

# EIN TOSKANISCHES MADONNENBILD UM 1260

Von Robert Oertel

Mit einem Anhang:

Maltechnischer Befund und Konservierung von Christian Wolters

Die Zahl der noch erhaltenen italienischen Tafelbilder aus dem 12. und 13. Jahrhundert ist überraschend hoch, sie geht in die Hunderte. Man hat diese Bilder in den letzten Jahrzehnten mit leidenschaftlichem Bemühen gesichtet, gesammelt, veröffentlicht, katalogisiert<sup>1</sup>. Aber je vollständiger wir das Erhaltene überblicken, um so klarer sehen wir, daß dies nur ein kleiner Teil des einstmaligen Vorhandenen sein kann. Unser Wissen vom Ursprung der einzelnen Schulen, von der Chronologie und dem wechselseitigen Verhältnis der bedeutendsten Werke ist eine Rechnung mit vielen Unbekannten. Je weiter die Inventarisierung, die äußere Kenntnis fortschreitet, um so schärfer tritt das Fragmentarische unseres Gesamtbildes hervor. Die Diskussion ist in Gefahr, sich im Unbeweisbaren zu verlieren<sup>2</sup>.

So bedarf es keiner weiteren Rechtfertigung, wenn hier ein Werk jener Zeit bekanntgemacht werden soll, das in privatem Besitz bis zur Stunde völlig unbeachtet geblieben ist (Abb. 1–6, 14, 18–20). Es ist das Mittelstück eines dreiteiligen Tabernakels; vom Verbleib der Flügel ist nichts bekannt. Über die Herkunft des Bildes ließ sich nichts weiter ermitteln, als daß es sich gegen Ende des vorigen Jahrhunderts in der Sammlung des Malers *Franz von Lenbach* in *München* befand. Die Höhe der Tafel – mit dem Rahmen – beträgt im jetzigen Zustand 1,12 m, die Breite 0,71 m. Die Bildfläche allein mißt 1,04 : 0,63 m. Wie viele andere Tafeln so hohen Alters ist auch diese in späterer Zeit am unteren Rande verkürzt worden. Aus der Darstellung ergibt sich, daß etwa eine Handbreit von der Bildfläche zu ergänzen ist, dazu das untere Rahmenprofil<sup>3</sup>.

Dargestellt ist die thronende Muttergottes im Typus der Hodegetria, mit dem Kinde als Verkörperung des Logos im linken Arm<sup>4</sup>. Die Gewandung der Madonna vereinigt Elemente von verschiedener Herkunft: über hellroter Tunika das blaue, kunstvoll geschlungene byzantinische Maphorion, dazu eine Krone von abendländischer Form und ein feingemustertes Kopftuch, dessen weiße, geometrisch strenge Zeichnung auf hellblauem Grunde steht. Unter dem Kopftuch, das den byzantinischen Madonnendarstellungen fremd ist, wird die bei diesen übliche zinnoberrote Haube sichtbar, die das Haar zusammenhält. Der Thron, mit einem von der Lehne über den Sitz herabfallenden Vorhang, zeigt keine Spur von perspektivischer Verkürzung; nur das Fußbrett, in formelhafter Schrägansicht in die Fläche gestellt, durchbricht die sonst überall gewährte Planimetrie. Diese unorganische Verbindung von Thron und Fußstütze ist ein charakteristischer Zug aller derartigen Darstellungen schon seit frühchristlicher Zeit<sup>5</sup>. Ungewöhnlich ist bei unserem Bilde, daß

<sup>1</sup> *E. Sandberg-Vavalà: La Croce dipinta italiana*, Verona 1929. – *E. B. Garrison: Italian Romanesque Panel Painting*, Florence 1949 (zitiert: Garrison).

<sup>2</sup> Es sei nur an die alte Frage der Datierung der *Maestà* von *Guido da Siena* erinnert, in der sich die Meinungen immer noch unversöhnt gegenüberstehen. – *C. Brandi* (in: *Duccio*, Firenze 1951, S. 94 ff.) hält nach wie vor, gestützt auf technische Beobachtungen bei der 1949/50 vorgenommenen Restaurierung, an dem in der Inschrift gegebenen Datum „1221“ fest; zur Restaurierung vgl. auch die Berichte von *E. Carli* und *C. Brandi*, *Boll. d'Arte* 36, 1951, 248 ff. – Noch ohne Kenntnis der Restaurierungsergebnisse hat andererseits *R. Offner* in eindringlicher Beweisführung dargetan, daß die uns bekannten entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge, in denen dem Bilde ein fest umrissener Platz zukommt, eine so frühe Entstehung mit Sicherheit ausschließen („*Guido da Siena and A.D. 1221*“, in *Gaz. des Beaux-Arts* 1950, S. 61 ff.). – Schon an dieser Stelle sei betont, daß die vorliegende Untersuchung ganz auf dem Boden des von *Offner* gezeichneten Entwicklungsbildes steht.

<sup>3</sup> Zum technischen Befund vgl. den Anhang, S. 37 ff.

<sup>4</sup> *J. Sauer: „Marienbild“*. In: *Buchberger, Lexikon f. Theol. u. Kirche* VI, 1934, Sp. 925 ff. – *E. Sandberg-Vavalà: L'Iconografia della Madonna col bambino nella pittura italiana del Dugento*, Siena 1934, S. 29 ff. – Ferner unten S. 26 ff. u. Anm. 51, 55, 56.

<sup>5</sup> Beispiele in *Bawit* und in *Rom, Comodilla-Katakombe* (*E. Waterman Anthony, Romanesque Frescoes*, Princeton 1951, Abb. 13 u. 21); byzantinisch: Mosaik in *Narthex der Hagia Sophia* (*A. M. Schneider, Die H. S. zu Konstantinopel*, Berlin 1939, Abb. 62) usw.



1 Madonna mit Kind. Lucchesische Schule um 1260. Früher München, Sammlung Franz von Lenbach

auf dem Fußbrett zum Überfluß noch ein bauschiges rotes Kissen liegt; in der Regel begegnet uns nur eins der beiden Motive. Das ebenfalls rote, spindelförmige Sitzkissen dagegen ist ein unentbehrliches Requisite, das – wie die Fußbank – seit den Anfängen der christlichen Kunst bei thronenden Figuren üblich war. Zuweilen findet es sich verdoppelt, hier ist es nur eines, von besonderer Größe. Seine goldenen, mit Palmetten besetzten Zipfel überschneiden mit ihren Spitzen die seitlichen Rahmenprofile. Noch auffallender ist die Überschneidung der oberen Rahmenschräge durch den Nimbus der Madonna. Neben diesem, in den oberen Ecken der Bildfläche, schweben zwei Engel in Halbfigur, die Hände von Tüchern verhüllt. Sie erscheinen zierlich wie Vögel neben dem Antlitz der Madonna, deren stiller, großer Blick das Ganze beherrscht.

Die Malerei ist fast überall wohl erhalten, abgesehen von geringfügigen mechanischen Beschädigungen und den unvermeidlichen Spuren unsachgemäßer Reinigung, die das Bild im kirchlichen Gebrauch wohl durch Jahrhunderte hindurch über sich ergehen lassen mußte. Die oberste, hellste Lage des aus vielen Schichten aufgebauten Inkarnats ist zum Teil verschwunden, der Goldgrund bis auf geringe Reste verrieben. Einzelne in Lasurfarben gemalte Ornamente sind halb oder ganz zerstört; soweit noch vorhanden, konnten sie bei der jüngsten Reinigung mit überraschendem Erfolg wieder zur ursprünglichen Wirkung gebracht werden<sup>6</sup>. Der Gesamteindruck ist nach der Reinigung heute wieder lebhaft farbig, festlich heiter und zugleich harmonisch. Dieses Harmonische und Schwebende eignet dem Bilde nicht nur im dekorativen Sinne, sondern – gemessen an den Möglichkeiten des Duecento – auch in koloristischer und malerischer Hinsicht. Technik und Handschrift sind ungewöhnlich frei und großzügig, fern aller handwerklichen Pedanterie. Man spürt die leichte Hand, die geläufige Sicherheit eines erfahrenen Meisters, der nur selten und nur da, wo es um die Form als solche ging, einen Zug zu wiederholten brauchte; anderswo hat er kleine Nachlässigkeiten mit souveräner Sorglosigkeit stehengelassen. Der reiche, vielschichtige Farbaufbau beruht fast überall auf der Verbindung von deckenden und lasierenden Tönen. Nicht die stumpfe, undurchsichtige Deckfarbe bestimmt den Charakter der Oberfläche, sondern der feine Schmelz flüssig vermalter, weich vertriebener Lasuren.

Die *Farbkomposition* beruht auf freier Symmetrie und einfachen Entsprechungen gleicher oder komplementärer Farbwerte. Wenige, starke Farben – Blau, Weiß, Zinnoberrot – sind eingebettet in den warmen, verbindenden Ton des elfenbeinweißen, mit lichtem Ocker schattierten Vorhangs der Thronlehne und des überall ausgestreuten goldenen Dekors. Im ursprünglichen Zustand muß der Schimmer des Goldgrundes – der sich in zwei schmalen Streifen auch zu Seiten des Thrones hinabzog – das Schwebende, teppichhaft Unräumliche der Gesamterscheinung noch verstärkt haben. Das mit Gold gehöhte Braunrot der Gewandung des Kindes fügt zu der festlichen Buntheit des Ganzen einen herben und dunklen Klang. In strahlender Reinheit steht daneben das gleichmäßig kühle, ziemlich helle Ultramarinblau des Maphorions. Seine rein flächenhafte Ausbreitung gewinnt durch die mit breitem Pinsel hingeschriebene schwarze Faltenzeichnung Richtung und Form, aber keine Räumlichkeit. Das Fehlen eines Schattentones und die in gleichmäßiger Reihung über die Fläche gestreuten goldenen Rosetten wirken jeglicher plastisch-räumlichen Ausdeutung entgegen. Dem kaum gedämpften Blau ist das leuchtende Weiß des Kopftuches gegenübergestellt; daß das weiße Muster auf zart hellblauem Grunde steht, verstärkt nur den Eindruck der Kühle und Helle. So lebhaft der Kontrast, so deutlich ist auch die Zusammengehörigkeit des Weiß mit dem Blau: eins fordert das andere. Mit einfachsten Mitteln ist der Eindruck kristallener Klarheit, strenger Distanzierung erreicht. Doch ist alles getan, um den Eindruck der Kühle und Ferne, der von dem Blau und Weiß ausgeht, nicht allzusehr dominieren zu lassen. Vielerlei feines, farbenfrohes *Ornament* ist über die Bildfläche verteilt. Die Borte des Kopftuches – heute stark verrieben – war vergoldet und mit roten und grünen Steinen besetzt: „Smaragde“ und „Rubine“, in Lasurfarben gemalt. Nur die grünen sind noch einigermaßen erhalten, von den roten finden sich nur noch Spuren. Auch die Krone war mit ihnen verziert, und ebenso der Kreuznimbus des Kindes (Abb. 2, 3). Hier sind die grünen Steine noch deutlich zu sehen, ihre versetzte Anordnung verlangt die Ergänzung durch rote. Die Krone ist mit dunkelgrüner Lasurfarbe konturiert, außerdem war ihr oberer Rand von einem breiten Streifen transluziden Rots gesäumt, der heute fast ganz verschwunden ist. Die Innenseite des Kopftuches ist rosa, was jedoch nur in winzigen Stücken sichtbar wird. Von intensiver Wirkung ist dagegen das Zinnoberrot der Haarhaube; seine Leuchtkraft war ursprünglich wohl durch eine dunklere Lasur gemildert. Dasselbe warme Rot kehrt in der Mittelzone beim Sitzkissen und nochmals unten beim Fußpolster wieder, hier nun aber durch einen tieferen, modellierenden Ton gedämpft. Die ganz flächenhafte Behandlung der Farbe, die bei dem Blau des Maphorions auffiel, ist hier verlassen, und dies gilt auch für die Tunika der Madonna und für das Fußbrett. Besonders bei diesem ist es deutlich, daß hier eine Erinnerung an älteste mittelalterliche Überlieferung zugrundeliegt: die Abschattierung von Weiß nach Rosa auf der Oberfläche, von Grün zu Braun an der Seitenkante erinnert etwa an die Malweise der perspektivisch dargestellten Mäanderfriese, die als antikes Erbgut in der ganzen mittelalterlichen Malerei weiter-

<sup>6</sup> Die Reinigung und Konservierung der Tafel wurde von *Dr. Christian Wolters* in München ausgeführt, vgl. S. 40ff.



2 Kopf der „Madonna Lenbach“

lebten<sup>7</sup>. Die Tunika endlich, die von den Knien abwärts und in kleinen Stücken auch an Brust und Ärmel sichtbar ist, zeigt ein helles, süßes Rosa mit glatter, gleichsam „fetter“ Oberfläche. Es ist in breiten, wolkigen Flächen mit einem etwas dunkleren Lackrot schattiert. Hier wie bei dem Kissen ist also der Versuch gemacht, mit der Farbe zu modellieren.

Damit sind die wichtigsten und stärksten Farben aufgezählt. Zu ihnen fügte sich der Goldgrund und das *Inkarnat*, beides heute merklich gedämpft und dadurch verwandt wirkend, aber wohl schon im ursprünglichen Zustand eng miteinander verbunden. Das *Inkarnat*, auf der Grundlage von bräunlichem Grün, ist zart vertreibend in Olivbraun modelliert. Ebenso zart ist das Wangenrot aufgelegt. Die Weißhöhung, die die Plastik der Einzelformen herausarbeitet, war offenbar auf das Notwendigste beschränkt. Eben dieser Sparsamkeit wegen hat sie der „natürlichen Abnutzung“ der Jahrhunderte teilweise nicht standgehalten (Abb. 20). Der Verlust an Farbsubstanz scheint jedoch nicht sehr groß zu sein. Wäre das Weiß, wie üblich, in dicken Lagen und in kalligraphischer Linienführung aufgetragen gewesen, so müßte davon noch etwas zu sehen sein. Die Binnenkonturen der Gesichter sind braun und zum Teil durch warmrote Linien verstärkt. Äußere Konturlinien sind schwarz in wechselnder Stärke, können aber auch ganz fehlen, wie beim Kopf des Kindes, bei der Wange der Madonna und an der Lichtseite der Hände. Nur an ganz bestimmten, wenigen Stellen findet sich Schwarz auch in den Gesichtern verwendet: für das obere Lid und die Pupille, den Nasenflügel und die Mundspalte. Der Mund ist klein, aber stark modelliert, von wundervoll lebendiger, sensibler Bildung<sup>8</sup>. Das Lippenrot ist leuchtend warm. Im ganzen ist die Gestaltung der Gesichter und Hände auffallend frei von den sonst so häufigen Manierismen, die schon in der ersten Jahrhunderthälfte auftreten und im letzten Viertel des Duecento, etwa beim Magdalenenmeister, immer extremere Formen annehmen. In unserem Bilde dagegen herrscht eine sanfte und milde Schönheit und eine bewundernswerte Sparsamkeit aller Formen.

