

# EIN UNBEKANNTES DEUTSCHES MARIENBILD DES 13. JAHRHUNDERTS IN ITALIEN

Von Hans Wentzel

Mit zwei Exkursen von Fritz Goldkuhle und Gottfried Kiesow

Das hier abgebildete und beschriebene Madonnenbild in der Städtischen Galerie zu Cremona (Abb. 1) ist keine „trouvaille“ im eigentlichen Sinne, denn es wird von A. Puerari im Katalog<sup>1</sup> der Sammlung nicht nur genannt, sondern auch seitengross reproduziert. Dort heisst es als Erläuterung zu Tafel 26 :

“Cat. Nr. 24, Anonimo sec. XV. Madonna col bambino e santi. Su tavola, m 0,47 × 0,40. Lascito Ponzone.<sup>2</sup> — L'icone centrale, raffigurante la Madonna su un trono sbalzato contro lo sfondo oro, è ispirato all'architettura gotica, è chiusa entro una larga cornice su cui sono raffigurati, con un fare che risente della miniatura settentrionale, la Crocifissione e alcuni Santi, in alternanza alle reliquie sotto vetro incastonate nel legno. A destra : S. Pietro, S. Paolo, S. Andrea; in basso : S. Jacopo, S. Tomaso; a sinistra : S. Filippo, S. Bartolomeo, S. Giovanni Evangelista; in alto : la Madonna col bambino e la crocifissione. Il dipinto trova combinati, ad effetto decorativo, i manierismi bizantini a quelli gotico occidentali, con prevalenza di questi ultimi, particolarmente nella Madonna in trono. Per il Fiocco (com. orale) la tavola appartiene alla scuola di Westfalia, intorno al 1450. Bibliografia : I. Camelli, 1930 (= La Pinacoteca del Museo Civico, Rivista 'Cremona' 1930)”.

Es weist also schon diese kurze, aber recht präzise Beschreibung und Bestimmung nicht nur allgemein auf den „Norden“, sondern auch mit „Westfalen“ speziell auf Deutschland hin, und daher liegt eine zusätzliche Untersuchung des vorher offenbar nie publizierten Bildes gerade von deutscher Seite nahe oder mag gar als empfehlenswert erscheinen; ferner ist meines Wissens deutscherseits zu der Bestimmung des Bildes im Katalog bisher nicht Stellung genommen worden.

Bei dem Madonnenbild handelt es sich — wie es die Rückansicht ganz eindeutig erkennen lässt — um eine zentrale, vertieft liegende Tafel von 31,7 × 22,6 cm, die von einem bemalten Rahmen ungleichmässiger Leistenbreite (links und oben 9 cm, rechts 8,8 cm, unten 6,4 cm) auf eine Gesamtgrösse von 47,1 × 40,4 cm gebracht wird (die Schräge zwischen innerem Bild und Rahmen misst 1,7 cm). — Das innere Bild ist vorzüglich erhalten; der Rahmen weist einige Fehlstellen in der Bemalung der waagerechten Leisten auf. — Rahmen und innere Tafel bilden keine Einheit. Sie sind sogar recht verschieden : das vertieft liegende Marienbild ist von dem äusseren Rahmen durch eine eigene, nach innen führende Profilierung scharf abgesetzt, und auf der Rückseite bleibt ein Spalt zwischen innerer Tafel und verzapften Rahmenleisten offen sichtbar. Ferner weichen Form und Farbigkeit der Malereien so grundsätzlich voneinander ab, dass sie nicht zur gleichen Zeit entstanden sein können. Auch sind Bild und Leistenrahmen höchstwahrscheinlich aus verschiedenem Holz (s. Anhang). Aus allen diesen Gründen empfiehlt es sich, Bild und Rahmen zunächst getrennt zu untersuchen.

<sup>1</sup> *Alfredo Puerari*, La Pinacoteca di Cremona, Cremona (und Florenz) 1951.

<sup>2</sup> Privatsammlung aus einer alten Cremoneser Familie, aus der auch die meisten niederländischen Bilder der Pinakothek stammen.



## A. INNERES MADONNEN-BILD

Die Abbildung zeigt die gekrönte Maria auf einem kunstvollen und kunstvoll durchbrochenen Thron; auf ihrem linken Knie *steht* das Jesuskind und greift mit seiner Rechten zärtlich an das Kinn der Mutter, während die Linke mit dem Daumen der Maria zu spielen scheint; Maria wendet den Oberkörper leicht zum Kinde hin und umfängt dieses mit ihrer Linken und einem Stück ihres Mantels. — Eine solche Darstellung ist schon nach dem Madonnen-Typus ungewöhnlich. In Westfalen lässt er sich während des 15. Jahrhunderts gewiss nicht nachweisen, und wir kennen die westfälische Malerei von den Frühwerken des Konrad von Soest bis zu Derick Baegert<sup>3</sup> gut genug, um die Tafel in Cremona hier ausschliessen zu können. Auch im übrigen Europa lässt sich während des 15. Jahrhunderts das Marienbild nach seiner Ikonographie und seiner Form nicht eingliedern — und auch nicht im Jahrhundert davor. Allein im 13. Jahrhundert könnte es seinen Platz finden, ohne dass bei einer solchen Ansetzung zugleich auch eine Aussage über die Lokalisierung möglich oder gar selbstverständlich wäre. Was Italien angeht, so zeigt etwa die Durchsicht des durch Garrison zusammengetragenen Materials<sup>4</sup>, dass der italienischen Tafelmalerei des Dugento dieses ikonographische Schema fremd ist. Von Hunderten von Madonnen-Tafeln stimmt keine einzige ikonographisch wörtlich überein: nur 10 zeigen überhaupt das auf dem Schoss der Mutter *stehende* Kind<sup>5</sup> — aber keine von den 10 repliziert in den übrigen Einzelheiten den gleichen ikonographischen Typus, wie denn im italienischen Madonnenbild des Dugento eigentlich nur sehr wenige Grundformeln konservativ immer wieder reproduziert wurden. Auch ist der Thron der Madonna in Cremona rein nach der Möbelform wesensverschieden von den Thronen auf *allen* italienischen Dugento-Bildern, d.h. in keiner Einzelheit vergleichbar.

Es kann also für alle weiteren Erörterungen die Möglichkeit einer Entstehung in Italien ausser acht gelassen werden, denn Garrison's Katalog von Bildern dürfte zu 95% vollständig sein, und andererseits lassen sich unter den italienischen Mariendarstellungen des Trecento noch weniger Berührungspunkte stilistischer wie ikonographischer Art mit der Tafel von Cremona feststellen. — Das hier praktizierte Ausschlussverfahren kann ebenso auf Byzanz angewandt werden: ist doch die Ikonographie des byzantinischen Madonnenbildes so gut bekannt, dass unsere Tafel aus rein ikonographischen Gründen sogleich als nicht-byzantinisch bezeichnet werden darf — wobei allerdings nur das *gesamte* Bildschema gemeint ist: denn selbstverständlich teilt unsere Tafel mit allen älteren abendländischen Madonnen-Darstellungen die Verbindung zu oder Ableitung von byzantinischen Ikonen. Zusätzlich schliessen auch allein die Gesichtstypen unserer Figuren und die rein gotische Architektur des Throns eine Entstehung im Osten aus.

