



EIN VERSCHOLLENES TABERNAKEL VON BERNARDO DADDI

Von Klara Steinweg

Unter den Fotografien, die im Jahre 1950 aus dem Nachlaß von Prof. Graf Vitzthum, Göttingen, in den Besitz des Zentralinstitutes für Kunstgeschichte in München gelangten, befanden sich zwei Aufnahmen eines heute verschollenen Tabernakels, von dem uns erst Anfang dieses Jahres fünf neue Fotografien in der Fototeca Berenson, Ponte a Mensola bei Florenz, begegneten (Abb. 1-3). Nur wenig ist über die Geschichte des Bildes bekannt. Aus einer handschriftlichen Notiz von Graf Vitzthum auf der Rückseite der Fotografie geht hervor, daß das Tabernakel aus dem Besitz des

Grafen Collalto im Jahre 1914 im Landesarchiv in Brünn deponiert worden war¹. Jetzt scheint es sich im amerikanischen Kunsthandel (New York?) zu befinden². Auf dem Mittelbild ist die thronende Madonna mit dem Christuskind dargestellt, umgeben von vier weiblichen Heiligen (Dorothea, Lucia, Margarete, Katharina), vier männlichen Heiligen (Johannes d.T., Franziskus, Paulus, Petrus) und acht Engeln. Den bekrönenden Abschluß bildet die Halbfigur des segnenden Christus. Die Flügel schildern die Geburt Christi mit der Verkündigung an die Hirten und die Kreuzigung; in die Zwickel sind die vier Evangelisten eingeordnet; Verkündigungengel und -madonna bilden die seitlichen Bekrönungen. In geschlossenem Zustand ist auf den Außenseiten der Flügel die Anbetung der Heiligen Drei Könige dargestellt; in den oberen Feldern entsprechen der Verkündigung der Innenseite zwei hl. Bischöfe, von denen der rechte mit dem hl. Nikolaus identifiziert werden könnte. – Der Erhaltungszustand des Altärchens scheint ausgezeichnet.

Überzeugend ist die Verwandtschaft der Madonnen tafel mit dem Mittelbild eines Tabernakels, das sich heute als Leihgabe von Mr. Samuel H. Kress, New York, in Kansas City (Missouri) in The William Rockhill Nelson Gallery of Art befindet und von Offner der Gruppe „Close Following of Daddi“ zugewiesen und Ende der 30er Jahre datiert wird. Nicht nur durch die Auswahl der Begleitfiguren, sondern auch durch den kompositionellen Aufbau rücken die beiden Tafeln eng zusammen³. Wie das Bild in Kansas ist auch unser Bild von dem Altenburger Tabernakel des Bernardo Daddi abhängig⁴, ein Beweis für die zeitliche Nähe der drei Werke. Das Christuskind auf unserer Tafel bildet die Vorstufe zu Daddis Tabernakelbild in Or S. Michele; Einzelheiten, wie die Funktion des rechten Kinderarmes, führen jedoch zurück zu dem Diptychon der Sammlung Frank C. Smith in Worcester, das am Ende des dritten Jahrzehnts entstanden ist⁵.

Die Geburt Christi lehnt sich an das Kompositionsschema des Bigallo-Tabernakels von 1333 an. Fortschrittlicher im Sinne der Klärung und der strafferen Durchorganisation der Szene wirken die Darstellungen auf dem Altenburger Tabernakel des Daddi, auf dem Sieneser Tabernakel von 1336 (Nr. 60) und auf dem Louvre-Triptychon (Nr. 1667), Werke, die in der unmittelbaren Einflußsphäre Bernardo Daddis entstanden sind⁶. Unsere Darstellung führt diese Entwicklung weiter, indem gegenüber dem Sieneser Tabernakel die Verkündigung an die Hirten im oberen Teil des Flügels stärker akzentuiert wird, und zugleich die Funktion des Hirten in der unteren rechten Ecke als des verbindenden Gliedes zwischen Geburts- und Verkündigungsszene deutlicher sichtbar gemacht wird.