Auch die Behandlung des *Goldgrundes* hat teil an dieser Zurückhaltung. Mit feinsten Punkten ist der Grund der Niben aufgeraut und dabei das Muster ausgespart, das flächenhaft ruhend, nicht fortlaufend und dynamisch ist. Die kreisrunden Felder im Nimbus der Madonna sind wechselnd mit einfachen Rosetten und heraldischen Lilien gefüllt. Beim Nimbus des Kindes sind es herzförmig eingefasste Palmetten, und palmettenähnliche Gebilde, in den Goldgrund punziert, sind auch auf dem oberen Querstab des Thrones aufgereiht. – Auch sonst findet sich Gold, wie zum Teil schon erwähnt, in vielerlei Formen verwendet. Von besonders kostbarer Wirkung sind die in Gold und Lasurfarbe ausgeführten Borten, die in kleinen Abschnitten auf dem Vorhang des Thrones verteilt sind (Abb. 3). Hier ist Rot oder Grün – im Wechsel – auf Goldgrund aufgetragen und aus der noch feuchten Farbe mit dem Pinselstiel ein feines Rankenornament herausgekratzt. Neben diesen besonders kostbaren Ornamenten finden sich einfachere, in Tempera gemalte, wie die obere Borte des Vorhangs (Abb. 4). Ihr schönes Rankenmotiv ist in dunklem Braun – aussparend, nach Art gewisser Ornamente in der Glasmalerei – auf hellbraunem Grund gemalt und mit weißen Punkten gesäumt<sup>9</sup>. Auch diese Nebendinge sind durchweg mit großer Sicherheit, mit einer fast spielerischen Geläufigkeit des Handwerks ausgeführt.

Es sind Züge von scheinbar widersprechender Art, die das stilistische und maltechnische Erscheinungsbild unserer Madonnentafel im ganzen charakterisieren: Schlichtheit der Komposition, Sparsamkeit der Formen und des Ausdrucks auf der einen, hochentwickeltes Handwerk und eine sichtliche Freude am Ornamentalen auf der anderen Seite. Die systematische Anwendung einer regelrechten *Mischtechnik* von deckenden und lasierenden Farbschichten, die hier zum ersten Male in solchem Umfang an einem Bilde des 13. Jahrhunderts beobachtet werden konnte, eröffnet für unsere Kenntnis der mittelalterlichen Maltechnik unerwartete Perspektiven. Ob sie als eine Besonderheit unseres Bildes gelten kann, wird erst zu entscheiden sein, wenn entsprechende Untersuchungen gleichzeitig entstandener Werke vorliegen<sup>10</sup>. Immerhin spricht sie für eine gereifte, ihrer Mittel und Wirkungen sichere Schultradition. In dieselbe Richtung weist auch der ungewöhnliche Reichtum an ornamentalen Techniken; in dieser Hinsicht wird unsere Tafel auch von den bekanntesten Hauptwerken der Duecento-Malerei nicht übertroffen.

Dieser Reichtum aber – und dies kennzeichnet erst recht eigentlich den künstlerischen Geist des Werkes – wird nicht wahllos ausgebreitet. Jeder Effekt hat seinen besonderen Platz und seine Funktion, wie bei einem schönen Teppichmuster. Der Zusammenhang der Fläche bleibt stets

<sup>7</sup> Vgl. auch die Anweisung zur Darstellung des „Regenbogens“ bei *Theophilus*, *Schedula diversarum artium*, cap. XVI (Wiener Quellenschriften VII).

<sup>8</sup> An der Oberlippe der Madonna ein *Pentiment*, das für die bewußt zurückhaltende, sparsame Formgebung des Meisters bezeichnend ist: das Lippenrot ging ursprünglich höher hinauf und ist mit nachträglich aufgesetztem Weiß wieder zugedeckt, vgl. Abb. 20.

<sup>9</sup> Für die übrigen Ornamente vgl. die maltechnische Beschreibung S. 40.

<sup>10</sup> Über bereits vorliegende Beobachtungen an anderen Bildern des Duecento vgl. S. 37 Anm. 1.

gewahrt. Nichts drängt sich vor, nirgends zuckt eine unmotivierte Bewegung auf. Nur in kaum merklichen Spuren finden sich Anklänge an den „scharfbrüchigen“ Linienstil, die manierierte Formenstarre, die von den Mosaiken Venedigs bis zur thüringisch-sächsischen, westfälischen und rheinländischen Malerei den Stil der Zeit beherrschte und auch in der Kunst der Toskana – bei Coppo di Marcovaldo, bei Nicola Pisano und noch bei Arnolfo – ihren Einfluß geltend gemacht hat. Aus der Führung der Linien, dem Fluß der Konturen spricht Ruhe und vornehme Zurückhaltung. Rechteckige, doch nicht scharfkantige Formen, weitgespannte, meist nur wenig gekrümmte Kurven herrschen vor. Man sehe den Halsausschnitt der Madonna, den einfachen, stillen Umriß ihres Gesichtes. Man muß bis ins 12., ja ins 11. Jahrhundert, bis zu frühromanischen oder mittelbyzantinischen Werken zurückgehen, um eine ähnliche Schlichtheit, Stille und sparsame Eleganz zu finden. Ein byzantinisches Madonnenbild klassischen Stils, etwa des 11. Jahrhunderts, möchte man sich als Vorbild denken, das hier in die Sprache des hohen Dreizehnten übersetzt worden ist. Doch gilt dies nur für den Stil im allgemeinsten Sinne, für den künstlerischen Geist des Bildes. Wie eingangs schon angedeutet, sind die ikonographischen Elemente, die sich hier zusammengefunden haben, von sehr verschiedener Herkunft. An die einfache Übernahme eines schon vorgeprägten byzantinischen Madonnentyps ist nicht zu denken.

\*

Woher stammt das schöne Werk? Daß es toskanischen Ursprungs ist, braucht kaum eigens begründet zu werden. Toskanisch ist die Klarheit der Formen, die Nüchternheit und Strenge des planimetrischen Aufbaus, die beherrschte Buntheit der Farben. Das byzantinische Formengut, das zweifellos zugrunde liegt, ist mit bewundernswerter Folgerichtigkeit in eine eigene, bodenständige Sprache übersetzt – „dal greco in latino“, mit Cennini zu reden. Cennini gebraucht diese Wendung zwar erst im Hinblick auf Giotto; unser Madonnenbild hätte er sicherlich ohne Zögern noch jener „griechischen“ Malerei zugerechnet, als deren Überwinder er Giotto feiert. Aber wir wissen längst, daß der byzantinische Einfluß in der Malerei des Duecento in mehreren Wellen und mit wechselnder Stärke aufgetreten ist. Er kann überwiegend ikonographischer Art sein, wie es vor allem in der ersten Hälfte des Jahrhunderts zu beobachten ist; er kann aber auch den Stilcharakter im ganzen bestimmen, Form und Empfindung bis ins letzte durchdringen. Dies ist bei unserer Tafel nicht der Fall. Von der „maniera greca“ des Guido da Siena, des jungen Duccio und des Cimabue ist sie noch nicht berührt. Wollte man eine der uns geläufigen Stilbezeichnungen auf sie anwenden, so könnte man ihre Formensprache nur „romanisch“ nennen, im Sinne der auch im Norden gültigen Terminologie. So wortgetreu etwa in der Haltung von Mutter und Kind der Typus der „Hodegetria“ übernommen ist – es ist dennoch kein Werk byzantinischer Provinzialkunst entstanden, sondern etwas Eigenes, Neues und Jugendfrisches, volkstümlich und kräftig ohne Derbheit, vornehm ohne das Überzüchtete einer jahrhundertealten Tradition.

Diese Unabhängigkeit der Sprache weist auf die nördliche Toskana. In Siena pflegte man „wörtlicher“ zu übersetzen, wenigstens in der zweiten Hälfte des Duecento. Eigenes Formengut begegnet uns zuerst in Lucca und in Pisa. Der byzantinische Einstrom, der hier zu Beginn des Jahrhunderts mit besonderer Stärke in Erscheinung trat, wurde rasch verarbeitet und blieb eine Episode<sup>11</sup>. In Lucca, der Stadt der Seidenweberei, war der Sinn für das Ornamentale am höchsten entwickelt; das Gefühl für die Fläche, für gedämpften, sparsamen Ausdruck blieb hier länger lebendig als in den übrigen toskanischen Schulen. Noch an der Wende zum Trecento legt die Malerei des Deodato Orlandi dafür Zeugnis ab, während ringsum schon längst die Entwicklung weitergegangen war. In Florenz vor allem – dessen Malerei erst spät, um die Mitte des 13. Jahrhunderts, in unseren Gesichtskreis tritt – ist sie rasch über die lucchesischen Anregungen hinausgewachsen, die auch hier am Anfang standen. Schon mit Coppo di Marcovaldo, um 1260, tritt uns ein leidenschaftlicher Wille

<sup>11</sup> Offenbar war *Lucca* die führende der beiden Schulen; die rasche Assimilierung der byzantinischen Elemente in der lucchesischen Schule betonte schon *V. Lasareff*, *Two newly-discovered Pictures of the Lucca School*, *Burl. Mag.* LI, 1927, S. 56 ff.



3 Ausschnitt aus der „Madonna Lenbach“

zur Plastizität, zur Klärung der funktionellen Zusammenhänge entgegen (Abb. 7, 8, 9). In diese Zeit etwa gehört unsere Madonnen tafel. Sie zeigt, was *neben* Coppo, unabhängig von ihm, in der toskanischen Malerei noch möglich war. Ihr Stil liegt auf der Linie, die von Lucca nach Florenz hinüberführt. Auf Lucca weisen die Vorstufen und die Parallelen, soweit solche zu finden sind. Leider hat sich kein ganzfiguriges Madonnenbild von lucchesischer Herkunft erhalten, das zum Vergleich dienen könnte. Nachwirkungen dagegen finden sich in Florenz, im Kreise des Magdalenenmeisters und seiner Gefolgschaft, d. h. in der mehr handwerklichen, volkstümlichen Richtung der Florentiner Malerei. Diese ganze, breite Produktion knüpft an einen Madonnentypus an, der in dem uns bekannten Bestande der Duecento-Malerei bisher noch nicht in originaler Fassung vertreten war. Unser neu aufgetauchtes Bild steht diesem Typus zum mindesten sehr nahe; ikonographisch wie stilistisch repräsentiert es die Stufe, von der der Magdalenenmeister und seinesgleichen ausgegangen sind. Ob es „noch“ in Lucca oder „schon“ in Florenz entstanden ist, ist nicht leicht zu entscheiden. Doch wird sich zeigen, daß recht viele Züge für lucchesische Herkunft sprechen. Bevor wir versuchen, diese Frage zu beantworten, wird es gut sein, die ikonographischen Merkmale zu untersuchen und auf ihre Datierbarkeit und entwicklungsmäßige Stellung zu befragen.

\*

Ikonographische Darlegungen führen oft weit vom Künstlerischen ab. Doch die strenge Gebundenheit an überlieferte Regeln gehört zum Wesen der mittelalterlichen Kunst, und zumal der byzantinischen. Im Westen war man weniger doktrinär, aber schon der handwerkliche Charakter der Malerei brachte es mit sich, daß einmal geprägte Typen meist zäh bewahrt wurden. Die toskanische Malerei des Duecento hat sich nur langsam, in generationenlanger Entwicklung, von diesem Regelzwang befreit. Auch halbverstandene, ja bald auch völlig unverstandene Motive wurden noch jahrzehntelang weitergeschleppt, selbst da, wo die stilistische Entwicklung rasch voranschritt. Diese selbst ist nur zu verstehen auf dem Hintergrund der sehr viel weniger beweglichen ikonographischen Tradition.

Hervorzuheben ist zunächst das *Maphorion*, das bei allen byzantinischen Madonnenbildern wiederkehrende blaue (oder purpurrote) Umschlagtuch<sup>12</sup>. In seiner klassischen Form umhüllt es Kopf, Schultern und Oberkörper bis zu den Hüften. Seine sehr langen Enden werden kreuzweise über die Schultern zurückgeschlagen und hängen von diesen bis etwa in Kniehöhe herab. Dabei wird an einer der Schultern – meist an der rechten – der Saum des darübergelegten Zipfels sichtbar. Der Maler unserer Tafel zeigt diesen Saum sogar an beiden Schultern, auch an der linken (unter dem erhobenen Arm des Kindes); vermutlich war ihm die komplizierte Führung des in Italien unbekanntes Gewandstücks schon nicht mehr klar<sup>13</sup>. Der Saum ist derselbe, der auch unten an den zwei herabhängenden Enden zu sehen ist; nur sind die goldenen Fransen, mit denen er besetzt ist, dort etwas kürzer. – Ist die Madonna, wie auf unserem Bilde, sitzend dargestellt, dann fallen die Enden des Maphorions entsprechend tiefer herab, fast bis zu den Füßen. Der zur Linken herabfallende Zipfel ist über das linke Knie geführt und hängt in der Mitte zwischen den Unterschenkeln herab. Diese charakteristische Anordnung – mit dem zur Mitte herabhängenden Zipfel – entspricht dem byzantinischen Brauch und wurde von der toskanischen Malerei anfangs fast regelmäßig übernommen<sup>14</sup>. Bis ins 3. Viertel des 13. Jahrhunderts hinein bleibt sie die übliche; im Werk des Magda-

<sup>12</sup> Vgl. *Renate Jaques*: Die Ikonographie der Madonna in Trono in der Malerei des Duecento. Mitt. d. Kunsthist. Inst. in Florenz V, 1937, S. 1 ff., bes. S. 10; dort auch weitere Literatur. – J. spricht zwar anfangs vom Maphorion als einem „Mantel“, gibt aber dann die richtige Beschreibung und unterscheidet das M. scharf vom Schulter- und Spangemantel des Westens.