Nicht derart einfach und vereinfachend kann dieses Ausschlussverfahren bei den Ländern jenseits der Alpen angewendet werden. Jedoch wird man Spanien und wohl auch Skandinavien wegen der Ikonographie, der anderen Typen und Thronformen beiseite lassen können und sich also auf den Raum zwischen England, Frankreich und Deutschland konzentrieren. Um hier mit dem (sozusagen „mechanischen“) Ausschlussverfahren den Kreis möglichst eng ziehen zu können, muss man sich eines äusseren Hilfsmittels der Datierung bedienen — und zwar

<sup>3</sup> Zusammenfassend bei *Alfred Stange*, Deutsche Malerei der Gotik I, Berlin 1934, S. 91 ff. — VI, München-Berlin 1954, S. 4 ff.

<sup>4</sup> *Edward B. Garrison*, Italian Romanesque Panel Painting, Florenz 1949.

<sup>5</sup> ebendort, Nr. 32, 33, 39, 166, 179, 249, 309, 348, 638, 654.





1 Deutsches Marienbild des 13. Jahrhunderts mit bemaltem Rahmen des 14. Jahrhunderts.  
Cremona, Pinakothek.



eines solchen, das sich nicht nur sofort anbietet, sondern auch eine gewisse Gewähr für Zuverlässigkeit enthält. Gemeint sind die Einzelformen des Thrones: an Rücklehne und Sockel finden sich, vollständig oder durch die Figuren überschritten, 6 Rund-Öffnungen, die in ihrer Struktur den Rosenfenstern an abendländischen Kathedralen entsprechen; daneben Türmchen mit seitlichen Wasserschlägen, Fensteröffnungen, Giebeln und Akroteren, wie sie wiederum aus der Entwicklung der Kathedral-Architektur bekannt sind. Der Gesamteindruck dieser Zierformen als „13. Jahrhundert“ lässt sich als „nicht vor 1250“ und „nicht nach 1300“ präzisieren (vgl. auch Exkurs II). Dieses Datum 1250-1300 erlaubt es nun, Frankreich und England zu eliminieren: dort kommen nämlich in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts Gesichtstypen, die denen von Maria und Kind auf unserer Tafel entsprechen, und geknitterte und „zackig“ verlaufende Stoffbahnen wie bei Mantel und Gewand der Madonna in Cremona *nicht* vor. Zwar gab es auch dort — aber dann nur ganz periphär — eine Art byzantinischen Zackenstils, aber wesentlich früher, z. B. in einem Teil des Ingeborg-Psalters zu Beginn des 13. Jahrhunderts. In der Regel jedoch verlief die Stil-Entwicklung der französischen wie englischen Malerei parallel zur gotischen Architektur-Plastik, und damit ganz anders als in Deutschland. Hier beherrschte vom Ausgang des 12. bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts ein spätromanischer Zacken-Stil die Wand-, Buch-, Tafel- und Glasmalerei<sup>6</sup>, ja er hielt sich in vielen Teilen sogar bis 1280/90, so in Westfalen und Österreich.<sup>7</sup> Erst überaus spät und sehr zögernd setzte sich seit etwa 1290 die gotische Formensprache im Sinne der *französischen* Gotik durch. Und zu diesem deutschen Stil-Phänomen passt sehr wohl die Madonna von Cremona. Denn: so gotisch der Thron auch ist, so wenig ist es die Mutter-und-Kind-Gruppe! Schon die Zickzack-Treppen der Falten zu Seiten der Füße Mariens oder der Stoffbausch in ihrer Linken und der Zipfel rechts an der Thronbank genügen, um die Tafel dem deutschen Zackenstil zuzuordnen. Von hier aus wird auch (zwar nicht hinsichtlich der Datierung<sup>8</sup>, aber doch der Lokalisierung) die Angabe „Westfalen“ im Galerie-Katalog von Cremona verständlich; gemeint war die Verwandtschaft mit der sogenannten Carrand-Madonna in Florenz, die seit langem als westfälisch gilt<sup>9</sup>! Gemeinsam ist diesem wie unserem Bild das Nicht-Italienische und auch Nicht-Gotische; nur zeigt die Carrand-Madonna ein nicht mehr zu übertreffendes, fast barockes Extrem dieses deutschen Sonderstils — wie denn auch im Detail beide Werke wiederum nicht ähnlich genug sind, als dass das Bild in Cremona durch das Florentiner innerhalb Deutschlands lokalisiert werden könnte. Das Kind auf der Carrand-Tafel liebkost zwar die Mutter, aber tut es sehr heftig, es steht nicht, sondern strampelt im Arm Mariens — ausserdem ist die Thronbank (ohne Rückwand) hier eher romanisch als gotisch. Auch sind die in Florenz als blitzartige Zacken ausgebildeten Faltenrücken nicht zu verwechseln mit den betont feinen Linien bei

<sup>6</sup> Alfred Stange, Deutsche romanische Tafelmalerei, Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, Neue Folge VII, 1930, S. 125-181; Hanns Swarzenski, Die deutsche Buchmalerei des 13. Jh. (Lateinische Illumierte Hss. des 13. Jh. in den Ländern am Rhein, Main und Donau), Berlin 1930; Carl Nordenfalk in der Rezension des Werkes von Swarzenski in Acta Archaeologica 8, 1938, S. 251-266. Für die Glasmalerei vgl. H. Wentzel, Meisterwerke der Glasmalerei, Berlin 1951 (2. Auflage 1954), S. 30 ff.

<sup>7</sup> Walter Frodl, Zur Malerei der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts in Österreich, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XVI (XX), 1955, S. 47-81. Vgl. auch Gerhard Schmidt, Die gotische Malerschule von Stift St. Florian, Mitt. d. Ges. f. Vergleich. Kunstforschung in Wien 10, 1958, Nr. 3, S. 29 ff.

<sup>8</sup> Diese bleibt mir unverständlich: entweder beruht sie auf einem Hörfehler oder die Malereien des Rahmens sind als „Weicher Stil“ angesprochen worden.

<sup>9</sup> Vielfach abgebildet, z. B. bei Stange, Roman. Tafelmalerei a. a. O., Abb. 5; W. R. Deusch, Deutsche Malerei des 13. u. 14. Jh., Berlin 1940, Taf. 13; Foto Alinari 20385; Luisa Marcucci, Gallerie Nazionali di Firenze (I dipinti Toscani del secolo XIII), Roma 1958, Nr. 24, S. 75/76, Taf. 24.



der Cremoneser Maria. Deren beruhigtere Form ist ebenfalls in der letzten Phase der spätromanischen deutschen Malerei, aber auch sonst nachweisbar: etwa am (1945 zerstörten) Quedlinburger Retabel.<sup>10</sup> Nicht nur der hauchdünne Schleier der Maria findet sich hier (bei der Dolorosa unter dem Kreuz), sondern auch die dünnen und zarten Striche der Faltenzeichnung nur des Mantels und nicht des Kleides (Marienkrönung), ferner die Zickzack-Treppe der über den Füßen angestauten Stoffbahnen (Hl. Katharina). Allerdings: diese Berührungspunkte reichen zu einer präzisen Lokalisierung unserer Madonnen-Tafel nicht aus, denn alle Throne auf dem Quedlinburger Retabel (Marienkrönung; Pilatus) sind zu altertümlich und „zu romanisch“; vor allem aber ist der Gesichtsschnitt sämtlicher Figuren wesensverschieden: er entspricht dem asketisch-ältlichen, byzantinischen Typus — während die jugendlich-frischen und rotwangigen und vollen Gesichter von Mutter und Kind auf unserem Bilde eben *nicht* von Byzanz ableitbar sind. Diese Charakterisierung der Köpfe darf aber nicht dazu verleiten, die Tafel von Cremona etwa aus dem 13. Jahrhundert herauszunehmen; denn auf dem Berliner Diptychon des frühen 14. Jahrhunderts mit der thronenden Madonna<sup>11</sup> sind trotz ikonographischer Ähnlichkeiten (Kind auf dem linken Knie stehend, mit der Rechten zum Kinn der Mutter greifend) die Stilformen entwickelt gotisch, also wesentlich jünger: so ist der Thron schon insoweit „tief“, dass das Sitzen räumlich vorstellbar wird, und die Gesichter entsprechen den holdseligen, höfischen Typen des französischen *dolce stile nuovo*.