In der künstlerischen Form der Erzählung lehnt sich die Kreuzigung eng an die Darstellung Daddis im Museum in Verona an. Dabei bleibt entscheidend für die stilistische Erscheinung unseres Bildes

¹ Für die Bestätigung dieser Angabe danken wir Prof. Dr. Hans Tietze, New York, von dem Graf Vitzthum die beiden Aufnahmen erhalten hatte, die im Atelier von Joh. Haupt in Iglau (Mähren) angefertigt wurden. Wahrscheinlich wird das Tabernakel damals Graf Manfred Eduard Collalto gehört haben, der das große Majorat um Iglau besaß. Nach den Enteignungen wanderte die Familie nach Italien aus; doch war von Oktavian Fürst zu Collalto und San Salvatore, Venedig, keine weitere Auskunft über das Tabernakel zu bekommen. (Freundliche Mitteilung von Gräfin Gabriele Collalto, Wien.)

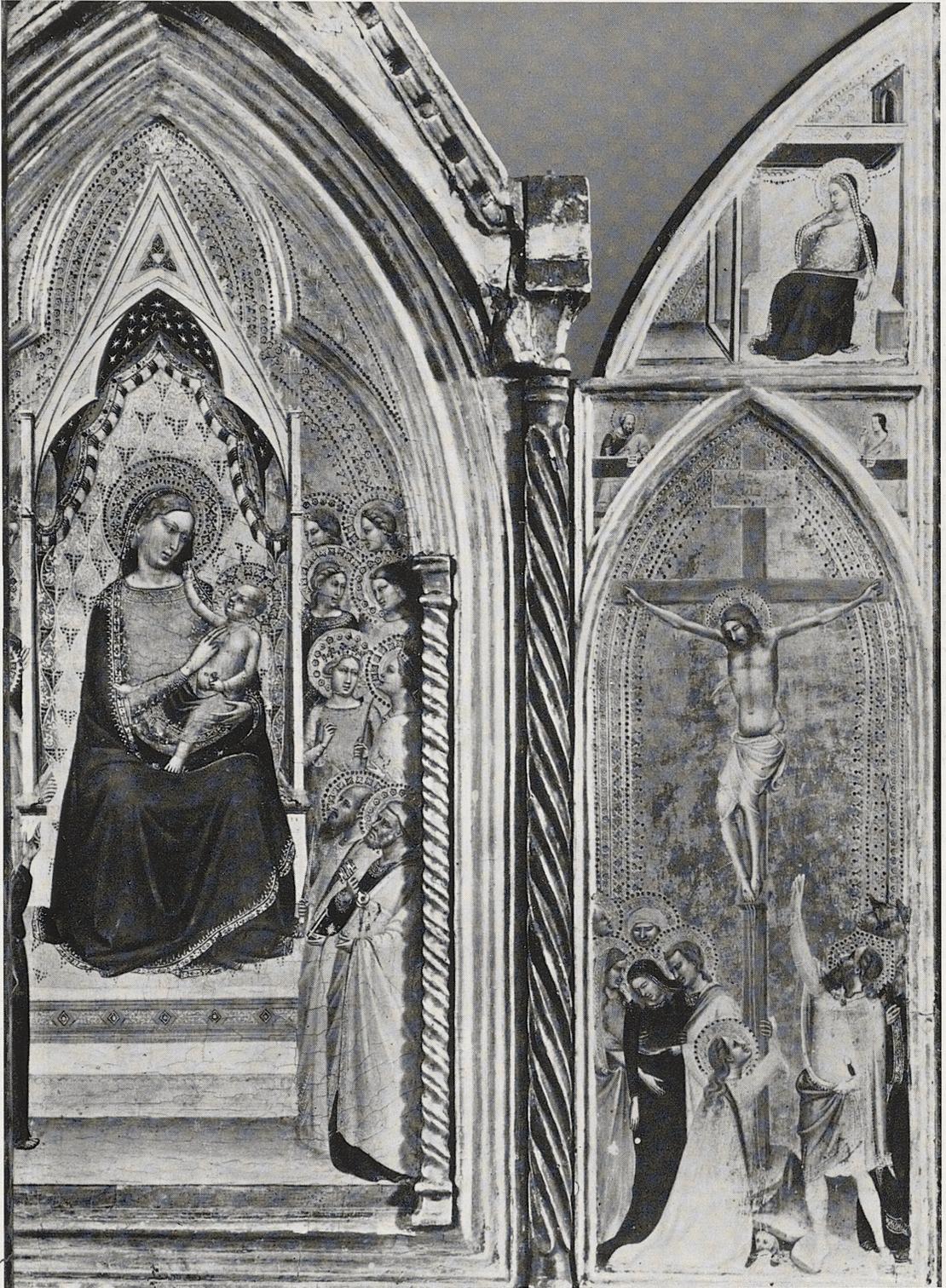
² Zur gleichen Zeit, als die Vitzthumschen Fotografien in den Besitz des Zentralinstitutes übergangen, wurden Prof. Offner, New York, neue Aufnahmen des Tabernakels ohne Angabe des Besitzers vorgelegt. Er kam zu ähnlichen Resultaten, wie sie in dieser Publikation unabhängig niedergelegt wurden. Über den Verbleib des Bildes war auch von Mr. Berenson nichts zu erfahren, der mir freundlicherweise drei der fünf neuen Fotografien zur Reproduktion zur Verfügung stellte. Dafür möchte ich meinen aufrichtigen Dank aussprechen.