<sup>13</sup> Auch bei der „Madonna dagli occhi grossi“ (Siena, Domopera Nr. 22; Garrison 377), die ebenfalls über beiden Armen goldene Säume aufweist, handelt es sich wohl nur um ein mißverständenes Maphorion, nicht um ein eigenes Schulterkopftuch, wie Jaques a. a. O. S. 11 meint.

<sup>14</sup> Vgl. schon das Apsismosaik der Hagia Sophia in Saloniki, Ende 8. Jh. (Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, 1925, fig. 177). – Apsismosaik in Triest, um 1200 (van Marle I, 1923, fig. 115). – In der toskanischen Malerei der 1. Hälfte des 13. Jhs.: die Madonnen in Siena, Domopera (Garrison 377) und Sammlung Chigi-Saracini (Garrison 210), Madonna in Tressa (Garrison 378); Bigallo-Meister-Gruppe (Garrison 220, 228, 231) u. a.







lenenmeisters hält sie sich bis um 1280 (Garrison 251, 282, 366, 368), vereinzelt sogar bis in noch spätere Zeit<sup>15</sup>. Seit etwa 1260 aber tritt bei den führenden Meistern – Coppo di Marcovaldo und Guido da Siena – an die Stelle des Maphorions ein ganz anderes Gewandstück, der *Schultermantel*. Zwar kann auch das Maphorion eine solche Weite und Länge haben, daß man bei manchen Darstellungen glaubt, einen „Mantel“ vor sich zu haben. Tatsächlich ist es aber in der byzantinischen Kunst immer nur ein sehr langes, rechteckig geschnittenes, um Kopf und Oberkörper geschlungenes Umschlagtuch. Der Mantel nun, der bei Coppo di Marcovaldo auftaucht (Abb. 7), ist von ganz anderem, vermutlich halbkreisförmigem Schnitt. Nach Form und Herkunft entspricht er der „Chlamys“ der Griechen, dem „Sagum“ der römischen Legionäre. Im Abendland war dieser einfache Mantel schon seit fränkischer Zeit bekannt; er wurde meist auf der rechten Schulter von einer Fibel zusammengehalten<sup>16</sup>. Als Bestandteil des Herrscherornats, später als Tracht der Vornehmen überhaupt, war er von besonderer Länge, d. h. er fiel bis zu den Füßen herab (lat. „paludamentum“). Die Zeit der Hochgotik kennt an Stelle der Fibel eine neue Art des Verschlusses:



4 „Madonna Lenbach“, Ausschnitt

zwei Schnüre, die durch kleine Beschläge (frz. „tasiels“) gezogen und auf der Brust zusammengeknüpft werden. Diesen gotischen „Tasselmantel“ – sogar mit der charakteristischen lockeren Knüpfung der Schnüre auf der Brust – hat Coppo mit großer Treue dargestellt. In der byzantinischen Kunst konnte er keine Vorbilder dafür finden, und auch in der abendländischen reichen sie nicht über das 12. Jahrhundert zurück<sup>17</sup>. Ein Mantel aber, der nur die Schultern bedeckt, fordert als Ergänzung das Kopftuch. Von diesem wird sogleich noch zu reden sein.

Das blaue Gewandstück unserer Madonna ist demnach sicherlich noch als „Maphorion“ zu bezeichnen. In *einer* Hinsicht gleicht es aber bereits dem Mantel und weicht damit entscheidend vom byzantinischen Typus ab: es bedeckt nicht mehr den Kopf. Statt dessen trägt die Madonna *Kopftuch* und *Krone*. Der Umriß des Kopftuchs, der nahezu kreisförmig der inneren Rundung der Nimbus-scheibe folgt, bewahrt noch die klassische byzantinische Linie. Merkwürdig unorganisch, nur die Breite der Stirn bedeckend, ist die Krone hinzugefügt. Man könnte meinen, sie sei eine spätere Applikation, aber sie gehört zum Originalbestand. Ihre vergoldete Fläche ist punziert und mit grüner Lasurfarbe konturiert; dazu kam der schon erwähnte lackrote Streifen am oberen Rand. Grüne und rote Steine, weiße Perlen sind aufgemalt, wie bei den Borten. Drei plastisch aufgesetzte Schmuckstücke – wohl Bergkristalle – haben ihre Spuren hinterlassen<sup>18</sup>. Die Form der Krone ist

<sup>15</sup> Bis zu der völlig mißverstandenen Spätform mit drei Zipfeln: Madonna der Slg. Acton, Florenz (Garrison 12, um 1290 bis 1300).

<sup>16</sup> Hierzu und für das folgende: Gertrud Barmeyer: Die Gewandung der monumentalen Skulptur des 12. Jhs. in Frankreich, Diss. Frankfurt a. M. 1933.

<sup>17</sup> Barmeyer a.a.O. S. 22 ff.

<sup>18</sup> Vgl. die drei noch erhaltenen Bergkristalle am Nimbus des Berlinghiero-Kruzifixes (Lucca, Pinakothek; Garrison 476).



5 „Madonna Lenbach“, Ausschnitt

rein abendländisch. Es ist deutlich, daß hier ein neues, formal noch nicht bewältigtes Motiv auf das überlieferte aufgepfropft worden ist.

Krone und Schleier als Kopfbedeckung der Madonna haben eine alte Tradition, die bis zum spätantiken Kaiserinnenornat zurückreicht<sup>19</sup>. Aber es war nicht die byzantinische Kunst, sondern die abendländische des Hochmittelalters, die daraus ein ständig wiederkehrendes Attribut gemacht hat. Etwa seit der Mitte des 12. Jahrhunderts gehören Krone und Schleiertuch zu den Insignien der gotischen Himmelskönigin; von den zahlreichen Zeugnissen seien nur die Glasgemälde von Chartres genannt<sup>20</sup>. Vereinzelt findet sich das Motiv im Westen sogar schon früher, so auf dem Dedicationsbilde des in Regensburg gemalten Uta-Evangeliars (zwischen 1002 und 1025)<sup>21</sup> oder auf dem bekannten nordfranzösischen Elfenbeinrelief mit der Anbetung der Könige im Victoria and Albert Museum (um 1100)<sup>22</sup>. Ein weißes – oder doch hellfarbiges – Kopftuch, noch ohne Krone, ist bei den Mariendarstellungen der ottonischen Buchmalerei keine Seltenheit; in der Schule der Reichenau bildet es geradezu die Regel<sup>23</sup>. Mit einiger Mühe hat man versucht, auch im byzantinischen Bereich wenigstens das hellfarbige Kopftuch nachzuweisen; für *Madonnendarstellungen* ist der Nachweis nicht geglückt<sup>24</sup>. Zwar kennt auch die byzantinische Frauentracht ein eigenes Kopf- und Schultertuch<sup>25</sup>. Aber dieses ist kein Bestandteil der Madonnengewandung, wie das Maphorion oder die

<sup>19</sup> Jaques a.a.O. S. 11 ff. – Im byzantinischen Bereich (also auch in Ravenna) wird die Gottesmutter niemals mit einer Krone oder sonstigen Herrschaftsinsignien dargestellt. Dagegen geschieht dies schon seit frühchristlicher Zeit vielfach in *Italien*; vgl. die thronende Madonna des 6. Jh.s in S. Maria Antiqua, Rom; Fresken von S. Vincenzo al Volturno (zw. 826 u. 43), Sant'Angelo in Formis (Atrium), S. Maria in Foro Claudio (um 1100), Ausonia (Anthony, Romanesque Frescoes, fig. 23, 120, 122, 124, 139, 141) u. a. Noch die Madonna in S. Maria in Trastevere, Rom (Garr. 31, 12. Jh.?), trägt die spätantike Kaiserinnentracht. Dagegen liegt bei dem Apsismosaik in S. Francesca Romana (um 1161) offenbar nordischer (französischer?) Einfluß vor (van Marle I, 1923, fig. 80). Bis ins 13. Jahrhundert hinein ist bei gekrönten Madonnendarstellungen in Italien nicht immer zu entscheiden, ob die römisch-spätantike Tradition noch nachwirkt oder der westliche Maria-Regina-Typus sich geltend macht.

<sup>20</sup> Y. Delaporte u. E. Houvet, *Les vitraux de la Cathédrale de Chartres*, pl. tricr. IV (Notre Dame de la Belle Verrière)-pl. VII, XLIII (= color. VI), IC, color. X, CLXXXVI, CCI, CCVII, CCXIV, CCXXVIII, CCXLI.

<sup>21</sup> H. Jantzen, *Ottomische Kunst*, München 1947, Abb. 94.

<sup>22</sup> Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen IV*, 8 ff. („nordfranzösisch-belgisch“); M. Hautmann, *Die Kunst des frühen Mittelalters*, Propyläen-Kunstg. VI, 1929, Abb. 596.

<sup>23</sup> Jantzen a.a.O., Abb. 40, 41, 44, 47 u. a.

<sup>24</sup> C. Brandi, *Duccio*, 1951, S. 114/115.

<sup>25</sup> Jaques a.a.O., S. 11 erwähnt dafür die Bezeichnung „Omophorion“.



6 „Madonna Lenbach“, Ausschnitt

darunterliegende rote Haarhaube. Kein Zweifel also, daß wir es bei unserem Bilde mit einer vom Westen gekommenen Anregung zu tun haben. Der Typus der „Maria Regina“ hatte sich dort längst konsolidiert, als die toskanische Malerei ihn aufgriff. Wann dies geschah, ist bei der Lückenhaftigkeit des erhaltenen Denkmälerbestands nicht mehr mit Bestimmtheit zu sagen. Es fehlt nicht an älteren Beispielen für gekrönte Madonnengestalten in der italienischen Malerei des Mittelalters, doch ist bei diesen die Abkunft vom spätantiken Kaiserinnen-Typus meist klar zu erkennen<sup>26</sup>. Erst mit dem Auftauchen des weißen Kopftuchs – auch noch ohne Krone – wird der Zusammenhang mit der Kunst des Westens als gesichert anzusehen sein<sup>27</sup>. Das weiße, mit Adler-Medaillons bestickte Kopftuch, das die Servi-Madonna des Coppo di Marcovaldo in Siena trägt (Abb. 8), ist auf keine Weise aus byzantinischen Voraussetzungen zu erklären<sup>28</sup>. Was Coppo bei seinem 1261 datierten Bilde im Sinn hatte, zeigt seine um ein bis eineinhalb Jahrzehnte später gemalte Madonna in Orvieto (Abb. 9). Das vom Kopftuch umhüllte Haupt ist dort in ganzer Breite von der Krone bedeckt, die freilich – in ihrer völlig unperspektivischen Ansicht – übergroß und fremdartig genug wirkt. Das Problem, das der Maler unseres neu aufgetauchten Bildes nicht zu lösen wußte, hat auch Coppo nicht bewältigen können. Da man offenbar von der gewohnten byzantinischen Umrißlinie nicht abgehen wollte, hat die Krone sich in der toskanischen Malerei zunächst nicht durchgesetzt; es blieb bei vereinzelt, meist nicht sehr glücklichen Versuchen<sup>29</sup>. Guido da Siena übernahm von

<sup>26</sup> Vgl. oben Anm. 19. – Die altertümliche lucchesische Madonna im Museo Horne, Florenz (Garrison 84, 2. H. 12. Jh.) trägt eine Lilienkrone abendländischer Form über dem Maphorion.

<sup>27</sup> Hier führt die *Skulptur* uns weiter zurück als die Malerei. Die Madonna mit der Inschrift des Presbyters Martinus v. J. 1199 (Berlin) trägt über halblangem, goldenem Mantel ein goldenes Kopftuch (*W. v. Bode*, Jb. d. Preuß. Kunsts. 1888, S. 197 ff. – *O. Wulff*, Beschreibung d. Bildwerke der christl. Epochen 2. Aufl., Bd. III, 2. Teil, Berlin 1911, Nr. 1830. – *F. W. Volbach*, Mittelalterliche Bildwerke aus Italien u. Byzanz, Berlin 1930, S. 102). – Auch die „Madonna del Carmelo“ in Florenz, S. Maria Maggiore (Garr. 219) trägt ein Kopftuch, dessen linker Zipfel unter dem Kinn über die rechte Schulter gelegt ist, wie bei unserem Madonnenbilde, und zwar ebenfalls in Verbindung mit dem *Maphorion*. – Das unter dem Kinn geschlossene Kopftuch heißt frz. „la guimpe“; auch in der französischen Tracht wird der *linke* Zipfel über die rechte Schulter geführt, während der rechte frei herabhängt. Daraus entwickelt sich das im 13. Jh. gebräuchliche „Gebende“ (Barmeyer a.a.O. S. 70).

<sup>28</sup> S.o. Anm. 24.

<sup>29</sup> Vgl. die Madonnen des Magdalenenmeisters, Garrison 368, des Meisters von Bagnano, Garr. 35, des Margaritone, Garr. 358 u. a.



7 Coppo di Marcovaldo (1261), Siena, S. Maria dei Servi

„palla“ der römischen Frauentracht<sup>31</sup> – tritt häufig auf. Es sei nur an die Heimsuchungsgruppen von Chartres (Nordquerschiff), Reims und Bamberg erinnert: in Reims tragen beide Figuren den über den Kopf gezogenen langen Mantel, in Chartres und Bamberg jeweils nur eine von beiden, während die andere Schultermantel und Kopftuch trägt.

Es ist also nicht wohl ein Zweifel möglich, woher die Anregung für die ikonographischen Veränderungen kam, von denen hier die Rede ist. Eine Parallele dazu – die, soviel ich sehe, in unserem Zusammenhang noch nicht beachtet worden ist – liefert die Skulptur der Pisani. Nicola hat an der Pisaner Kanzel bekanntlich Maria in antiker Tracht dargestellt: mit einem Diadem im Haar und der über den Kopf gezogenen „palla“ der römischen und etruskischen Matronen, unter der die

Coppo wenigstens das weiße Kopftuch und vererbte es auf seine Schule<sup>30</sup>. Er empfand wohl die Notwendigkeit, den Schultermantel, der an die Stelle des Maphorions getreten war, auf diese Weise zu ergänzen. Doch schon Cimabue und der junge Duccio fanden einen sehr viel einfacheren Ausweg: statt Mantel und Kopftuch getrennt zu geben, führten sie den Mantel selbst – wie das Maphorion – über den Kopf ihrer Madonnen. Die altgewohnte Silhouette der „maniera greca“ war damit wiederhergestellt und zugleich der Typus der Madonnenracht geschaffen, der in der Malerei des Trecento vorherrschen sollte und auch noch in der Renaissance – neben anderen Formen – in Geltung blieb.