2 Ausschnitt aus Abb. 1.

Für das Bild in Cremona reichen also die wenigen Inkunabeln der deutschen *Tafelmalerei* des 13. Jh. zur Ableitung nicht aus. Zusätzliche Informationen müssen ausserhalb der Tafelmalerei gesucht werden. Nur mit einem flüchtigen Hinweis kann ich dabei die Plastik streifen — die schöne thronende Madonna in Wienhausen<sup>12</sup> trägt auf ihrem Mantel zahllose kleine (aufge-

<sup>10</sup> Abgebildet z. B. bei *Stange*, Roman. Tafelmalerei a. a. O., Abb. 9; *W. R. Deusch* a. a. O., Taf. 4-6; vgl. *H. Wentzel*, Glasmaler und Maler im Mittelalter, *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 3, 1949, S. 57. — Vgl. auch die zahllosen Illustrationen in der dreibändigen Hamburger Bibel des Magisters Carolus von 1255 in Kopenhagen (Kongelige Bibliotek, G. K. S. 4; Ausstellungskat. „Gyllene Böcker“, Stockholm, National-Museum, 1952, Nr. 32).

<sup>11</sup> *Stange*, Deutsche Malerei der Gotik I a.a.O., Abb. 25; *W. R. Deusch* a. a. O., Taf. 17.

<sup>12</sup> *H. Wentzel*, Die Madonna in Wienhausen, *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 1, 1947, S. 78 und Anm. 6.



nagelte) Adler aus Blei, die motivisch den beiden Adlern auf dem Mantel der Cremoneser Maria über den Knien entsprechen — und knüpfe im übrigen an das oben Gesagte über die Verbreitung des Zackenstils an. So wurde etwa in Österreich diese Formensprache nachdrücklich gepflegt, nur sind dort trotz des in den letzten Jahren durch Funde und Restaurierungen unerhört reichhaltig gewordenen Materials keine Madonnen Tafeln erhalten. Walter Frodl hat die Beispiele der Wand- und Glasmalerei zusammengestellt, gruppiert und datiert<sup>13</sup>: die Höchstleistungen bzw. Höhepunkte lagen zeitlich später als im westlichen Deutschland, nämlich um 1270/80; die Vermittlerrolle vom Westen nach Österreich spielte wahrscheinlich Regensburg; im österreichischen Zackenstil war das barocke Element geringer als etwa in Westfalen und stattdessen die Durchdringung mit dem Statuarischen der Gotik des 13. Jahrhunderts entschiedener. Jedoch: aus der Fülle des Materials eignet sich zum Vergleich mit der Madonna von Cremona nur wenig. Aus ikonographischen Gründen, also für das „herzliche“ Motiv der Mutter mit dem stehenden Kind auf dem Schoss, können etwa eine Miniatur im Codex von Hohenwart<sup>14</sup> (zwischen 1240 und 1260) und die Wandmalerei des sogenannten „Thron Salomonis“ in Gurk<sup>15</sup> herangezogen werden. Nur reicht die motivische Ähnlichkeit nicht sehr weit, wie denn auffallenderweise hier die Muttergottes nicht direkt auf dem (eindeutig in romanischen Formen gestalteten) Thron sitzend erscheint, sondern auf dem traditionellen breiten Kissen. So nützt es uns für unsere Frage auch nur wenig, dass bei den österreichischen Tafel-, Buch-, Wand- und Glasmalereien die von der Cremoneser Madonna her bekannten vollen, d. h. unromanischen Gesichtstypen vorkommen oder dass der Reliquienschrein aus Serfaus in Innsbruck<sup>16</sup> einen gemässigten, strengen Zackenstil zeigt, der im Nicht-Barocken und in den Weiss-Höhungen der Faltenrate unserer Tafel generell ähnelt, ja wenn ganz allgemein das „gotische“ Element in den österreichischen Malereien stärker als in Nordwest- und Mitteldeutschland ist. Immer bezieht sich dieses Gotische — im Unterschied zu den Cremoneser Figuren — auf das Statuarische und gerade nicht auf die dekorative Zierarchitektur. Diese Feststellung trifft über Österreich hinaus im grossen und ganzen auch auf die gesamte südwest- und süddeutsche Buchmalerei<sup>17</sup> zu. Sie gilt daher ebenfalls für jenes Marienbild, das für unsere Tafel einen terminus ante quem bilden könnte: auf den Pergament-Miniaturen des Diptychons des Truhen-Reliquiars im Regensburger Dom.<sup>18</sup> Hier sitzt Maria zwischen Agnes und Klara auf einer Thronbank, zwei Engel krönen sie (mit einer ähnlichen Krone wie die der Madonna in Cremona); auch hier steht das Kind auf ihrem rechten Knie und greift mit seiner Rechten zum Kinn der Mutter, die es mit dem Mantel umfasst; oben wird das Bild durch eine gotische Dreipass-Architektur eingerahmt. Sind die Gesichtsformen der Figuren denen der Cremoneser Tafel noch entfernt vergleichbar, so ist die Gewandbehandlung anders und „jünger“: das byzantinisierende Zickzack-Faltenwerk ist zugunsten grosser, einfacher, kantiger Faltenzüge geschwunden. Das für

<sup>13</sup> W. Frodl a. a. O.

<sup>14</sup> Frodl a. a. O., Abb. 60; H. Swarzenski a. a. O., Abb. 334; Nordenfalk a. a. O., S. 262.

<sup>15</sup> Vielfach reproduziert; Frodl a. a. O., Abb. 63: die Borten sind nicht gemalt, sondern (wie in Cremona) „als Stuckfolie in den Putz eingelegt“.

<sup>16</sup> Stange, Roman. Tafelmalerei a. a. O., Abb. 22; die besonders ähnlichen Engel abgebildet in der Zeitschrift „Tirol“, Bd. 2, Innsbruck 1931/32, S. 280, Abb. 3. Vgl. auch W. Frodl, Ein gemaltes Portatile, in: Beiträge zur älteren europäischen Kulturgeschichte II, (Festschrift Rudolf Egger), Klagenfurt 1933, S. 415-425.

<sup>17</sup> H. Swarzenski a. a. O.

<sup>18</sup> Sigrid und Th. Müller, Ein frühes gotisches Reliquiar im Regensburger Domschatz, Festschrift Hans Kauffmann, Berlin 1956, S. 112 ff; Hanns Swarzenski a. a. O., Abb. 390/91; Stange, Deutsche Malerei der Gotik I a. a. O., Abb. 215.



einen bisher nicht identifizierten Franziskaner-Frater „Ws“ angefertigte Diptychon wird von den Experten recht verschieden datiert, schwankend zwischen 1280<sup>19</sup> und 1325<sup>20</sup>, so dass sich trotz der ikonographischen Verwandtschaft doch kein fester Anhaltspunkt für unser Bild gewinnen lässt. Darüberhinaus: das überaus reichhaltige Material der von Swarzenski in rund 1100 Abbildungen veröffentlichten deutschen Miniaturen des 13. Jahrhunderts enthält trotz der unzähligen Beispiele von Thronenden nicht ein einziges, bei dem der Thron so reich und vor allem so gotisch ausgebildet wäre. Im Gegenteil: *alle* diese Beispiele haben ausnahmslos romanische Thronbänke oder Thronessel!

