110 cm) di proprietà privata. L'attribuzione „giottesco“ vale per la cronologia, ma evidentemente si tratta di un'opera della Scuola Senese. L'autrice propone come maestro un più anziano collaboratore di Pietro Lorenzetti, forse uno dei maestri che dipinsero con il Lorenzetti a Assisi. Finora non è stato possibile trovare indicazioni per la destinazione originale del quadro.

II. La tavola centrale di un trittico, eccellentemente conservata, con un „Ultimo Giudizio“ (85 × 54 cm) è di raccolta privata (tav. 2); è stata elencata dall'Offner e dal Longhi come Niccolò di Tommaso senza che ne sia stata pubblicata la fotografia. Qui l'opera viene riproposta anzitutto per la sua singolare rappresentazione di scena apocalittica combinata — come nell'affresco del Traini a Pisa — con la Visione di S. Giovanni a Patmos.

III. Un'altra tavola di mano dello stesso Tommaso è la Madonna con il Bambino e i SS. Antonio Abbate e Caterina (tav. 3). Anche quest'opera viene qui riproposta per la sua iconografia: per quanto raramente si trovi la Madonna con il Melograno nei quadri due- e trecenteschi, qui la Madonna ne tiene un intero ramo con le foglie e la frutta.