Diese Ableitung des scheinbar so naheliegenden Mantelmotivs – wie es etwa bei der Rucellai-Madonna zu finden ist – mag vielleicht unnötig kompliziert erscheinen. Aber die Denkmäler beweisen, daß die Versuche mit dem Schultermantel abendländischer Form der „einfacheren“ Lösung vorangegangen sind. Zwar finden sich nur bei Coppo (auch in Orvieto) die Tasseln und Schnüre; ein Beweis mehr dafür, daß er der Originellere, Guido nur der Nehmende gewesen ist. Sicher ist, daß die byzantinische Kunst keine Vorbilder für den einheitlich vom Kopf bis zu den Füßen fallenden Mantel darbot. Dieser begegnet uns vielmehr wiederum zuerst in der gotischen Monumentalskulptur. Dort findet sich antikisierende und zeitgenössische Gewandung nebeneinander (jedoch niemals so, daß antike und moderne Elemente an einer Figur vorkommen). Auch der lange, zugleich den Kopf verhüllende Mantel – die

<sup>30</sup> Garrison 175, 178, 183, 208, 430. – Es fällt jedoch auf, daß im Umkreis Guidos niemals der Versuch gemacht wird, dem Kopftuch die *Krone* hinzuzufügen.

<sup>31</sup> Barmeyer a.a.O., S. 50ff.

Tunika oder Stola zu sehen ist. Aber an der Sieneser Kanzel – vielleicht schon unter dem Einfluß seines Sohnes Giovanni – geht er zur zeitgenössischen gotischen Gewandung über. An die Stelle der faltenreichen Stola tritt das hochgegrüdete, eng anliegende Kleid; das Diadem fällt weg, auch da, wo die Krone fehlt. Bei der Anbetung der Könige und als Einzelfigur trägt Maria Krone und Kopftuch. Nicola hat sich also in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre für den Maria-Regina-Typus entschieden. Der Sohn, Giovanni, behält ihn bei, soweit es sich um Einzelfiguren der Mutter Gottes handelt; in den erzählenden Reliefs hat er die Krone wieder unterdrückt, das vom Mantel getrennte Kopftuch aber in der Regel beibehalten.

In demselben Jahrzehnt also, in dem sich auch die toskanische Malerei mit der gotischen Frauentracht auseinanderzusetzen versuchte, begegnen wir dieser in der Kunst des Nicola Pisano. Offensichtlich besteht zwischen Malerei und Skulptur kein direkter Zusammenhang – so bestechend es wäre, sich die Madonna an der Sieneser Kanzel von Coppo 1261 gemaltem Bilde angeregt zu denken. Aber die Gemeinsamkeit der Zeittendenz ist unverkennbar. Fassen wir unsere Beobachtungen noch einmal zusammen.

Unser neu gefundenes Madonnenbild gehört – ikonographisch gesehen – in die relativ kurze Zeit des Suchens und Experimentierens bald nach der Mitte des 13. Jahrhunderts, deren Hauptanliegen es war, an die Stelle des im Westen nicht üblichen und nicht mehr verstandenen Maphorions etwas Neues zu setzen. Die von der Gotik ausgebildete Tracht der „Maria Regina“ bot sich als naheliegende neue Lösung an. In der Skulptur der Pisani, die weit weniger von der Tradition belastet war als die Malerei, vollzog sich der Übergang rasch und unwiderruflich. In der Malerei aber siegte nach mancherlei Versuchen und Umwegen noch einmal die byzantinische Tradition. Das einzig Neue war nun – im letzten Viertel des Duecento – die Verdrängung des halblangen, um die Schultern geschlungenen Maphorions durch den vom Kopf bis zu den Füßen herabfallenden Mantel. Es war eine freie, nur aus künstlerischen Gründen geschaffene Kombination aus dem abendländischen Schultermantel und der Madonnen-tracht des Ostens. Rein formal gesehen erscheint der Unterschied nicht erheblich. Ikonographisch betrachtet aber handelt es sich um eine Neuschöpfung, die für byzantinische Vorstellungen als Willkür erscheinen mußte. Doch in dieser Willkür bekundet sich – wie in anderen Zügen der spätdugentesken Malerei – der Wille, wenigstens den Geist und die Stimmung der byzantinischen Kunst in der toskanischen Malerei lebendig zu erhalten. Dies gelang in Florenz bis zum Auftreten Giotto, in Siena noch sehr viel länger, wenn auch in immer blasser werdender Abtönung. Es war der letzte Triumph der „maniera greca“ im abendländischen Bereich.

Unser Bild nun repräsentiert offensichtlich eine frühe Phase dieser Entwicklung. Dafür spricht die formal zwar nicht ungeschickte, aber noch gänzlich irrationale Verbindung der Krone mit dem Kopftuch und die eingehende, wenn auch vielleicht nicht mehr auf vollem Verständnis beruhende Wiedergabe des Maphorions. Von einem Bilde dieser Art muß *Coppo di Marcovaldo* ausgegangen sein, als er die *Madonna von 1261* entwarf: man spürt dort noch an der Lage der Mantelenden, bis in die Führung der Falten und Säume hinein, daß das Motiv des Schultermantels aus einer „Übersetzung“ des Maphorions hervorgegangen ist (Abb. 7). Vergleichbar mit Coppo's Werk ist ferner die selten vorkommende Überschneidung der oberen Rahmenschräge durch den Nimbus; Parallelen dazu finden sich, soviel ich sehe, fast ausschließlich in der lucchesischen Schule<sup>32</sup>. Auch die Nimbentechnik unserer Tafel ähnelt der des Coppo, und bis zu einem gewissen Grade gilt das auch für die Musterung der Nimben aus relativ selbständig aneinandergereihten Einzelmotiven (Abb. 8)<sup>33</sup>. Die

<sup>32</sup> Vgl. das Diptychon in den Uffizien (Garrison 243). – Bei den frühen Kruzifixen der lucchesischen Schule überschneiden die Nimben der Evangelisten-Symbole, Engel u. a. Nebenfiguren zuweilen die Randornamente oder die Rahmenprofile, vgl. Valalà, *La Croce dipinta*, fig. 77, 357 u. a., ebenso bei dem *Kruzifix aus S. Donnino in Lucca* (Rom, Pal. Venezia; unsere Abb. 15–17). Nur ganz vereinzelt finden sich solche Überschneidungen auch außerhalb des lucchesischen Kreises (z. B. bei der *Madonna Garrison 134 in Viterbo*).

<sup>33</sup> Wie Coppo verwendet der Maler unserer Tafel neben der einfachen punktförmigen Punzierung auch einen kleinen Rosettenstempel; vgl. im Anhang S. 38.



8 Coppo di Marcovaldo. Siena, S. Maria dei Servi

aufrecht stehenden Palmetten auf der Lehne des Throns, die bei unserem Bilde in den Goldgrund einpunziert sind, kehren bei Coppo in Farben gemalt wieder (sicherlich die „spätere“ Form, während unser Bild das Motiv in seiner ursprünglichen Technik zeigt).

Solche partielle Ähnlichkeiten beweisen zunächst nicht mehr als eine gewisse zeitliche Nähe. Im übrigen gehört das Werk des Coppo, vor allem stilistisch, in eine völlig andere Entwicklungsreihe. Seine Formensprache, sein Vokabular an Ornamentmotiven ist von ganz anderer Art. Einzig die Verwendung von akantusartigen Blattmotiven für den Thron könnte noch vergleichbar scheinen, aber sie ist in der ganzen Duecento-Malerei üblich. Auf unserem Bilde ist der Thron im ganzen wesentlich primitiver, d. h. rein planimetrisch dargestellt (mit Ausnahme des Fußbretts). Dagegen hat Coppo – bei ebenfalls planimetrischer Grundkonzeption – Wert darauf gelegt, die horizontalen Flächen des Thronaufbaus in perspektivischer Draufsicht zu geben, unter strenger Wahrung der Symmetrie. Zweifellos liegt in unserem Bilde eine altertümlichere Gestaltung des Thrones vor als bei

Coppo. Doch ist daraus nicht ohne weiteres ein Schluß auf das zeitliche Verhältnis zwischen beiden Tafeln zu ziehen. Denn Coppo selbst fällt bei seiner Madonna in Orvieto noch einmal in ältere Gewohnheiten zurück, indem er dort das unorganisch vor den Thron gelegte, willkürlich verkürzte Fußbrett wieder einführt. Und die Reduktion aller räumlichen Vorstellungen bei der Gestaltung des Throns, bis zur primitivsten Flächenhaftigkeit, begegnet uns bei kleineren Meistern noch im letzten Viertel des Jahrhunderts, z. B. beim Meister von Bagnano<sup>34</sup>. Immerhin ist es möglich, diese ins Handwerkliche abgesunkene, zur Manier gewordene Primitivität der späteren Maler von der wirklichen Altertümlichkeit unseres Bildes zu unterscheiden. So sind auf unserer Tafel die beiden Pfosten zu seiten der Lehne nicht nur von ungleicher Breite, sondern auch in der horizontalen Einteilung ganz verschieden ausgefallen – eine Unbekümmertheit, die den pedantischen Handwerkern aus dem Umkreis des Magdalenenmeisters sicherlich höchst tadelnswert erschienen wäre.

Der Vergleich mit Coppos Madonnentafel von 1261 ergibt also immerhin eine annähernde zeitliche Bestimmung. Auch die „*Madonna del Carmelo*“ in *S. Maria Maggiore in Florenz* (um 1250–1260) kann in diesem Sinne herangezogen werden<sup>35</sup>. Folgende Züge sind vergleichbar: das Kopftuch – noch ohne Krone<sup>36</sup> – in Verbindung mit dem Maphorion; die Überschneidung des Rahmenprofils durch das Sitzkissen (und die Nimben der beiden Engel); die Rankenborte am unteren Saum der Stola, die dem Rankenmotiv auf dem Rahmen unserer Tafel relativ nahe kommt. Wie bei unserem Bilde ist der linke Zipfel des Kopftuches unter den rechten über die Schulter gelegt; doch ist das Kopftuch der „*Madonna del Carmelo*“ weiter und länger, so daß es die Schultern ganz umhüllt<sup>37</sup>.

Dies sind nicht viele und scheinbar nur unwesentliche Übereinstimmungen, aber sie weisen auf denselben Zeitabschnitt des Suchens nach neuen Formen der Madonnengewandung. Es gibt jedoch ein Bild, das eine noch ungleich engere ikonographische Verwandtschaft mit unserer Tafel aufweist.

<sup>34</sup> Garrison 35 u. 191.

<sup>35</sup> Garrison 219. Gute Abb. bei Sinibaldi/Brunetti, *Pittura italiana del Duecento e Trecento*, Firenze 1943 (Katalog der Giotto-Ausstellung 1937), S. 204–207.

<sup>36</sup> Die auf älteren Abb. sichtbare Krone war eine spätere Zutat, die bei der Restaurierung des Werkes entfernt worden ist.

<sup>37</sup> So schon bei der *Madonna des Martinus Presbyter* 1199, s. o. Anm. 27.



Es ist das aus S. Miniato al Tedesco stammende Madonnenbild der *Florentiner Akademie*, das Garrison (Nr. 291) mit Recht als „provinziell, unter lucchesischem Einfluß“ bezeichnet und um 1270–1275 datiert (Abb. 10)<sup>38</sup>. Die Übereinstimmung mit unserem Bilde im Motivischen ist so groß, daß man fast in Versuchung ist, sich auf eine Aufzählung der wenigen, nicht sehr erheblichen Abweichungen zu beschränken: zwei Sitzkissen statt des einen, einfachere Anordnung des Kopftuches, abweichende Haltung der Hände Mariä und der Füße des Kindes<sup>39</sup>. Auch das Kind trägt – ausnahmsweise – eine Krone<sup>40</sup>. Alles übrige stimmt Zug für Zug überein: Kopftuch und Maphorion mit ihren fransenbesetzten Säumen, der rote Haarbeutel, die rote (hier bräunlich-ziegelrote) Tunika der Madonna; das „purpurne“ (englischrote) Gewand des Kindes mit seiner Goldhöhnung, die feinen schwarzen Riemchen der Sandalen an seinen Füßen (Coppo Christuskinder haben, entgegen der byzantinischen Tradition, unbekleidete Füße); endlich die beiden Engel in Halbfigur mit den von gelben Tüchern bedeckten Händen<sup>41</sup>. – Die Ähnlichkeit der beiden Tafeln beschränkt sich aber nicht auf das Ikonographische im engeren Sinne. Beide waren Mittelstücke



9 Coppo di Marcovaldo. Orvieto, S. Maria dei Servi

von Klapp-Triptychen<sup>42</sup>. Das einfach abgeschrägte Rahmenprofil mit der auf dunklem Grunde stehenden, vergoldeten Blattranke (Abb. 4) ist engstens verwandt (bei dem Florentiner Stück ist die Ranke ein wenig feiner). Sogar die Überschneidung des Rahmens durch den Nimbus der Madonna findet sich wieder, und am Thron der bis über den Sitz herabfallende Vorhang mit den hart und spröde eingezeichneten Falten. Die Borte oben am Vorhang ist wie bei unserem Bilde von „Perlen“ gesäumt (das Muster jedoch einfacher). Und schließlich fehlt auch nicht das Motiv der auf der Lehne aufgereihten Palmetten, von denen hier allerdings nur eine einzige sichtbar ist (gemalt, wie bei Coppo, statt in den Goldgrund punziert).

Offensichtlich besteht zwischen beiden Bildern ein enger Zusammenhang. Aber welcher Art ist er? Sicher nicht derart, daß eines die Wiederholung oder Nachahmung des anderen ist. Keinesfalls wenigstens könnte das Bild der Florentiner Akademie am Anfang stehen; allenfalls wäre es denkbar, daß unser neugefundenes Stück den Archetypus repräsentiert, der schließlich – über mehrere Zwischenglieder – zu der provinziellen Fassung der Florentiner Tafel geführt hätte. Die Umdeutung des Motivs der Engel, die unorganische Wiedergabe der Falten im unteren Teil der Marienfigur, die derben Formen der Kronen und andere Vergrößerungen könnten vielleicht dafür sprechen. Aber in der Gestaltung des Kindes – mit seinen sorgfältig gezeichneten Locken, den überkreuzten

<sup>38</sup> Mit 1,30 Höhe und 0,73 Breite ist die Tafel etwas größer als die unsere; wie diese ist sie am unteren Rande abgeschnitten. – Den von Garrison vermerkten Einfluß des Guido da Siena kann ich nicht erkennen.