Wenn sich also unsere Madonna zwar nach den allgemeinen Stilformen und der Ikonographie generell dem Bereich des deutschen spätromanischen Zackenstils zuordnen lässt, so jedoch nicht oder auch nur annäherungsweise im Hinblick auf den Thron! Diese Abweichung zwingt uns, das Stück versuchsweise dort zu lokalisieren, wo im Unterschiede zu den bisher genannten deutschen Kunstlandschaften das Gotische in dem fraglichen Zeitraum besonders modern und vorherrschend für Plastik und Architektur war: in *Strassburg* bzw. am Oberrhein. Dafür gibt es folgende Argumente: 1) in Strassburg existiert ein Madonnen-Bild, das dem Cremoneser ikonographisch entspricht, wenn auch merkwürdigerweise seitenverkehrt: ein grosses Glasmalerei-Medaillon im Masswerk des südlichen Seitenschiffs des Münsters aus der Zeit um 1250/60.<sup>21</sup> Über das Ikonographische hinaus ähneln sich viele Einzelformen, z. B. der ungewöhnliche Gesichtstypus von Mutter und Kind mit dem erstaunlich breiten und fast in einem Halbkreis gerundeten Kinn — eine Übereinstimmung, die hier grösser ist als bei allen bisher genannten Beispielen; 2) in Strassburg ist der spätromanische Zackenstil sehr massvoll, fast „zurückhaltend“ ausgebildet, und die bescheidene Anwendung der Zacken-Formeln unterschied unsere Tafel ja schon von den bewegteren und reicheren Beispielen in Westfalen und Österreich. Leider sind in Strassburg keine Tafel- oder Wandmalereien dieser Stilphase erhalten, sondern nur Glasmalereien<sup>22</sup> (die Buchmalereien entsprechen entweder dem damals in Deutschland Üblichen<sup>23</sup> oder sind wie die Tristan-Hs.<sup>24</sup> schon eindeutig gotisch); 3) zwar ist der Thron der Strassburger Glasmalerei-Madonna „romanisch“ und kann auch wegen des breiten Sitzkissens auf der Thronbank nicht gleichzeitig mit der Tafel in Cremona sein, aber gerade in Strassburg ist die „moderne“ Architektur des Thrones von Cremona am ehesten vorstellbar. Denn in Strassburg wurden für den deutschen Sprachbereich zuerst die dünnen und „zer-

<sup>19</sup> H. Swarzenski a. a. O.

<sup>20</sup> Sigrid und Th. Müller a. a. O., S. 119.

<sup>21</sup> H. Wentzel, Meisterwerke der Glasmalerei, Berlin 1951 (2. Auflage 1954), Abb. 77; Frodl a. a. O., Abb. 61; Wentzel, Glasmaler und Maler a. a. O., S. 58.

<sup>22</sup> Wentzel, Meisterwerke a. a. O., S. 30 f; ders., in Zeitschrift f. Kunstgeschichte 12, 1949, S. 135 f; jünger als die Cremoneser Madonna — obgleich ihr noch in den Einzelheiten der Proportion, der Gesichtskonturen und der Frisuren verbunden — wohl die Scheiben aus St. Thomas und die älteren aus der Dominikanerkirche: Victor Beyer in Saarbrücker Hefte 4, 1956, S. 49 ff. und in Cahiers Alsaciens d'Archéologie et d'Art et d'Histoire 1957, S. 143 ff.; vgl. auch Corpus Vitrearum Medii Aevi, Deutschland I, S. 33 ff., Textabb. 22/23 und Tafel 621.

<sup>23</sup> H. Swarzenski a. a. O.

<sup>24</sup> Stange, Deutsche Malerei der Gotik I a. a. O., S. 2, Abb. 2. — Für „Strassburg“ spricht auch der Umstand, dass am Mittelrhein in einer stilistisch sonst sehr modernen Handschrift, im Liber Aureus von Echternach (Gotha, Landesbibliothek, Codex 1/71), die häufig vorkommenden Königs-Throne zwar im weitesten Sinne „gotisch“, aber eben doch viel schwerfälliger und altertümlicher sind als der Thron von Cremona! Und erst um 1290 findet sich in der westfälischen Kunst eine gemalte Zierarchitektur, die der von Cremona vergleichbar ist: der (mit Stuck unterlegte) Baldachin über der auf die Wand gemalten überlebensgrossen Madonna im Dom zu Minden (1957 freigelegt; vgl. Dorothea Kluge, Gotische Wandmalerei in Westfalen, Münster 1959, S. 79 f., 174 f., Textabb. IV, Tafel 1-5).



brechlichen“ gotischen Zierformen in der gebauten Architektur entwickelt (Münster-Fassade) — wenngleich dort wie im übrigen Deutschland der Übergang vom Zackenstil zum eigentlich gotischen, „süssen“ Stil der Tafelmalerei erst um 1290/1300 abrupt erfolgte<sup>25</sup>; 4) in Strassburg hat ein Detail unserer Madonna seine besondere Berechtigung: die kleinen Löwen seitlich an den Thronpfosten. Sie können nur als (sozusagen abgekürzter) Hinweis auf den „Thron Salomos“ gemeint sein, auf ein Motiv also, das durch seine Darstellung am mittleren Westportal des Strassburger Münsters weit bekannt wurde und von dort aus auf die süddeutschen Tafel- und Wandmalereien von Schwaben bis Österreich ausgestrahlt hat.<sup>26</sup>

Unterstützt werden diese Argumente zur Lokalisierung nach Strassburg bzw. an den Oberrhein durch Vergleiche mit der um 1280 entstandenen Farbverglasung des Masswerkes im Kreuzgang des Zisterzienserklosters Wettingen (Schweiz)<sup>27</sup>: die thronende Maria mit Stifter im 3. Nordfenster wiederholt in derberer, jüngerer Formensprache im ikonographischen Schema recht genau das genannte Madonnen-Medaillon im südlichen Seitenschiff des Strassburger Münsters. Auf die Cremoneser Tafel selbst kann ikonographisch die Fünfpass-Scheibe mit der thronenden Madonna im ersten nördlichen Fenster bezogen werden, denn hier steht das Kind vom Beschauer aus gesehen auf der rechten Seite, hier reicht es mit seiner rechten Hand zum Kinn der Mutter und mit seiner linken zur Rechten Marias; auch umfängt Maria das Kind mit dem Mantelende. Zwar ist der Thron (ohne Rückenlehne) mit romanischen Bogenöffnungen und mit einem Sitzkissen versehen, aber die übrigen Ähnlichkeiten im Ikonographischen mit dem Bild in Cremona übertreffen alle bisher genannten Beispiele. Damit meine ich nicht nur die Schrittstellung des Kindes, die Borten an seinen Handgelenken, den Kreuznimbus, sondern vor allem die Krone der Maria: sie ist genau wie jene in Cremona auffallend breit, und sie besitzt die gleichen drei grossen blattförmigen Aufsätze (hier wie dort ist der mittlere fünfteilig) mit zwei kleinen dazwischen.— Allerdings ist der *Stil* der Wettinger Scheiben von dem des Cremoneser Bildes recht verschieden: sie sind entweder von elsässischen (aber nicht Strassburger) Glasmalern oder nach elsässischen Vorbildern geschaffen worden.— Die Bearbeiterin von Wettingen, Ellen Beer, hat zur ikonographischen Ableitung des Wettinger Madonnentyps festgestellt<sup>28</sup>, dass er erst in der Mitte des 13. Jahrhunderts formuliert worden sei, und zwar offenbar in Deutschland.<sup>29</sup> Das (ihr unbekannt) Bild von Cremona ist zwar *nicht eindeutig* zu lokalisieren: „circumstantial evidence“ allein spricht für Strassburg — aber jedenfalls gehört es eher in die südliche als in die nördliche Hälfte Deutschlands. Die Wahl bleibt zwischen Strassburg-Oberrhein und einem nicht näher benennbaren Kunstort zwischen Strassburg und Wien. Erschwert wird die Beurteilung durch den Umstand, dass es sich bei unserer Tafel um die Replik eines *Gnadenbildes* handeln könnte. Viele gemeinsame Züge im Ikonographischen der genannten Vergleichsbeispiele könnten sich durch das Zurückgehen auf das eventuelle gleiche Urbild erklären — falls nicht etwa unsere Tafel sogar dieses „Original“ darstellen sollte (s. unten).