³ Abb.: Richard Offner, *A Corpus of Florentine Painting, Section III*, New York, 1930–1947, Vol. IV, Pl. XXXIX. Maße: 0,54 x 0,30 m. – Ein analoger Fall, daß zwei Bilder in der 1. Hälfte des Trecento die gleiche Darstellung zeigen, liegt z. B. bei den Madonnenbildern des Jacopo del Casentino im Besitz des Kaiser-Friedrich-Museums, Berlin, vor (Nos. 1096, 1091; Offner, Vol. II, Pls. L, LI¹).

⁴ Offner, Vol. III, Pls. XII–XII³. Man vergleiche z. B. den Thronaufbau und die ornamentale Behandlung des Vorhangs, die auch auf dem 1338 datierten Tabernakel, ehemals in der Sammlung von Weegmann, Köln, wiederkehrt (Offner, Vol. IV, Add. Pl. VII).

⁵ Offner, Vol. III, Pl. XVIII²; Vol. IV, Pl. XXXIII als Close Following of Daddi.

⁶ Offner, Vol. III, Pls. VII, VII³ als Bernardo Daddi (assisted). Man vergleiche hier auch die Zwickelfiguren. Offner, Vol. IV, Pls. XLI, XLII.



2 Bernardo Daddi 1338, Tabernakel (Ausschnitt)

das Fortlassen der Engel und der Lanzen, ein Moment, das ebenfalls den Tabernakelflügel in der Sammlung Berenson kennzeichnet, mit dem unsere Tafel auch durch den Reichtum und die Motive des Ornamentrandes zeitlich eng verbunden ist⁷. In dem geschlossenen und durchdachten Aufbau ist unsere Kreuzigung überragend. Die Marien-Johannesgruppe wird durch die Herabblickende – sie ist einzigartig im Werk des Daddi und seines Kreises⁸ – fest zusammengefügt; nur die Aufwärtsschauende stellt die unmittelbare Verbindung dieser Gruppe mit dem Gekreuzigten her, zu dem auch der Blick der knienden Magdalena hinlenkt. Diese Blickrichtung nimmt die Gegengruppe in der weisenden Bewegung des dominierenden Hauptmannes auf, der wiederum die Blicke der drei nur teilweise sichtbaren Nebenfiguren folgen.