<sup>39</sup> Vavalà, *Iconografia della Madonna* (s. o. Anm. 4) Nr. 156 („Fünfte Variante des Hodegetria-Typus“).

<sup>40</sup> Die Kronen sowie die Knäufe der Thronlehne sind in derb handwerklichen Formen in Stuckmasse aufmodelliert, offenbar zum Originalbestand gehörig.

<sup>41</sup> Neu ist nur das Motiv, daß die verhüllten Hände „klagend“ an die Wange gelegt sind, wie es sonst bei Darstellungen der Kreuzigung üblich ist. Ob hier wirklich schon eine ikonographische Absicht im Sinne der in der späteren Ikonomalerei aufkommenden „Passionsmadonna“ vorliegt, wie Jaques a.a.O. S. 24 vermutet, scheint fraglich. Ich möchte eher an ein Mißverstehen des Motivs der verdeckten Hände und an eine bloß formale Analogie zu den Engeln der Kreuzigung glauben. – Die beiden Engel sind übrigens zu benennen: *Michael* und *Gabriel*, vgl. die kupferne Reliefikone der Hodegetria in Halbfigur aus Venedig in Berlin (13. Jh.), wo die Engel mit griech. Inschriften bezeichnet sind (O. Wulff, *Beschreibung d. Bildwerke der christl. Epochen*, 2. Aufl. III., 2, Berlin 1911, Nr. 1944). – In der byzantin. Monumentalkunst erscheinen die beiden Erzengel regelmäßig zu seiten der thronenden Nikoia in der Hauptapsis.

<sup>42</sup> Eine der Engeln zur Befestigung der Flügel ist an unserer Tafel noch erhalten; vgl. die technische Beschreibung S. 38. Drei Fragmente einer der Flügeltafeln möglicherweise in New Haven erhalten (Garrison 679); siehe unten Anm. 71.



10 Madonna aus S. Miniato al Tedesco (um 1270–1275)  
Florenz, Akademie

(früher Hamilton, New York; Garrison 231). Es ist – neben der etwas späteren Variante der Sammlung Acton, Garrison 220 – zugleich auch das besterhaltene (Abb. 11)<sup>46</sup>. Der obere Teil der

<sup>43</sup> Vgl. die Madonnen der Slg. Straus, New York (Garrison 96) und ehemals Slg. Figdor (Garrison 62). Auch die erstere ist sicherlich nur ein Schulwerk; ihre Zuschreibung an Berlinghiero selbst (Garrison) kann nicht überzeugen. Vgl. die Beurteilung des Bildes bei Sinibaldi/Brunetti a.a.O. S. 11.

<sup>44</sup> Zum Typus der „Kathedramadonna“ (= Maria als „Thron“ des Gottessohnes, = Sedes Sapientiae) vgl. Jaques a.a.O., S. 2 ff. (mit weiterer Literatur). – Andere Bezeichnungen für denselben Typus sind „Nikopoia“ (nach einem Gnadenbilde, das Kaiser Justinian in seinen Schlachten mitgeführt haben soll) und *Hypsilotera* (Ἵψιλοτέρα τῶν οὐρανῶν, die über die Himmel Erhabene, nach dem Malerbuch vom Berge Athos). Vgl. H. Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern, Leipzig 1924, S. 105 ff.

<sup>45</sup> Garrison 220, 223, 224, 228, 231, 235.

<sup>46</sup> O. Sirén: Toskan. Malerei im 13. Jh., Berlin 1922, S. 99–101, Abb. 23 – Für die Überlassung der Vorlage zu unserer Abbildung bin ich Herrn Prof. Richard Offner in New York zu aufrichtigem Dank verpflichtet.

Füßen, der über die Hand Mariens fallenden Gewandschlaufe – verrät sich eine eigene Traditionslinie. Die Bekanntheit mit Werken der Berlinghiero-Schule ist hier unverkennbar<sup>43</sup>. So ist es wahrscheinlicher, daß beide Bilder ein gemeinsames Vorbild – oder mehrere – nachgestaltet haben. Wo diese Vorbilder zu suchen sind, läßt sich noch von einer anderen Seite her genauer bestimmen.

Wir sagten oben, daß sich kein lucchesisches Madonnenbild in ganzer Figur erhalten hat. Wenigstens ein solches Bild läßt sich jedoch mit großer Zuverlässigkeit rekonstruieren: eine „Nikopoia“ oder „Kathedra-Madonna“ – mit frontal sitzendem Kind<sup>44</sup> – im Stile des Berlinghiero; vermutlich war es ein Werk seiner eigenen Hand, das sich hohen Ruhmes erfreut haben muß. Es läßt sich zeigen, daß auch der Maler unseres Bildes dieses Werk gekannt und wenigstens teilweise als Vorbild benutzt haben muß.

Zu den um die Jahrhundertmitte in Florenz tätigen Malern, die ihre Ausbildung vermutlich in Lucca erhalten haben, gehört der „Meister des Bigallo-Kruzifixes“. Von ihm und seiner Werkstatt besitzen wir eine ganze Reihe von Madonnenbildern, die alle denselben ikonographischen Typus der frontal thronenden Gottesmutter wiederholen<sup>45</sup>. Schon diese Gleichförmigkeit der Wiederholung legt die Vermutung nahe, daß diesen durchweg recht handwerklichen Bildern ein bedeutendes, heute verlorenes Urbild zugrunde lag. Greifen wir das vermutlich früheste aus der Reihe heraus, das Exemplar der Sammlung Hann in *Pittsburgh*

Komposition ist wegen des abweichenden ikonographischen Typs mit unserem Bilde nicht vergleichbar. Das Maphorion<sup>47</sup> scheint noch gut verstanden, und es fällt auf, daß es im unteren Teil ganz entsprechend angeordnet ist wie auf unserer Tafel, d. h. der zur Linken Mariä herabfallende Zipfel ist über das linke Knie zur Mitte hin geführt. Dies könnte eine rein ikonographische Parallele sein, die nichts besagt. Sieht man jedoch näher zu, dann erweist sich die Übereinstimmung als noch viel weitergehend. Es gehört zum Typus der „Nikopoia“, daß ihr linkes Bein etwas erhöht steht, während der rechte Oberschenkel schräg nach unten gerichtet ist. Dies ist bei der Madonna in Pittsburgh deutlich der Fall, aber auch bei der unseren noch zu erkennen. Darüber hinaus stimmt die Faltenführung der Tunika – von den Knien abwärts – auffällig überein. Vom rechten Knie (also links im Bilde) laufen kurze Falten in spitzem Winkel zur Mitte hin zusammen; andere, längere, führen von dort zum rechten Fuß hinab. Beim linken Bein ist es ein ganzer Faltenbausch, der gebündelt nach unten hängt, während nur wenige kurze Falten unter dem Knie vorbei zur Mitte hinaufführen. Dies kehrt bei beiden Bildern übereinstimmend wieder. Auch im Verlauf des wulstigen Saums über den Füßen ist der Zusammenhang noch deutlich. Sogar die eigenartige Zeichnung des gebrochenen Faltsaums ganz rechts unten findet sich wieder: ein auf die Spitze gestellter, in der Mitte geteilter Rhombus, der zu den charakteristischen Formeln der Berlinghiero-Nachfolge gehört. Und für den, der immer noch an einen Zufall glauben möchte, sei auf die beiden merkwürdigen winkelförmigen Gebilde hingewiesen, die in halber Höhe der Unterschenkel neben den herabfallenden Enden des Maphorions erscheinen. Es sind rudimentäre Andeutungen von Faltenstauungen, bei der Madonna von Pittsburgh eben noch als solche zu erkennen, bei der unseren zur bloßen, mechanisch wiederholten Formel erstarrt<sup>48</sup>.

Wozu diese ermüdende Detailbetrachtung? Sie verhilft uns zu der Erkenntnis, daß der Maler unseres Madonnenbildes offenbar für den *Unterteil* seiner Komposition dasselbe Vorbild benutzt hat, das auch dem Werk des Bigallo-Meisters zugrunde lag. Wieder erscheint es ausgeschlossen, daß eins der beiden Bilder *direkt* vom anderen abhängig sein könnte. Vielmehr gehen beide auf ein verlorenes Urbild der „Nikopoia“ zurück, das nach allem, was uns über den Bigallo-Meister bekannt ist, nur lucchesischen Ursprungs gewesen sein kann. Vermutlich war es die „kanonische“ Fassung dieses Themas durch *Berlinghiero* selbst. Der Stil der Pittsburgher Tafel – so trocken und unlebendig er ist – weist unmittelbar auf diesen hin, und zwar bis in die Einzelformen der Gesichter, der Hände und den Duktus der Faltenlinien hinein. Und in *Berlinghiero*s Nähe führt auch die Datierung des Pittsburgher Bildes, das nach Garrison um 1240–1250 entstanden ist. *Berlinghiero* starb zwischen 1228 und 1243<sup>49</sup>. Er könnte also im dritten oder vierten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts das Nikopoiabild gemalt haben, das in der Werkstatt des Bigallo-Meisters und anderer Florentiner Maler noch so lange nachwirkte.

Die aus diesen Nachwirkungen zu erschließende lucchesische „Nikopoia“ war ihrerseits zweifellos die getreue Nachbildung einer byzantinischen Vorlage. Die charakteristische Faltenformation vom Unterteil der Pittsburgher Madonna (Abb. 11) findet sich ähnlich auch außerhalb des toskanischen Kunstkreises, so bei der Madonna in der Apsis von S. Silvestro in *Tivoli*<sup>50</sup>. Dort handelt es sich um eine „sitzende Hodegetria“ mit seitlich (auf dem linken Arm) gehaltenem Kind; wir werden auf diesen Typus, der dem unseres neugefundenen Madonnenbildes sehr nahe kommt, sogleich noch

<sup>47</sup> Das Maphorion ist hier *rotbraun*, d. h. „purpurfarben“; das Kind trägt einen goldenen „Philosophenmantel“. So noch mehrfach bei Bildern im Typus der Kathedramadonna, während die Hodegetria in der Regel ein *blaues* Maphorion, ihr Kind eine purpurne Tunika trägt. Dieser dem byzantinischen Brauch entsprechende Unterschied in der Gewandung läßt erkennen, daß der Typus der Kathedramadonna als der feierlichere galt.

<sup>48</sup> Auch dies ist eine Eigentümlichkeit der *Berlinghiero*-Schule, die ihrerseits auf byzantinisches Vorbild zurückgeht (ganz ähnlich schon beim Unterteil der Apsis-Madonna in Hosios Lukas, vgl. O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, London 1947, fig. 10A). – Lucchesisch: Diptychon der *Berlinghiero*-Schule in den Uffizien (Garrison 243, gute Abb. bei Sinibaldi/Brunetti a. a. O. S. 23) – ferner: Kruzifix im Palazzo Venezia, Rom, s. unten S. 32 und Abb. 15, 17.

<sup>49</sup> Garrison, *The Art Bulletin* 33, 1951, S. 11 ff.

<sup>50</sup> Van Marle I, 1923, Fig. 70 (mit der viel zu frühen Datierung „um 1100“). – Nach Garrison (S. 26) 2. Viertel des 13. Jhs.

einzu gehen haben. Die Stellung der Beine und die Anordnung der Gewandmassen von den Knien abwärts stimmt in allem Wesentlichen überein. Nur die spezifisch lucchesischen Merkmale – die „Faltenester“ und die Aufstauung am Boden – fehlen in Tivoli. Ein weiteres Beispiel bietet eine Metalltreibart neapolitanischer Herkunft in der Sammlung Martin Le Roy in Paris<sup>51</sup>. Wiederum ist es eine sitzende Hodegetria; nur hält sie das Kind, abweichend von unserem Bilde, auf dem rechten Arm. Solche Abweichungen in der Gestaltung des Oberteils der Gruppe schlossen also nicht aus, daß das Gewandmotiv von den Knien abwärts das gleiche blieb. Ebensogut konnte es auch für eine „Nikopoia“ verwendet werden, und vermutlich ist es auch ursprünglich für diesen Typus geschaffen worden.

Für heutige Vorstellungen mag es seltsam erscheinen, daß nicht nur ein ganzes Bild, sondern auch eine einzelne Partie daraus, wie der Unterteil einer Madonnengestalt, so wörtlich wiederholt und über Generationen hin tradiert werden konnte. Doch dieser Fall ist nicht vereinzelt; es gibt dafür im Schaffen des Bigallomeisters noch eine Parallele. Er hat den Unterteil der thronenden Nikopoia sogar einmal für eine männliche Figur verwendet: den *hl. Zenobius* auf dem Dossale aus dem Florentiner Dom<sup>52</sup>. Die Führung der Falten (mit den charakteristischen mandelförmigen Gebilden an den Knien) stimmt genau überein; und die Nachahmung geht so weit, daß der Mantel des Heiligen mit zwei schmalen Enden nach Art des Maphorions versehen ist, deren eines wie bei den Madonnen in der Mitte herabhängt. So unbekümmert wurden die von den großen Meistern geprägten Formen weiterbenutzt und ohne viel Nachdenken in einen neuen Zusammenhang eingefügt!

Für das weitere Schicksal der aus Lucca übernommenen Madonnen-Komposition ist nichts bezeichnender als die späte, recht elegante Replik des „Meisters von Rovizzano“<sup>53</sup>. Um 1270–1280 entstanden, gehört sie bereits in die Zeit, in der man das Maphorion durch eine Art Mantel zu ersetzen versuchte. Der Maler hat dieser Tendenz auf höchst einfache Weise Rechnung getragen: der in der Mitte liegende Zipfel ist zwar in der Führung der Falten noch deutlich erkennbar, aber er ist mit der unter dem „Mantel“ erscheinenden Tunika zu einem Stück geworden. Der zeichnerische Aufbau, das in der Werkstatt vererbte „Exemplum“, blieb also im wesentlichen unverändert; nur die einzelnen Elemente der Draperie wurden neu kombiniert. Mit dieser Arbeitsweise einer „partiellen Variation“ werden wir also rechnen müssen, wenn wir versuchen, die Herkunft neuer Kompositionen oder Bildtypen aufzuhellen.