<sup>25</sup> Vgl. auch *Corpus Vitrearum Medii Aevi*, Deutschland I, S. 24 ff.

<sup>26</sup> ebendort, Textabb. 5, S. 28, 151; vgl. auch *B. Bushart* im Katalog der Württ. Staatsgalerie, Stuttgart 1957, S. 45.

<sup>27</sup> *Corpus Vitrearum Medii Aevi*, Schweiz I, S. 80 f., Taf. 43 u. 46, Farbtaf. 7.

<sup>28</sup> ebendort, S. 81.

<sup>29</sup> Zu den beiden von ihr herangezogenen Vergleichsbeispielen: 1) die Initiale Swarzenski, a. a. O., Abb. 512 stammt aus der Strassburger Diözese und aus der 2. Hälfte des 13. Jh. (Kind links, die Mutter umarmend; Thronbank mit Sitzkissen); 2) die Initiale Swarzenski Abb. 1002 entspricht dem ersten Beispiel, nur steht das Kind rechts, allerdings ist die Qualität schwächer, und die Provenienz der Hs. bleibt unsicher. Beide Beispiele können also zu den Ausstrahlungen von Strassburg gerechnet werden.





3 Die Heiligen Johannes d. Täufer, Petrus und Andreas. Ausschnitt aus Abb. 1.

## B. DER RAHMEN

Der bemalte Rahmen ist in Farbe und Technik und erst recht im Stil von dem vertieften inneren Bild sehr verschieden (vgl. auch Exkurs I). Aber auch bei ihm lässt sich aus äusseren Anhaltspunkten kein Argument für eine sichere Datierung und Lokalisierung gewinnen. Die auf dem Rahmen dargestellten Heiligen — vorwiegend Apostel — und ihre Verehrung waren im Mittelalter über das ganze Abendland<sup>30</sup> so verbreitet, dass aus ihnen oder aus der Auswahl eine Bestimmung des Herstellungsortes schlechthin nicht erfolgen kann. Desgleichen gehören die winzigen Reliquien<sup>31</sup> zum üblichen nahezu überall in Europa vorhandenen Bestand kleiner und z. T. belangloser Kostbarkeiten. Dasselbe gilt leider sogar für Form und Typus des bemalten Rahmens. Zwar sind heute alte, intakte Rahmen von gotischen Bildern selten geworden, doch

<sup>30</sup> Dass die Maria (auf der oberen Rahmenleiste) das Kind nicht wie üblich auf dem linken, sondern auf dem rechten Arm trägt (also links vom Beschauer), daraus habe ich keinen Schluss auf den Kunstkreis, d. h. den Ort der Entstehung, ziehen können.

<sup>31</sup> Zusätzlich zur Beschreibung des Kataloges von Cremona sei noch angegeben, dass die Reliquien in den Rahmen-Vertiefungen durch kleine Schriftstreifen benannt sind, und zwar 1) links oben: Sangius dni. — Māna dni. — De tēte joh. Bapt. — De lapide iŕ crux x<sup>1</sup> stetit. — Column. iŕ fuit flagellat, 2) rechts oben: vestis sci. luce. ewageliste. — De vestis sci jo. ewageliste. — Marci ewesti. — Matthei. — 3) links unter dem Täufer: Joh. Baptistē. 4) unter Philippus: Thome apli. — 5) rechts unter Petrus: ciu (?) Petri. — 6) unter Paulus: Pauli apli. — 7) unter Andreas: Adrei apl. — 8) in der Mitte unten: Jacobi min. — Das Feld links in der Mitte unter Bartholomäus ist leer.



waren sie ehemals recht verbreitet.<sup>32</sup> Zum Bild zugehörige Rahmen finden sich schon unter den Ikonen auf dem Sinai<sup>33</sup> aus dem 1. Jahrtausend, dann zahlreich und weitverbreitet an byzantinischen Ikonen der ersten Jahrhunderte des 2. Jahrtausends in verschiedenster Technik: Tafelmalerei, Gold, Silber, Steatit, ja auch Stein.<sup>34</sup> Fortgeführt hat diesen Typus<sup>35</sup> die italienische Malerei des Dugento, und von ihr übernahm ihn offenbar die Tafelmalerei nördlich der Alpen. Eine grosse Zahl solcher bemalter Rahmen ist vor allem in Böhmen aus dem späten 14. und frühen 15. Jahrhundert erhalten<sup>36</sup> — und zwar vom gleichen Typus wie der in Cremona: mit dem leeren Grund, auf dem sehr locker Figürchen von Heiligen und auch kleine Szenen verstreut sind. Diese böhmischen Rahmen des 14. Jahrhunderts sind immer gleichzeitig mit dem inneren, vertieften Bild entstanden — im Unterschied zu der Tafel von Cremona. Auch ist das auf dem Rahmen gemalte „Programm“ nirgendwo identisch mit dem unseren. Vor allem aber gibt es in Böhmen keine gerahmten Tafeln des 13. Jahrhunderts, bzw. es sind die Rahmen (siehe oben) in der Regel wesentlich jünger. Ferner: aus Böhmen kenne ich keinen Rahmen, der zugleich *Reliquienbehälter* ist. Solche Reliquien-Rahmen sind nach dem erhaltenen Denkmälerbestand ganz ungewöhnlich, und ich kann dafür auch keine verbindliche Erklärung oder Ableitung vorschlagen. Vielleicht stellt die Cremoneser Tafel eine Vermischung von gerahmtem Gnadenbild und Reliquiar dar — etwa in dem Sinne, dass sie als Gesamtes als eine Art „Reliquienbehälter“ anzusehen ist, d. h. dass das vertiefte Marien-Bild in gleicher Weise eine Reliquie bedeutet wie die beschrifteten Reliquien im Rahmen selbst. Besaßen doch seit dem hohen Mittelalter bzw. seit der byzantinischen Kunst Reliquientafeln sehr aufwendige Rahmen! Es gab also sehr wohl gerahmte echte Reliquienbehälter, Tafeln, Kästen oder Diptycha, bei denen in der Mitte (z.T. unter Glas) die eigentlichen Reliquien aufgehoben waren und der Rahmen die figürliche Benennung oder Beschriftung der Reliquien brachte. Wo und wann allerdings eine solche Vermischung zwischen Reliquienbehälter und gerahmtem Reliquienbild stattgefunden hat, lässt sich nach unserer bisherigen Kenntnis von Bild, gerahmtem Bild und Reliquiar nicht eindeutig festlegen.<sup>37</sup> — Für die Lokalisierung und Datierung des Rahmens sind wir also wiederum auf die reine Stilanalyse angewiesen — und hier liegt der Fall noch komplizierter und unübersichtlicher, als es bei dem mittleren Bild schon der Fall war. Das heisst: die auf den Rahmen gemalten Figuren besitzen keinerlei Stil-Eigentümlichkeiten, die sie etwa auf den ersten Blick einem bekannten Kunstkreis oder einer bestimmten Schule zuordnen liessen; die Stilformen sind so allgemein und „unverbindlich“, dass eine Eingrenzung nur mit Mühe und daher nur sehr locker und weiträumig vorgenommen werden kann.

<sup>32</sup> *Irmtraud Schmidt*, Der gotische Bilderrahmen in Deutschland und den Niederlanden, Diss. phil. Freiburg 1954 (Maschinenschrift).

<sup>33</sup> Ikonen von Sinai (Tafelband), Athen 1956, z. B. Tafel 64. — Ein besonders treffliches spätes Beispiel eines byzantinischen Bilderrahmens ist das Bild der Madonna zwischen 2 Engeln in der Akademie Florenz (*Luisa Marcucci* a. a. O. Nr. 27, S. 81 f., Taf. 26).

<sup>34</sup> In Beispielen auf dem Balkan und in Georgien. Vgl. auch den verzierten Rahmen der thronenden Madonna aus Stein der Mitte des 13. Jh. in der Georgskirche in Prag IV (*F. Kotrba*, Polychromierte mittelalterliche Skulpturen, *Zpravy památkové péče* 16/1, 1956, Abb. 26). Ferner für die byzantinischen Beispiele etwa N. Kondakov, Makedonia, St. Petersburg 1909.

<sup>35</sup> Ich meine als vornehmstes Beispiel das farbig gefasste Reliefbild der Madonna mit Malerei-Einrahmung und figürlich bemaltem Rahmen in S. Maria Maggiore in Florenz (vgl. auch *I. Schmidt* a. a. O., S. 207).

<sup>36</sup> Komplettes Abbildungs-Material bei *Antonín Matějček* und *Jaroslav Pešina*, Czech Gothic Painting 1350-1450, Prag 1950; *I. Schmidt* a. a. O., Kapitel III, S. 140 ff. Wenn *I. Schmidt* (a. a. O. S. 197) sagt: „... nur in Böhmen findet sich die farbig Bemalung des Rahmens mit Heiligen- und Prophetenfiguren, später mit ganzen Szenen; auch dieser Rahmenschmuck leitet sich von Italien her...“, so kann sich das natürlich nur auf die zufällig erhaltenen oder bis heute bekannt gewordenen Beispiele beziehen. Es ist nicht einzusehen, warum es solche Rahmen auch damals „nur“ in Böhmen gegeben haben sollte. Rahmen mit *Reliquien* habe ich in Böhmen überhaupt nicht feststellen können.

<sup>37</sup> Vergleiche die Beispiele bei *Jos. Braun*, Die Reliquiare, Freiburg 1940, Taf. 70/71.



Das bei dem Marienbild angewandte Ausschlussverfahren kann man hier bestenfalls für jene Kunstprovinzen ansetzen, deren malerische Produktion aus dem 14. Jahrhundert durch viele erhaltene Beispiele gut bekannt ist, also etwa für die Rheinlande, Böhmen und Österreich.<sup>38</sup> Österreich möchte man sofort ausscheiden, weil sich dort seit den 20er Jahren des 14. Jahrhunderts in Tafel-, Buch-, und Wandmalerei eine konsequente Rezeption italienischer Stilformen vollzog, d.h. der räumlichen, dreidimensionalen Malerei Giottos und seiner Nachfolger — und davon ist auf unserem Rahmen nicht das Geringste zu spüren, und mit den älteren österreichischen Malereien hat er nichts gemein. — Die böhmische Malerei ist seit dem Meister von Hohenfurth, also seit etwa 1340<sup>39</sup>, gut überschaubar, und darunter finden sich keine Parallelen zu den Rahmenfiguren von Cremona; auch die Prager Buchmalereien aus dem früheren 14. Jahrhundert (Kunigunden-Passionale, Welislav-Bibel)<sup>40</sup> zeigen keine Ähnlichkeiten, die über den gemeinsamen Zeitstil hinausgehen, und es muss der Rahmen in Cremona ja nicht nur deswegen böhmisch sein, weil sich gerade in Böhmen so viele bemalte Rahmen erhalten haben! — Tafelmalereien vom Mittel- und Niederrhein, aus Westfalen und den Hanse-Städten<sup>41</sup> sind andererseits nur in jenen Stilformeln ähnlich, die in der Zeit vor dem böhmischen Einfluss allentwärts üblicherweise vorkommen. — Könnte der Rahmen also dort geschaffen sein, wo auch das innere Madonnenbild am ehesten einzuordnen ist, am Oberrhein? Beweisen lässt sich das zwar nicht eindeutig, weder nach der Ikonographie noch nach dem Stil der Figürchen, möglich ist es aber durchaus. Ich denke dabei weniger an die Strassburger Glasmalereien<sup>42</sup> aus der Zeit ihrer Hochblüte mit der ihnen eigenen unverwechselbaren Prägnanz und Eleganz in den Werken des ersten Jahrhundertdrittels, denn die merkwürdig schlaffen und schlappen und wie ausgelaugt wirkenden flachen Formeln der Rahmenfiguren gehören am ehesten in das 2. Jahrhundertviertel und entsprechen in der Stilstufe noch am meisten den westlichen Fenstern der Farbverglasung des südlichen Seitenschiffs des Strassburger Münsters, ohne dass sie wie diese die „positiven“ Neuerungen dieser Jahrzehnte verwerten.<sup>43</sup> Verwandt sind unter den Wandmalereien jene in der Dominikanerkirche zu Gebweiler im Elsass, und ohne diese Vergleichbarkeit zu überschätzen, kann man doch annehmen, dass der Rahmen nicht an einem führenden Kunstzentrum (Strassburg), sondern eher in einer kleinen Stadt, wenn nicht gar in der Provinz, geschaffen wurde, aber wahrscheinlich am Oberrhein.

Als das mittlere Marienbild der Cremoneser Tafel „alt“ = verehrungswürdig erschien, entsprach seine Wertschätzung einer Reliquie — daher wurden ihm Reliquien zugesellt und das Gesamte wie ein Reliquiar ausgestattet und gerahmt. War das mittlere Bild an einem bedeutenden Kunstzentrum um 1250/60 geschaffen worden, so wurde der Rahmen etwa 3 Generationen später und offenbar in einer anderen und wohl unbedeutenderen Stadt (dem damaligen Aufbewahrungsort des Bildes?) hinzugefügt.

<sup>38</sup> Vgl. für das Folgende die Abbildungen bei *Stange*, Deutsche Malerei der Gotik I a. a. O.

<sup>39</sup> Übersicht ebendort.

<sup>40</sup> ebendort.

<sup>41</sup> ebendort. — Für die Andersartigkeit des „Kölnischen“ vgl. etwa das Antiphonar des Kölner Klarissenklosters, das Jutta von Alfter stiftete und das 1350 Loppa von Spiegel schrieb und ausmalte (Stockholm, National-Bibliothek, codex A 172).

<sup>42</sup> Passions-Scheiben aus der Dominikanerkirche heute in St. Wilhelm, Mutziger-Fenster, Colmar usw.

<sup>43</sup> Im Unterschied zu den Scheiben aus Königfelden oder auch zu den „Werken der Barmherzigkeit“ in Münster, zu Rosenweiler und Niederhaslach. — Entsprechend diesen wenn nicht giottesken, doch schon leicht italianisierenden Malereien habe ich in Abschnitt A auch das Hauptwerk der Wiener Zackenstil-Malerei des 13. Jahrhunderts beiseite gelassen: das Riesenkreuz aus Wimpassing (das 1945 in St. Stefan in Wien verbrannte).