Auf das von uns vermutete lucchesische Urbild dürfte auch schon die *Madonna Chigi-Saracini* in Siena zurückgehen<sup>54</sup>. Obwohl die Hände verändert sind, bleiben noch genug markante Einzelheiten, die den Zusammenhang beweisen; so die merkwürdige, durch eine Faltenöse zusammengefaßte Bündelung des zur Mitte herabfallenden Endes des Maphorions. Dieses Detail, das bei dem Bilde in Pittsburgh wiederkehrt, muß schon dem Original eigen gewesen sein. Mit seiner Hilfe läßt sich nun das Gespinst der Abhängigkeiten nochmals ein Stück weiter entwirren.

Wir kehren zu der schon besprochenen Madonnentafel in der Florentiner Akademie zurück (Abb. 10). Auch sie zeigt die charakteristische Faltenöse, aus der der mittlere Zipfel des Maphorions nach unten fällt. Das Vorbild der vielkopierten lucchesischen „Nikopoia“ klingt also auch hier noch nach. Einmal aufmerksam geworden, erkennen wir auch in der rohen und sperrigen Faltenzeichnung der Tunika von den Knien abwärts das entlehnte Schema. Nur ist die Anordnung des Maphorions geändert: die Schlaufe, die beim Original auf der rechten Bildseite zu sehen war, erscheint hier auf der linken. Dies mag mit der Umwandlung des Nikopoiatypus in eine *Hodegetria* zusammenhängen, oder – rein formal betrachtet – mit dem Übergang zu einer freieren, nicht mehr streng axialen Gruppierung von Mutter und Kind.

Damit berühren wir eine der wichtigsten Veränderungen in der Ikonographie des Madonnenbildes überhaupt: die Verdrängung der klassischen byzantinischen Typen der Nikopoia und der stehenden Hodegetria durch die im Osten nur ausnahmsweise vorkommende „sitzende Hodegetria“. Diese wurde im 3. Viertel des 13. Jahrhunderts in der italienischen Malerei zum herrschenden Typus, und sie hat diese zentrale Stellung in der weiteren Entwicklung des Madonnenbildes im Abendland noch jahr-

<sup>51</sup> Abb. bei V. Lasareff, *Studies in the Iconography of the Virgin*, in: *The Art Bulletin* XX, 1938, S. 26 ff. (fig. 44).

<sup>52</sup> Garrison 363 (um 1240–1250). Abb. bei Sinibaldi/Brunetti a.a.O. S. 168.

<sup>53</sup> Garrison 234. Gute Abb. b. Sinibaldi/Brunetti a.a.O. S. 174.

<sup>54</sup> Garrison 210, „1240–1250“ vom Meister der Madonna in Tressa, dessen Zusammenhang mit Berlinghiero G. (S. 31) mit Recht hervorhebt. – Jaques a.a.O. Abb. 2 u. 3.

hundertlang behauptet. Das „typische“ Madonnenbild der westlichen Kunst zeigt die Gottesmutter sitzend mit seitlich auf dem Schoß gehaltenem Kind. Diese noch uns vertraute, so unendlich oft in immer neuen Formen gestaltete Bildvorstellung hat ihre Wurzeln zum guten Teil in der italienischen Malerei des späteren 13. und des 14. Jahrhunderts.

Zwar war die seitliche Anordnung des Kindes im 13. Jahrhundert keineswegs etwas Neues. Sie begegnet uns vielmehr schon bei den frühesten überhaupt erhaltenen Madonnendarstellungen. In frühchristlicher Zeit – d. h. bevor es zur Ausbildung der später bekannten, fest geprägten Bildtypen kam – war sie vermutlich ebenso häufig wie die streng axiale Komposition. Man kann für beide Haupttypen des mittelalterlichen Madonnenbildes Entwicklungsreihen aufstellen, die bis ins 6. Jahrhundert zurückreichen; und neben der thronenden „Nikopoia“ und der stehenden „Hodegetria“ finden sich auch – allerdings in weit geringerer Zahl – Darstellungen der thronenden Madonna mit seitlich angeordnetem Kind<sup>55</sup>. Man wird diese als „sitzende Hodegetria“ bezeichnen dürfen, wenn man sich der Tatsache bewußt bleibt, daß es sich dabei nicht um einen „Typus“ im Sinne der klassischen byzantinischen Ikonographie handelt. Im monumentalen Bereich ist die sitzende Hodegetria bis zum Ende des 13. Jahrhunderts nicht nachzuweisen, wenigstens nicht in den Kerngebieten der byzantinischen Kunst; die thronende Madonna in der Hauptapsis der byzantinischen Kirchen wurde stets als Nikopoia dargestellt. Einzig in den weit entlegenen Randgebieten am Kaukasus, Armenien und Georgien, hielt man sich nicht an diese Regel<sup>56</sup>. Im eigentlich byzantinischen Gebiet ist die „sitzende Hodegetria“ nur in vereinzelt Beispielen in der Kleinkunst (Buchminiatur und Elfenbeinschnitzerei) anzutreffen. Der herrschende Typus war die *stehende* Hodegetria in ganzer Figur oder – seit dem 10. und 11. Jahrhundert immer häufiger – als Halbfigurenbild. Aber auch ihre Darstellung in *Halbfigur* läßt niemals erkennen, daß man dabei etwa an eine sitzende Gestalt gedacht hätte.

Nur in den westlichen Ländern, wo man sich in ikonographischer Hinsicht weniger gebunden fühlte als im Osten, ist man schon frühzeitig von dieser strengen Unterscheidung der Typen abgewichen. Auch bei sitzenden Madonnen begegnet uns hier das seitlich gehaltene Christuskind, und zwar nicht nur als seltene Ausnahme, sondern wohl mindestens ebenso häufig wie das feierlich frontal thronende Kind vom Typus der Nikopoia. Allerdings läßt sich hier noch weniger als im byzantinischen Bereich von einem „Typus“ der sitzenden Hodegetria reden; in der Haltung und Anordnung des Kindes herrscht die größte Freiheit, und auch sonst fehlen fast alle Merkmale der echten Hodegetria. Eine Ausnahme bildet allein Italien. Hier hielt man sich sehr viel enger an die byzantinischen Vorbilder als nördlich der Alpen. Dies geschah jedoch in erster Linie aus künstlerischen Gründen; die dogmatisch strenge Bindung der Künstler an bestimmte ikonographische Typen, wie sie im Osten



11 Meister des Bigallo-Kruzifixes  
Madonna, Pittsburgh, Slg. Hann

<sup>55</sup> „Sitzende Hodegetria“ auf dem Elfenbeindeckel des Etschmiadzin-Evangeliums, 6. Jh.; Abb. b. Strzygowski, Das Etschmiadzin-Evg., Wien 1891, dazu im Text S. 41. – *Stehende*: Miniatur im Rabula-Codex, dat. 586; Abb. b. Garrucci, Taf. 128. – Weitere Beispiele aus der *koptischen* Textilkunst und Buchmalerei b. Strzygowski, Eine alexandrinische Weltchronik, Wien 1905, S. 158 ff. und bei Lasareff a. a. O. (siehe oben Anm. 51).

<sup>56</sup> Einzelnachweise bei Lasareff a. a. O. (siehe oben Anm. 51), besonders S. 46 ff. („The seated Hodegetria“).

bestand, war im Herrschaftsbereich der römischen Kirche unbekannt. Die „sitzende Hodegetria“ bedeutete hier keinen Verstoß gegen unabänderliche, von der Tradition geheiligte Gebote. Man konnte sie unbedenklich auch im monumentalen Zusammenhang oder als Altarbild verwenden. Immerhin geschah dies – verglichen mit den übrigen westlichen Ländern – relativ spät, wohl kaum vor dem 12. Jahrhundert<sup>57</sup>. Die Anregung dazu kam teils aus der romanischen Kunst des Westens (vor allem die italienische Skulptur wurde von dorthier beeinflusst), teils aber auch aus der byzantinischen Sphäre, vermittelt durch Buchmalereien oder andere Werke der Kleinkunst. Daneben muß jedoch immer wieder mit der Möglichkeit gerechnet werden, daß man verschiedene Vorlagen miteinander kombinierte. Aus dem Unterteil einer Nikopoia und einer Halbfigur der „echten“ Hodegetria ließ sich ohne weiteres eine „sitzende Hodegetria“ schaffen. Dies scheint nicht nur einmal, sondern häufig geschehen zu sein; es war ja naheliegend genug und entsprach der allgemeinen üblichen Arbeitsweise der mittelalterlichen Künstler. So erklärt sich vermutlich die auffallende Ähnlichkeit zwischen der Madonna in Tivoli und der von uns besprochenen Gruppe toskanischer Madonnenbilder. Ein konkreter entwicklungsmaßiger Zusammenhang braucht deshalb nicht angenommen werden; die Ähnlichkeit ist nur in den ikonographischen Voraussetzungen begründet, die für die gesamte italienische Malerei des Duecento grundsätzlich dieselben waren.

Speziell in *Toskana* scheint sich der Übergang zur „sitzenden Hodegetria“ erst um die Mitte des 13. Jahrhunderts vollzogen zu haben. Alle noch vorhandenen toskanischen Madonnenbilder in ganzer Figur aus der ersten Jahrhunderthälfte gehören noch dem Nikopoiatypus an. Unser neugefundenes Bild ist eins der ältesten im neuen Typus, die sich erhalten haben; falls es früher entstanden ist als die Coppo-Madonna von 1261, ist es die älteste „sitzende Hodegetria“ im toskanischen Kunstkreis überhaupt.

Eine weitere Fassung der sitzenden Hodegetria, die ebenfalls zu den frühesten ihrer Art gehört, wurde oben schon besprochen: es ist die Madonna in der Florentiner Akademie (Abb. 10). Der provinzielle Maler, der sie geschaffen hat, kann keinesfalls der Schöpfer des neuen Bildtypus gewesen sein. Er muß diesen vielmehr schon fertig vorgefunden haben, und es gibt dafür neuerdings auch einen greifbaren Beweis. In der *Madonna aus Cozzile* (Garrison 165A) – die erst seit kurzem dank einer wohl gelungenen Restaurierung wieder in ihrem ursprünglichen Charakter zu beurteilen ist<sup>58</sup> – besitzen wir eine Variante derselben Komposition (Abb. 12). Die Haltung des Kindes und der Hände Mariä geht sichtlich auf die gleiche Vorlage zurück. Auch im Schnitt der Gesichter ist die gemeinsame Abkunft noch zu erkennen, und ebenso in Einzelheiten, wie den modellierenden Linien am Hals beider Figuren oder dem Halsausschnitt des Kindes. Aber die Maler der beiden Tafeln haben sich nach recht verschiedenen Richtungen von ihrer gemeinsamen ikonographischen Quelle entfernt; stilistisch und technisch, vor allem in ihrer farbigen Erscheinung, haben die beiden Bilder nur noch wenig miteinander gemein. Unstreitig macht das Bild in der Florentiner Akademie den altertümlicheren und authentischeren Eindruck. Es hat von der herben Schönheit des vorauszusetzenden lucchesischen Originals noch mehr bewahrt, und ebenso wohl auch von dessen ikonographischer Substanz.

Was ergibt sich für uns aus diesem verwirrenden Gewebe von Abhängigkeiten und nur indirekt erschließbaren Schulzusammenhängen? Folgende Überlegungen schälen sich heraus. Es gab in Lucca ein Bild der thronenden Gottesmutter in *frontaler* Haltung, d. h. vom Typus der Nikopoia. Das vielkopierte, nicht mehr erhaltene Original stammte vermutlich von der Hand des Hauptmeisters der Schule selbst, von Berlinghiero. Dagegen scheint dieser keine sitzende ganzfigurige Hodegetria

<sup>57</sup> Das Apsisfresko im Dom von Aquileja (um 1031) zeigt als Hauptfigur die thronende Hodegetria in doppelter Mandorla (Anthony, *Romanesque Frescoes*, fig. 181). Das Motiv dürfte an dieser Stelle auf die nordischen Auftraggeber zurückgehen (Kaiser Konrad II. und den aus Bayern stammenden Patriarchen Poppo). Es kann deshalb in unserem Zusammenhang außer Betracht bleiben.

<sup>58</sup> 1952 in den Uffizien ausgestellt; Garrison datiert das Bild (noch auf Grund des Zustandes vor der Restaurierung) „1270 bis 1280“. Vielleicht noch etwas später, jedenfalls wohl *nach* der Madonna in der Florentiner Akademie entstanden. – Herrn Prof. Ugo Procacci in Florenz, der liebenswürdigerweise das Bild für mich fotografieren ließ und die Reproduktion an dieser Stelle gestattete, bin ich dafür zu wärmstem Dank verpflichtet.

geschaffen zu haben, sonst hätten seine Schüler und Nachfolger wohl auch diese Komposition im ganzen übernommen. Statt dessen kompilieren sie die sitzende Hodegetria aus dem Unterteil der berlinghieresken Nikopoia und einer zunächst nur als *Halbfigur* vorhandenen Darstellung der Madonna mit dem seitlich sitzenden Kind. Von dieser Halbfigurenkomposition sind uns mehrere Varianten überliefert, von denen mindestens *eine* – die Madonna der Sammlung Straus in New York<sup>59</sup> – ebenfalls auf ein Original von der Hand Berlinghiero zurückgehen dürfte. Mit Berlinghiero ist neuerdings auch die „Madonna di sotto gli organi“ im Pisaner Dom in Verbindung gebracht worden; ob mit Recht, ist angesichts ihres problematischen Erhaltungszustandes kaum zu entscheiden<sup>60</sup>. Unbestreitbar aber ist ihr enger Zusammenhang mit der lucchesischen Schule, für die damit ein weiterer Typus der Hodegetria (mit dem Kinde auf dem *rechten* Arm) schon für den Beginn des Duecento gesichert ist. Die Madonna der ehemaligen Sammlung Figdor<sup>61</sup> scheidet im ikonographischen Sinne aus, da sie nicht dem Typus der Hodegetria, sondern dem der Glykophilusa angehört; wohl aber bildet sie ein wichtiges Zeugnis für den Stil der Schule von Lucca um die Jahrhundertmitte – den Stil also, der auch noch der Madonna in der Florentiner Akademie zugrunde liegt.