## EXKURS I: FARBEN UND MALTECHNIK

Von Fritz Goldkuhle

A. MADONNEN-TAFEL. *Gesicht von Madonna und Kind*: Über grünlicher Vorzeichnung der Gesichtskonturen gelbliche Unterma- lung bzw. flächige Anlage des Gesichtes, das mit Weiss modelliert ist und braune Konturen hat. Rote Bäckchen, Rot auf Nasenrücken und Mund. — Haare als dünne bräunliche Lasurfläche, Zeichnung der Haare mittel- und dunkelbraun. — *Hände*: wie die Gesichter, mit braunen Konturen (ebenso Füßchen d. Kindes). *Kleid der Maria*: blasses Karminrosa (mit rotbraunem Einschlag), weiss gehöht, karmin schattiert. *Mantel der Maria*: hat dunkelroten Grundton. Die Schattenfarbe (schwer zu entscheiden) könnte ein ganz dunkles Grünblau sein. Lichter in Goldfäden- zeichnung aufgesetzt. *Unterkleid der Maria* (an den Ärmeln und über den Füßen sichtbar): bläuliches Grün, Schattenfarbe entsprechend dunkler, grüngrau gehöht. *Kleid des Kindes*: lackrot (also wohl Krapp- lack), entsprechend dunkel schattiert, Goldfädenhöhung. *Unterkleid des Kindes* (an den Ärmeln und an den Füßchen sichtbar): dunkeloliv (?), mit entsprechend dunkler Schattierung. — *Alle Gewänder flüssig und lasierend gemalt*. Alle Borten, Gürtel usw. in Stuckauflage (das Wort „Stuck“ wird hier nur in Bezug auf den handwerklichen Vorgang verwendet, sagt jedoch nichts über die Zusammensetzung der Relief- masse aus) mit *Pulvergold*, ebenso die Krone, die einen lasierten roten Begleitstreifen auf dem Gold- grund hat. In den Borten und in der Krone eingelassene Steine. Schuhe in Pulvergold. In Gewändern feine weisse Saumstreifen. Schleier in weiss. — *Thron*: ganz stuckiert, mit Pulvergold übergangen; *Lehne*: gefärbte Teile der Radfenster rot, die übrigen Teile der Lehne braun; *seitliche Pfosten der Lehne*: Farbfüllungen der vier Stockwerke von oben nach unten: wohl dunkelblau — rot — dunkelblau — rot (das Dunkelblau heute praktisch schwarz), Dachflächen rot; *Sitz* (d. h. Löwenfelder): rot, gerahmt von einem ursprünglich grünen oder braunen Streifen; *Unterbau*: Farbe in den *Doppelfenstern*: dunkel, nicht mehr auszumachen; in den *Radfenstern*: dunkel, vielleicht dunkelblau; im Inneren der Fenster noch rote Farbspuren; *Fussbank* oder *Thronsockel*: oliv mit roten und goldenen Tupfen. — Der *Innenrahmen*, d. h. die Schräge, hat ein aufgemaltes Rautenmuster in Pulvergold. Die Vorderfläche des Innenrahmens zeigt eine Punzierung, die sich auch in den Nimben findet. — Der Grund des Bildes ist ein poliertes, *nahtloses* Blattgold, das auch unter der Stuckauflage des Thrones durchgeht. Das Kleid der Madonna zeigt Stellen, wo das Gold des Grundes durchzuschimmern scheint. *Vermutlich ist also das ganze Bild über Goldfolie gemalt*. So erklärt sich wohl auch die merkwürdige goldgelb schimmernde Unterlage der Gesichter (nicht zu verwechseln mit der eigentlichen gelblichen Gesichtsfarbe) und die Transparenz des Kleides der Maria. In den *Haaren* ist die *durchgehende Goldfolie eindeutig sichtbar*. Fast zur Gewiss- heit wird die Annahme eines durchgehendes Goldgrundes durch die Tatsache, dass *keinerlei Randritzung* an Figuren oder Thron *zur Begrenzung des Goldgrundes* gegenüber der Malerei zu sehen ist. (In den nor- malen Goldgrundbildern bildet die Randritzung die Grenze zwischen dem mit Blattgold zu belegenden Bildgrund und den Flächen, die der Bemalung vorbehalten sind. Der Goldgrund wurde unter den be- malten Teilen nicht nur aus Ersparnisgründen ausgelassen, sondern auch, weil die Farben auf dem glatten Goldgrund sehr schlecht haften, was durch zahllose Beispiele von Abblätterungen der Farbe über Gold- grund ohne weiteres klar wird. Einige Maler scheinen das Problem aber doch gelöst zu haben, so offenbar der Maler des Cremoneser Bildes, der also ein *hervorragender Techniker* war, was sich auch durch andere Beobachtungen an diesem Bild bestätigt. Es gibt noch das eine oder andere Beispiel für ein derar- tigen Können). Die Goldfolie liegt über *weissem* Grund, sie scheint einen leichten brünierenden Überzug zu haben.

B. DER RAHMEN. *Gesichter, Hände und Füße der Figuren*: Fleischfarbe, weiss gehöht, rote Schat- tierung (so besonders beim Gekreuzigten zu sehen), Münder rot, braune Konturen. — Haare in brauner Zeichnung über Grau oder auch über der durchgehenden Gesichtsfarbe. — *Johannes*: Untergewand zinnerber, in dunklerem Ton schattiert, schwarze Zeichnung; Obergewand gelbgrün (grün über gelbgrau), entsprechend dunkel schattiert, weiss gehöht, schwarze Konturen, Futter karminrosa; Scheibe mit dem Lamm: Rand zinnerber, innen grün. — *Bartholomäus*: Untergewand zinnerber, Obergewand karminrosa (etwas stumpf), dunkle Schattierung, weiss gehöht, schwarze Konturen, Futter grün. — *Philippus*: Unter- gewand gelbgrün, Obergewand zinnerber, Futter ebenso. — *Thomas*: Untergewand gelbgrün, Obergewand karminrosa. — *Jakobus major*: Obergewand weinrot, Untergewand grün, Hut grün, Buch zinnerber, Pilgerstab ocker mit braunen Konturen. — *Andreas*: Untergewand hellblau, Obergewand karminrosa, Futter zinnerber, Kreuzstab ocker mit braunen Konturen; *Paulus*: Untergewand karminrosa, Obergewand gelbgrün, Schwert blau und weiss, dessen Griff ocker und braun. — *Petrus*: Untergewand zinnerber,



Obergewand weissgrau, Futter gelbgrün, Schlüssel schwarz über Goldgrund. — *Kreuzigung*: Lendentuch Christi weiss mit gelbgrüner Schattierung. *Johannes*: Untergewand zinnober, Obergewand gelbgrün. *Maria*: Untergewand weiss (?) mit grün (?), Obergewand karminrosa, Kopftuch weiss mit braun. — *Stehende Maria mit Kind*: Untergewand karminrosa, Obergewand dunkles Blaugrün, Futter gelbgrün; Gewand des Kindes krapplackrot; Maria hat ein zinnoberrotes Krönchen. — Die Gewänder haben durchweg feine weisse Saumbegleitlinien. Die Nimben sind alle blaugrün mit schwarzen Rand. Die Schriftbänder weiss mit schwarzer Schrift und schwarzem Rand. — Der *Rahmen* ist mit Blattgold über *rotem* Grund belegt. Aussenkanten und Reliquienbehälter mit zinnoberroten Begleitstreifen. — Auf dem Rahmen haben die Figuren Aussenritzung (leicht) zur Begrenzung gegen den Goldgrund, die Goldfolie geht also unter ihnen *nicht* durch. (Die Ritzung u. a. bei Petrus am Gewandzipfel gut zu erkennen). Innenseiten der äussersten Leiste schwarz.

Mitteltafel dunkleres, fleckiges Holz, Eiche?, Nuss?; Rahmen weiches helleres Holz, Tanne? Buche? Linde?

## EXKURS II: ZUR DATIERUNG DER ARCHITEKTURFORMEN

Von Gottfried Kiesow

Der Aufbau des Thrones auf dem Madonnenbild in Cremona ist einer Fassadengliederung der Grossarchitektur nachgebildet. Auf einem zweigeschossigen Sockel — dem Thronsitze — ruht die in zwei Geschosse und einen grossen Giebel geteilte Fassade, die von zwei schlanken Fialen-Türmchen flankiert wird. Durch die Gliederung in relativ flache Geschosse, die durch kräftige Gesimsstreifen voneinander getrennt sind, wird einseitig die Horizontale betont. Die Vertikale wird lediglich in den zarten Fialen-Türmchen angesprochen, doch auch hier durch die breiten Dächer zwischen den einzelnen Geschossen wieder gebrochen, ähnlich wie in den Pfeilern frühgotischer Kirchen aus der Zeit um 1250 der vertikale Fluss durch Gesimse oder Schaftringe in gleichmässigen Abständen unterbrochen wird. — Bei einem Vergleich mit der 1277 begonnenen Westfassade des Strassburger Münsters und auch mit dem vermutlich kurz vor 1277 entstandenen Riss B wird deutlich, dass die Fassadengliederung im Madonnenbild altertümlicher ist. Dagegen erscheint der Strassburger Riss A, der vermutlich um 1270 gezeichnet worden ist, schon verwandter. Auch hier wird die Horizontale in den gleichmässig hohen Kapitellen, den flachen Masswerk galerien und den Gesimsen betont, doch kommt die Vertikale in gleichem Masse zur Geltung, und zwar in den schlanken Fialen und spitzen Wimpergen, die von der Portalzone aus bis in das Rosengeschoss reichen, die horizontalen Masswerk galerien überspielen und damit entkräften. So ist auch der Strassburger Riss A gegenüber der Architekturgliederung des Madonnenbildes in Cremona fortschrittlicher. Das ergibt sich auch aus einem Vergleich der Kreuzblumen auf den Fialen. Beim Madonnenbild sind es stilisierte, sehr zarte Lilien, beim Riss A kräftige, naturalistische Blattformen. Dagegen bestehen enge Beziehungen in den Knospen an den Giebel- oder Wimpergschrägen, im Madonnenbild und auch im Riss A sind sie schneckenartig aufgerollt. Aus dieser Gemeinsamkeit ist bei allem Fortschritt im Fassadenaufbau des Strassburger Entwurfs A doch auf keinen grossen zeitlichen Abstand zum Madonnenbild zu schliessen, so dass sich für dieses eine Datierung in die Zeit um 1260 empfiehlt. Zur Bestätigung dieser Datierung ist ein Vergleich der Fialen mit anderen Beispielen aus dem 13. Jahrhundert besonders geeignet. Die ältesten Fialen sind schlichte Türmchen mit quadratischem Grundriss und einfachem Pyramidenhelm. Am Querschiff der Kathedrale von Reims (um 1230-40) sind die Fialenhelme achtkantig, auf den freien Flächen am Übergang vom Quadrat ins Achteck stehen kleine spitze Pyramidenhelme. Villard de Honnecourt verwandelt sie in seiner um 1235 entstandenen Zeichnung des Reimser Strebewerks in kleine schlanke Ecktürmchen. Diese treten in der gleichen Form auch am Westchor des Naumburger Domes auf (um 1250). Hier wird neben dem Helm auch ein schmales Stück des Fialenkörpers ins Achteck überführt; es schliesst mit einem starken Gesims ab, auf dem — als wichtige Neuerung — acht Giebel stehen, die in den Fialenhelm ragen. Zum erstenmal wird versucht, Grundkörper und Helm der Fiale miteinander zu verschachteln. Dazu dienen auch die Ecktürmchen, die nicht — wie bei Villard — nur zur Helmzone, sondern auch zum Fialenkörper gehören und beide Teile miteinander verbinden. Noch aber verhindert ein kräftiges Gesims die enge Verbindung zwischen Helm und Fialenkörper; sie wird erst um 1250-60 im Aufsatz des Strebepfeilers am Strassburger Langhaus erreicht. Aus den gleichseitigen Giebeldreiecken von Naumburg sind hier spitze Wimperge geworden, in die sich die Spitzbogen der Fialenöffnungen hineinschieben. Bei dem nur wenig später entstandenen östlichen Strebewerk vom Langhaus des Freiburger Münsters und in der folgenden Zeit ganz allgemein werden die Ecktürmchen



am Übergang vom Fialenkörper zum Helm fortgelassen. Gleichzeitig beginnt die Fiale sich ungemein in die Höhe zu recken, dies kann am Verhältnis der Fialenbreite zur Höhe des Fialenhelms abgelesen werden. Es beträgt in Naumburg (um 1250) etwa 1 : 2,7, beim östlichen Strebewerk des Strassburger (um 1250-60) und des Freiburger Langhauses (um 1250-60) etwa 1 : 3, beim Madonnenbild in Cremona 1 : 3,2, bei den westlichen Strebepfeilern des Strassburger Langhauses (nach 1260) 1 : 4, beim Südquerschiff des Münsters zu Kolmar (1263 im Bau) etwa 1 : 4,5, beim Strassburger Riss A (um 1270) etwa 1 : 6, im Erdgeschoss der Strassburger Westfassade (nach 1277) etwa 1 : 7,5 und bei den Fialen vom Wimperg des Hauptportals der Strassburger Westfassade sogar etwa 1 : 9,6. — Im Riss A ist eine Fiale zum erstenmal so gedreht worden, dass sie über Eck vor der Fassade steht. Die ausgeführte Strassburger Fassade übernimmt diese räumliche Stellung der Fialen. Auch kommen im Riss A und in der Strassburger Westfassade zum erstenmal völlig polygonale Fialen vor. — Die Stellung der Fialen des Madonnenbildes von Cremona zwischen den um 1250-60 und den um 1260-70 entstandenen Beispielen bestätigt eine Datierung in die Zeit um 1260. Für die Rosetten des Bildes gibt es im Ostfenster des Breslauer Domchores (begonnen 1244, geweiht 1272) und im grossen Westfenster des Braunschweiger Domes (um 1260-70) Parallelen. Die um 1270-80 entstandenen Rosen weisen schon eine breite Randzone aus Schmuckformen auf und begnügen sich nicht mehr wie die Rosetten im Madonnenbild zu Cremona mit den winzigen Kreisen zwischen den Kleeblattbögen, die kaum verhindern können, dass die Rosetten noch stark an spätromanische Speichenrosen — wie etwa die Westrose von Notre Dame in Paris erinnern. — Die Datierung des Madonnenbildes von Cremona in die Zeit um 1260 wird also auch durch die stilistische Stellung der Rosetten bestätigt.

#### RIASSUNTO

Il dipinto con la Vergine nella Pinacoteca di Cremona (fig. 1), finora attribuito all'arte Westfalica del XV sec. è identificato, per la parte centrale, come opera della Germania Meridionale (Strasburgo ?) intorno al 1260. La cornice dipinta è riconosciuta opera Rhenana (?) tra il 1325 e il 1350.

L'escursus n. 1 di *F. Goldkuhle* descrive i colori e la tecnica della pittura, l'escursus n. 2 di *G. Kiesow* giustifica la datazione della parte centrale con la madonna, intorno al 1260, tramite esempi comparativi dell'architettura gotica tedesca del XIII sec.