12 Madonna aus Cozzile. Florenz, Uffizien

Diese letztere nun, zusammen mit der Madonna von Cozzile, überliefert eine weitere lucchesische Variante der „Hodegetria“. Maria hält den an ihrer linken Seite sitzenden Christusknaben von unten her mit der Rechten, während ihre Linke seinen Oberkörper umfaßt. Die Füße des Kindes sind gekreuzt, sein linker Arm mit der Schriftrolle hängt seitlich herab, während die segnende Rechte weit nach links hinübergestreckt ist<sup>62</sup>.

Unser neugefundenes Bild hält sich dagegen an den klassischen Typus, bei dem die *rechte* Hand Mariens „hinweisend“ vor die Brust gehalten wird, während die *linke* das Kind von rückwärts umfaßt<sup>63</sup>. In der hinweisenden Gebärde gleicht sie also der Madonna Straus, die Haltung des Kindes aber – mit *nebeneinandergesetzten* Füßen – und seine Gewandung weichen von der dort gegebenen ab. Es ist natürlich immer wieder damit zu rechnen, daß man erneut auf originale byzantinische Vorbilder zurückgriff, die in Italien sicherlich in großer Zahl vorhanden waren, in Gestalt von gemalten Ikonen, Metallreliefs oder Elfenbeinschnitzereien. Die Hodegetria in Halbfigur war unter

<sup>59</sup> Garrison 96, vgl. oben S. 24, Anm. 43.

<sup>60</sup> Garrison 644; derselbe, Post-War Discoveries III, Burl. Mag. 89, 1947, S. 274.

<sup>61</sup> Garrison 62.

<sup>62</sup> Vavalà, Iconografia della Madonna (s. o. Anm. 4), Nr. 156.

<sup>63</sup> Die Gebärde der rechten Hand Mariä war ursprünglich eine Anbetungsgeste (O. Wulff, Zwei Tafelbilder des Duecento im Kaiser-Friedrich-Museum, Jb. d. Preuß. Kunstsamml. 37, 1916, S. 78). Die ältesten, von Strzygowski a. a. O. (vgl. Anm. 55) veröffentlichten Beispiele zeigen die rechte Hand Mariä noch nicht vor der Brust, sondern seitlich bis in Schulterhöhe erhoben. – Die italienischen Maler des 13. Jhs. dürften den Anbetungsgestus jedoch kaum mehr als solchen verstanden haben.



13 Bonaventura Berlinghieri (1235). Pescia, S. Francesco

diesen aus dem Osten importierten Kunstwerken zweifellos der am häufigsten vertretene Typus. Es ist also nicht notwendig, für den Oberteil unseres Madonnenbildes ein genau entsprechendes älteres lucchesisches Vorbild vorauszusetzen. Trotzdem bleibt aber der von uns bemerkte Zusammenhang mit der aus ihren Nachwirkungen zu erschließenden „*Nikopoia*“ des *Berlinghiero* bestehen, und ebenso die zahlreichen ikonographischen Parallelen zu der Madonna der *Florentiner Akademie*. Dies alles deutet mit Sicherheit auf gemeinsame Quellen. Und alle unsere Beobachtungen führten uns immer wieder auf die Schule von *Lucca*. Hier – nicht in Pisa, wie man vermutet hat<sup>64</sup> – muß der Typus der „*sitzenden Hodegetria*“ geschaffen worden sein, der in der zweiten Hälfte des Duecento zum Haupttypus des Madonnenbildes in der toskanischen Malerei werden sollte.

\*

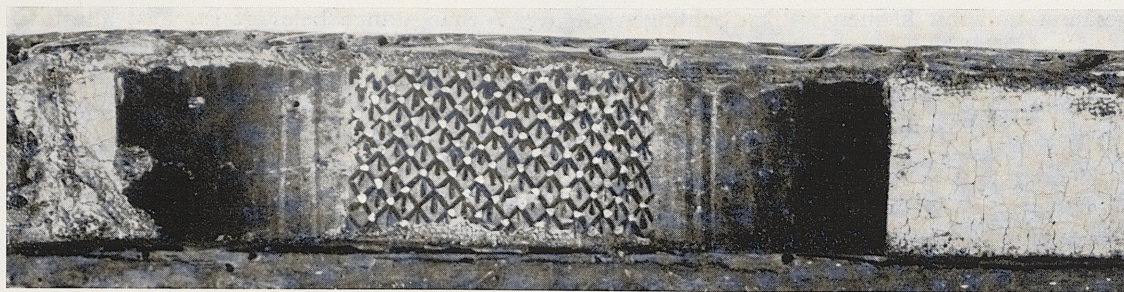
Ikonographische Gegebenheiten – dies bestätigte die vorangehende Untersuchung – bilden gleichsam die unterste, kontinuierlichste Schicht der künstlerischen Entwicklung. Ähnliches gilt für die *Ornamentik*, die ebenfalls eine eigene, relativ konstante Tradition aufzuweisen pflegt. Ornamente werden kaum jemals neu erfunden, sondern aus schon vorhandenen Formen entwickelt und weitergebildet. Gerade im Mittelalter gibt es ornamentale Motive, die über Jahrhunderte hin fast unverändert weiterleben. Andererseits deutet das Auftauchen bestimmter, charakteristischer Ornamente oder Ornamentgruppen bei Werken verschiedener Meister oder Generationen mit großer Wahrscheinlichkeit auf einen schulmäßigen Zusammenhang.

Es ist nicht schwer, die Herkunft der hauptsächlichsten Ornamentmotive unseres Bildes zu bestimmen. Wieder ist es ein Werk der lucchesischen Malerei, das uns Auskunft geben kann: das Franziskus-Retabel von *Bonaventura Berlinghieri* in *Pescia* aus dem Jahre 1235<sup>65</sup>. Auch dort verrät sich – in den seitlichen Legendenszenen – eine ausgesprochene Freude an erlesener Ornamentik. Ganz ähnlich wie auf unserer Madonnentafel sind bortenartige, in Form und Farbe reich variierte Schmuckstreifen in teppichhafter Streuung über die Bildfläche verteilt. Vor allem die Bauwerke sind mit ihnen verziert, aber auch die Vorhänge, die in zweien der Szenen hinter den Figuren ausgespannt sind. Mehrfach, zum Teil in noch reicherer Entwicklung, findet sich die mit palmettenähnlichen Blättern besetzte Wellenranke, die die obere Borte des Vorhangs am Thron unserer

<sup>64</sup> Wulff, a.a.O. S. 80.

<sup>65</sup> Garrison 402. Gute Abb. b. Sinibaldi/Brunetti a.a.O. S. 15–19.





14 „Madonna Lenbach“, Ornament an der Deckleiste des Rahmens

Madonna füllt. Auch das Motiv der gereihten Blätter, eine reduzierte Akanthusform, begegnet auf beiden Bildern in sehr ähnlicher Art (Abb. 4 u. 13). Endlich finden sich auf der Franziskustafel auch rein geometrische, rhombenförmige Flächenfüllungen ähnlich dem weißen Muster des Kopftuchs der Madonna (Abb. 13, links). Allerdings ist die Füllung der Rhomben in Pescia noch ein wenig einfacher. Ganz identisch – mit den feinen Querstrichen im Innern der Felder – wiederholt es sich, soviel ich sehe, nur auf *einem* Bilde: dem Fragment eines Kruzifixes aus *Fucecchio*, das Garrison (Nr. 666) als „lucchesisch mit einigen pisanischen und florentinischen Elementen“ bezeichnet hat<sup>66</sup>.

Alle diese Motive entstammen dem Vokabular der byzantinischen Ornamentik<sup>67</sup>. Mehr oder weniger ähnlich finden sie sich auch in der Kunst des Westens während des ganzen Mittelalters. Ein einzelnes solches Motiv wäre also kaum beweiskräftig. Ihr *gemeinsames* Vorkommen auf beiden Bildern aber kann nicht nur dem Zufall zuzuschreiben sein. Und zu ihnen gesellt sich noch ein weiteres Ornament von ausgesprochener Eigenart, das ebenfalls völlig gleichartig wiederkehrt: das in Schwarz oder Braun gezeichnete *Schuppenmuster*<sup>68</sup> mit seiner charakteristischen Belegung durch weiße Punkte, die in den Winkeln zwischen den einzelnen Schuppen sitzen (Abb. 14).

Unsere Madonnentafel zeigt dieses Muster an einer Stelle, die eine eigene kurze Betrachtung verdient. Es ist die etwa 3 cm hohe und 2 cm tiefe *Deckleiste*, die über das obere Rahmenprofil hervortritt (Abb. 14, 18). Sie schützte die Oberkanten der Flügeltafeln, wenn das Tabernakel geschlossen war<sup>69</sup>. An ihrer Vorderfläche trägt diese Leiste noch die ornamentale Bemalung, die sich offenbar auf der Außenseite der Flügel fortsetzte: drei breite, senkrecht verlaufende Streifen, zwischen denen etwas schmälere, ehemals *vergoldete* Flächen sichtbar sind. In der Mitte der gemalten, von Braun nach Grün abgestuften Streifen erscheint das Schuppenmuster (auf ockerbraunem Grunde). Weder oben noch unten ist eine horizontale Begrenzungslinie zu sehen. Es scheint also, daß das vertikal laufende Streifenmotiv die ganze Fläche der Flügelaußenseiten bedeckt hat<sup>70</sup>. Diese kräftig-dekorative Behandlung und die reichliche Verwendung von Gold kennzeichnen das Tabernakel als ein Werk von großer, offenbar außergewöhnlicher Kostbarkeit.

Auf der Tafel von Pescia erscheint das Schuppenmuster mit den weißen Punkten als Vorhangborte (Abb. 13). Es fällt auf, daß die Borte auch hier – wie bei unserer Tafel – von weißen Perlpunkten

<sup>66</sup> Ausführlich besprochen von Garrison, *Addenda ad indicem II*, *Boll. d'Arte* 36, 1951, S. 293 („um 1260 oder einige Jahre später“). Das Muster findet sich auf der Dalmatika des links stehenden Heiligen (Laurentius?). – Neuerdings hat *G. Coor* (im *Bollettino d'Arte* 37, 1952, S. 252) das Kruzifix aus *Fucecchio* mit einem noch erhaltenen Stück im Museo Nazionale in Pisa identifiziert; nach einer Lithographie, die auf eine Zeichnung des Malers Ramboux zurückgeht, trug es das im 18. Jh. erneuerte, also nicht ganz gesicherte Datum 1238.

<sup>67</sup> Für das Altarbild in Pescia hat dies V. Lasareff auf Grund zahlreicher Beispiele aus byz. Miniaturen des 11. u. 12. Jhs. nachgewiesen (*Two newly-discovered Pictures of the Lucca School*, *Burl. Mag.* LI, 1927, S. 56 ff. Anm. 20).

<sup>68</sup> Das Muster, ursprünglich aus Blättern in schuppenförmiger Anordnung gebildet, ist antiken Ursprungs (vgl. die Säulenschäfte des Clitumnustempels bei Spoleto).

<sup>69</sup> Diese Deckleiste, die wohl stets vorhanden war, ist bei größeren Triptychen (oder Mittelstücken von solchen) nur noch ganz selten erhalten; so bei dem Triptychon in Trevignano (Garrison 280). Auch die Madonna der Florentiner Akademie trug eine solche Leiste, wie der Überstand der Tafel hinter dem oberen Rahmenprofil beweist (vgl. Abb. 10).

<sup>70</sup> Gemeint ist vermutlich ein Textilmuster, ähnlich dem Vorhangmotiv in der Sockelzone der Wandmalereien in S. Saba in Rom (letztes Viertel 13. Jh., vgl. Garrison S. 29).

gesäumt und mit kleinen weißen Schlingen an der Vorhangstange befestigt ist. Fast alle diese Details finden sich zwar vereinzelt auch noch auf den Bildern der von Lucca beeinflussten Florentiner Maler. Aber nirgends trifft man sie alle zugleich und in so wörtlicher Wiederholung. Insgesamt wird es durch unsere Beobachtungen zur Gewißheit, daß der Maler unseres Madonnenbildes mit dem Ornamentbestand der Berlinghierowerkstatt zur Zeit der Entstehung der Franziskus-tafel – d. h. um 1235 – wohlvertraut gewesen sein muß. Auch für andere Formelemente und für maltechnische Gewohnheiten ließe sich das zeigen, doch ist dabei nicht zu übersehen, daß der Stil des Bonaventura Berlinghieri im ganzen noch erheblich altertümlicher, spröder und im Technischen einfacher ist.

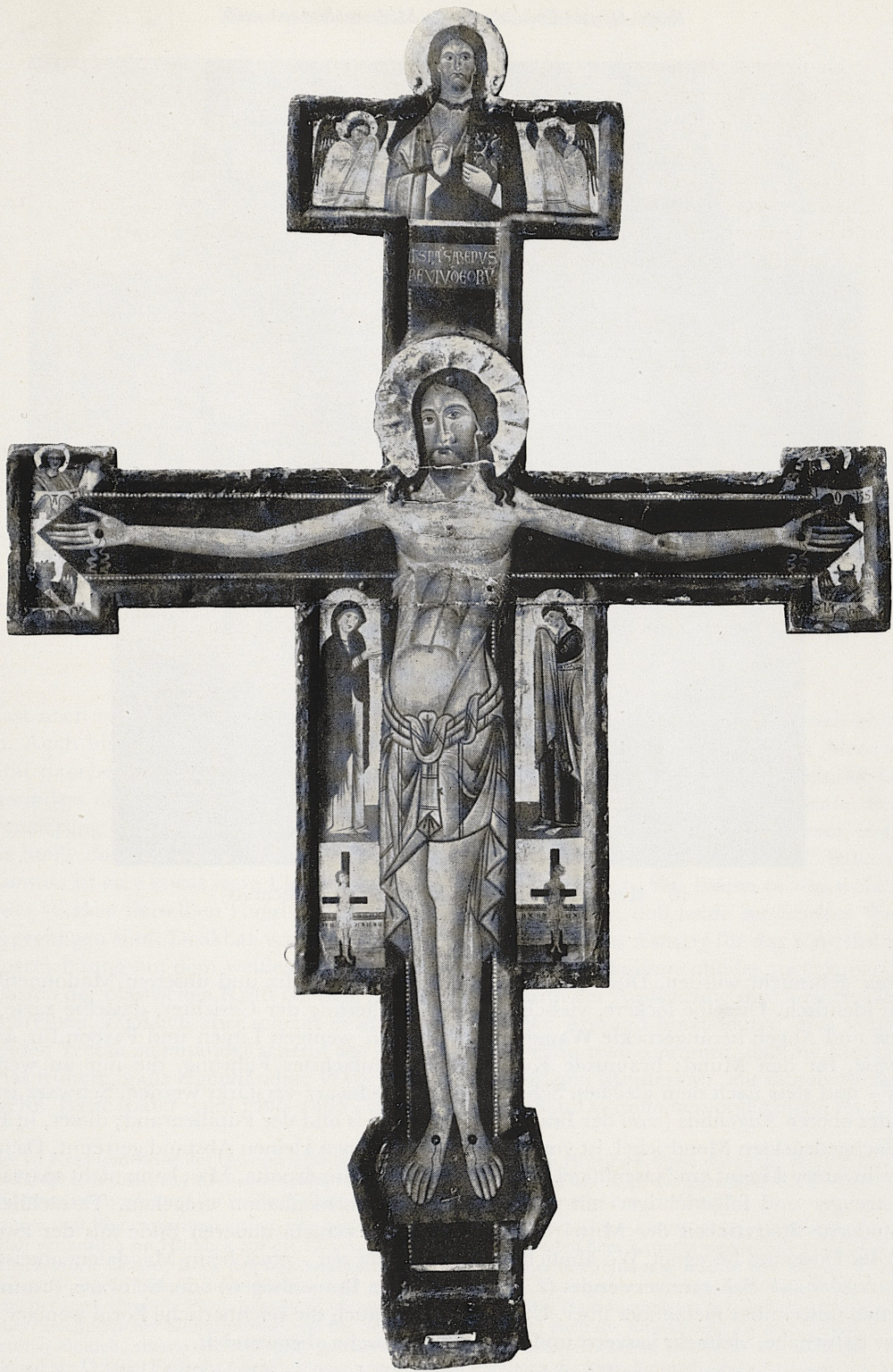
Wo aber finden sich die eigentlichen, die *stilistischen* Parallelen, und in welchem Zeitabschnitt sind sie zu suchen? Der ikonographische Zusammenhang, in den unsere Tafel gehört, weist auf das dritte Viertel des Duecento. Von der Produktion der lucchesischen Schule aus dieser Zeit hat sich nur wenig erhalten: eine Reihe von Fragmenten verlorener Triptychen, das Diptychon der Berlinghiero-Schule in den Uffizien<sup>71</sup> und als einziges größeres Werk von Rang das *Kruzifix aus San Donnino in Lucca*, das sich heute im *Palazzo Venezia* in Rom befindet (Abb. 15–17)<sup>72</sup>. Garrison datiert es um 1260–1270. Ikonographisch nicht vergleichbar, nach Format und Bestimmung von unserer Madonnen-tafel völlig verschieden, ist dieses Kruzifix dennoch unter allen erhaltenen Werken der Duecento-Malerei das nächstverwandte, künstlerisch am engsten zugehörige Stück. Dies ergab sich bei der Begegnung mit dem Original, unabhängig von allen ikonographischen und chronologischen Überlegungen.

Das Kruzifix ist – dies sei vorausgeschickt – in seiner künstlerischen Substanz ein wenig matter, aus-geschriebener als die Madonna. Die Spannkraft der Linien ist geringer, die malerische Materie weniger dicht und reich. Alle Formen erscheinen flacher, der lineare Charakter der Konturen tritt stärker hervor. Doch gerade die Behandlung der Konturlinien läßt auch erkennen, wie eng die Ver-wandtschaft des Kruzifixes mit dem Madonnenbilde ist. Es könnte genügen, den Umriß des Chri-stuskopfes mit dem Gesichtskontur der Madonna zu vergleichen (Abb. 2 u. 16). Das An- und Abschwellen der schwarzen Konturlinie, ihre sanfte, oft kaum merkliche Bewegung ist überr-schend ähnlich. Ein ganz spezifischer, eigentümlich verhaltener Ton klingt auf; man hat den Ein-druck, daß die Verwandtschaft bis in die Schicht des „Graphologischen“ hinabreicht. Langgedehnte, kurvige Linien, einfache Überschneidungen, klare Winkelverhältnisse bestimmen auch sonst die Formensprache des Kruzifixes. Dies gilt sogar für das Lententuch Christi mit seiner Häufung kleinteiliger Formen; auch diese sind demselben einfachen Linienschema unterworfen. Dabei ist zu bedenken, daß dieses Lententuch, wie die ganze Gestalt des Gekreuzigten, immer noch auf das Vor-bild zurückgeht, das der alte Berlinghiero fünfzig Jahre zuvor geprägt hatte<sup>73</sup>. Schulgut im weiteren, Werkstattstil im engeren Sinne mischen sich auf eigenartige Weise, aber doch nicht so, daß eins vom andern nicht zu trennen wäre. Es gibt dafür ein Kriterium von zwingender Beweiskraft: die For-meln, die in den einzelnen Werkstätten für bestimmte Details, vor allem für die Binnenzeichnung der

<sup>71</sup> Das *Diptychon* (Garrison 243, um 1255–1265) zeigt links die Madonna mit Heiligen, rechts die Kreuzigung mit Kreuz-tragung und Kreuzabnahme. – Die *Fragmente* Garrison 655, 679, 694 sind sämtlich Passionsszenen; 679 (drei Frag-mente in New Haven) nach G. möglicherweise von einem der Flügel des Madonnenbildes der Florentiner Akademie (Garrison 291, unsere Abb. 10). – Das etwas frühere lucchesische Madonnen-triptychon der Slg. Stoclet, Brüssel (Garrison 284, um 1240–1250) zeigt auf den Flügeln die Kreuzigung, das Weltgericht und zwei Paare von Heiligen. Diese Häufung von Passionsmotiven in Verbindung mit der Madonna bzw. auf ehemaligen Flügeltafeln läßt vermuten, daß auch die Flügel unseres Madonnenbildes *Szenen aus der Passion Christi* enthalten haben müssen.

<sup>72</sup> Garrison 508 („Lucchesisch, Nachfolger des Bonaventura di Berlinghiero, 1260–1270“). – H. ca. 2,85, Br. 1,87 m – Vavalà, *La Croce dipinta*, S. 559 ff. – *A. Santangelo: Museo di Palazzo Venezia, Catalogo, I, I\* dipinti*, Roma 1948, S. 27/28 (als „Bonaventura Berlinghieri“), mit Bibliographie. Herrn Prof. Antonino Santangelo, der mir in liberalster Weise das Studium des Kruzifixes ermöglichte, bin ich zu größtem Dank verpflichtet.

<sup>73</sup> Das Kruzifix (Lucca, Pinakothek, Nr. 39) ist signiert: *BRLINGERI' MEPINXIT*. – Garrison 476 („1210–1220“). – Vavalà, *La Croce dipinta*, S. 541 ff. – Gute Abb. des Mittelstücks mit dem Lententuch bei Sinibaldi/Brunetti a. a. O. S. 8.



15 Kruzifix. Luccheseische Schule um 1260–1270. Rom, Palazzo Venezia



16 Kruzifix. Rom, Palazzo Venezia (Ausschnitt)

Gesichter gebraucht wurden. Diese Formeln sind bei dem Kruzifix und unserem Madonnenbilde nahezu identisch. Dieselbe lockere, vielschichtige Modellierung der Gesichter, dasselbe zarte, eng an Nase und Augen herangerückte Wangenrot! Dieselben wenigen Linien und Farben für Augen und Nase, für den Mund: braunrote Konturen von einfachster Führung, die nur an wenigen Stellen – und stets nach dem gleichen Schema – durch Schwarz verstärkt werden. Schwarz ist der Rand des oberen Augenlids (*nicht* der Brauenbogen), die Iris und der Pupillenrand; dieser, in Form einer flachgedrückten Mondsichel, ist vom Oberlid durch einen kleinen Abstand getrennt. Dazu ein feiner schwarzer Akzent am Nasenflügel, schwarz auch die Mundspalte. Man kann nicht sparsamer, nicht strenger und folgerichtiger mit einem gegebenen Formenkanon umgehen. Tatsächlich ist diese äußerste Sparsamkeit der Mittel dem Verfasser bei keinem anderen Bilde aus der zweiten Hälfte des Duecento begegnet. Wo ähnliche Formeln auftreten – etwa beim Magdalenenmeister –, wird entweder *mehr* Schwarz verwendet (z. B. auch für den Brauenbogen) oder Schwarz, Braun und Rot gehen untrennbar ineinander über. Und fast stets ist auch die zeichnerische Form weniger klar, weniger naturnahe, vielmehr verzerrt und ins Kalligraphische abgewandelt.

Unnötig zu sagen, daß auch der Kopf des segnenden Christus am Oberteil des Kreuzes dieselben Formeln aufweist (Abb. 17). Obwohl kleiner und ins Frontale gewendet, steht er dem Madonnen-



17 Kruzifix. Rom, Palazzo Venezia (Ausschnitt)

kopf fast noch näher als das Antlitz des Gekreuzigten<sup>74</sup>. Für Hände und Füße ließe sich ähnliches zeigen. Auch hier ist die Verwandtschaft so offensichtlich, daß der kaum merkbare Abstand der Qualität daneben fast unwesentlich erscheinen könnte. Doch die federnde Gespantheit der Linien, die besonders den Händen der Madonna eigen ist, fehlt bei dem Kruzifix, und ebenso die feine Differenzierung des Konturs, je nachdem, ob er die Licht- oder Schattenseite der Formen begleitet. An die Stelle dieser formbezeichnenden, bis zu einem gewissen Grade „malerischen“ Behandlung des Konturs ist eine etwas leere Eleganz und Schönlinigkeit getreten. Wir haben es also wohl kaum mit zwei Werken derselben Hand zu tun. Doch spricht alles dafür, daß beide *aus derselben Werkstatt* hervorgegangen sind. Denkbar wäre immerhin, daß wenigstens der *Entwurf* für das Kruzifix – d. h. die Vorzeichnung auf dem weißen Grund – auf den Maler des Madonnenbildes zurückgeht<sup>75</sup>. Das Nachlassen der plastischen Kraft bei dem Kruzifix wäre dann der Ausführung durch einen Gehilfen zuzuschreiben. Zugleich aber scheint es auf einen zeitlichen Abstand hinzudeuten. Das Verhältnis der beiden Werke zu einander scheint am besten erklärt, wenn man annimmt, daß die Madonnen-  
tafel das frühere, ganz eigenhändige Werk jenes in *Lucca* tätigen Meisters ist, aus dessen Werkstatt etwa zehn Jahre später – um 1260–1270 – das Kruzifix für San Donnino hervorgegangen ist.

<sup>74</sup> Leider ist Kopf und Brust des Gekreuzigten durch Risse und Fugen im Holzwerk sowie durch die breiten Nagelköpfe entstellt, die sich unter der Malschicht bemerkbar machen. Dagegen ist der Kopf des segnenden Christus im Oberteil des Kreuzes, wie auch sonst der größte Teil der figürlichen Partien, ausgezeichnet erhalten.

<sup>75</sup> Konturen und Binnenzeichnung sind, wie bei dem Madonnenbilde, mit feinen Linien in den Malgrund *graviert*. Dies geschah vermutlich im Hinblick auf die *Lasurtechnik*, die sich ebenfalls bei dem Kruzifix wiederfindet (Lackrote Lasur am Lendentuch Christi, Rock des segnenden Christus oben, Mantel des Johannes, Tunika der Maria; Tunika des Johannes moosgrün lasiert; auch das Inkarnat läßt noch die feine Transparenz einer subtilen Mischtechnik ahnen, obwohl der stark vergilbte Firnis hier die Wirkung beeinträchtigt). Das Haar kastanienbraun in Tempera mit schwarzbrauner, zeichnerischer Konturierung, wie bei dem Madonnenbilde; auch die Engelsflügel auf beiden Bildern außerordentlich ähnlich, ebenso die ockergelb getönten Tücher mit feinem schwarzem Doppelstreifen als Saum. Weitere vergleichbare Details: Füße des Christuskindes und Füße des Johannes, die winkelförmige „Faltenstauung“ am Lendentuch Christi, Köpfe der Engel des Madonnenbildes und Kopf des linken Schächers. – (Gute Abb. des Mittelstücks b. Vavalà, *La Croce dipinta*, Fig. 378).

Damit ergibt sich für das neugefundene Bild auch auf stilkritischem Wege eine Datierung um 1250 bis 1260, dieselbe also, auf die uns schon unsere ikonographischen Beobachtungen hingeführt haben. Sehen wir recht, so ist damit ein wichtiges Glied in der leider so lückenhaften Reihe der Denkmäler der lucchesischen Malerei um die Mitte des Duecento zurückgewonnen. Die unmittelbare vorhergehende Stufe wird repräsentiert durch das gegen 1250 gemalte Kruzifix von Villa Basilica<sup>76</sup>. In ihm ist der Stil der Berlinghiero-Schule in sehr ähnlicher Richtung weitergebildet wie in dem Madonnenbilde: zu klaren, großen Formen von ausgeglichener, unpathetischer Schönheit. Doch ist alles noch spürbar primitiver, formal und technisch von einer fast archaisch zu nennenden Einfachheit<sup>77</sup>. Erst in den Jahren, in denen unser Madonnenbild entstanden ist, hat die lucchesische Schule ihre klassische Stufe erreicht, und zugleich auch die letzte, auf der sie über das bloß Lokale hinaus für die Geschichte der toskanischen Malerei von Bedeutung war.

<sup>76</sup> Garrison 528. Villa Basilica b. Pescia, Pfarrkirche S. Maria Assunta. – Das Kruzifix ist allseits verstümmelt, nur der Gekreuzigte ist erhalten. – Garrison schreibt das Werk dem *Marco di Berlinghiero* „zwischen 1245 und 1253“ zu („A Berlinghieresque Fresco in S. Stefano, Bologna“, *The Art Bulletin* XXVIII, 1946, S. 211 ff.).

<sup>77</sup> Gute Abb. des Kopfes bei Vavalà, *La Croce dipinta*, Tafel II. – Folgt man Garrisons Hypothese, deren Ausgangspunkt das Fresko des „Kindermords“ in Bologna ist, dann könnte diese technische Einfachheit und Großzügigkeit darauf hindeuten, daß Marco di Berlinghiero schon vor seiner Übersiedlung nach Bologna über eine längere Praxis der Monumentalmalerei verfügte; vgl. Anm. 76, ferner auch Garrison, *The Art Bull.* XXXIII, 1951, S. 16-18.