Kennzeichen der Verkündigungsszene ist die neue psychologische Auffassung des Themas. Während sich bei den Werken Daddis und seines Kreises in der leicht vorgebeugten Haltung der Madonna und in der Gebärde der Arme demütiges Empfangen ausdrückt, scheint die Madonna hier vor der himmlischen Botschaft zurückzuschrecken. Der Oberkörper ist zurückgelehnt; mit der Linken stützt sie sich auf die Bank, als suche sie nach einem Halt⁹.

Den Höhepunkt der künstlerischen Gestaltung bildet die Anbetungsszene, bei der zum erstenmal im Trecento zwei Flügelbilder als kompositionelle Einheit behandelt werden¹⁰. Die beiden Könige, die auf den Stern und damit auf die Hauptszene weisen, betonen die das Bild beherrschende Diagonale, die durch den Zug der Bergkette intensiviert wird. Diese einheitliche Diagonalbewegung wird noch einmal aufgenommen, indem der Blick von dem knienden König zu dem Christkind und weiter zur Madonna gelenkt wird. Die nur halb sichtbare Gestalt des Joseph gibt der Szene ihre feste Rahmung nach rechts. Jede Figur wirkt als notwendiger Teil des Ganzen. Nur die wesentlichen Momente der Erzählung werden in elementarer Einfachheit und Knappheit dargestellt, etwa die beiden stehenden Könige, die noch auf der Reise begriffen und doch schon anwesend sind, oder der Troß der Könige, der nur durch drei Pferdeköpfe angedeutet wird. Das enthebt die Szene der Sphäre des Realen und verleiht ihr den Charakter der Monumentalität. Unter den wenigen Darstellungen der Anbetung der Könige in der Wand- und Tafelmalerei der 1. Hälfte des florentinischen Trecento darf unsere Szene wohl als genialste Lösung angesehen werden¹¹.

⁷ *Offner*, Vol. III, Pls. X–X²; Vol. IV, Pl. XXX als Close Following of Daddi um 1340. Denselben Motiven des Ornamentrandes begegnen wir auf dem Bild eines heiligen Bischofs, München, Pinakothek, Nr. 10828 (Abb.: Frühe italienische Tafelmalerei, Stuttgarter Galerieverein, Stuttgart, 1950, Nr. 35, Abb. 12), eine Tafel, die die Offnersche Rekonstruktion des Bandini-Serristori-Polyptychons ergänzt (*Offner*, Vol. IV, Pl. LIV).

⁸ Verwandte Erscheinungen dieser Gestalt wie auf dem Berner Tabernakel und auf der Tafel ehemals bei *A. de Burlet*, Berlin, erfüllen nicht die gleiche kompositionelle Funktion (*Offner*, Vol. IV, Add. Pl. I, Pl. XXXI).

⁹ Für den vorherrschenden Typ der Verkündigungsmadonna vergleiche man von den Werken Bernardo Daddis das Altenburger Tabernakel und die Predellenszene des S. Pancrazio-Altars (*Offner*, Vol. III, Pls. XII³, XIV²⁸; für Werke des Schulkreises siehe Vol. IV). Es mag kein Zufall sein, daß das Berner Tabernakel als eigenhändige Schöpfung eine vermittelnde Stellung zwischen diesem und unserem Typ einnimmt.

¹⁰ Tabernakel mit bemalten Außenseiten kommen mehrfach im Daddi-Kreis vor: Florenz, Bigallo, 1333 (vgl. auch das davon abhängige Tabernakel Taddeo Gaddis von 1334 im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin, Nr. 1081); Ponte a Mensola, Sammlung Berenson; Florenz, Akademie, Nr. 8563 (von den beiden zuletzt erwähnten Beispielen ist nur der rechte Tabernakelflügel mit der Kreuzigung innen und dem Christophorus außen erhalten); Siena, Pinacoteca, Nr. 60, datiert 1336; London, Wallace Collection, Nr. 549, Fragment eines linken Flügels mit der Geburt Christi; hier wie bei dem Sienser Tabernakel sind nur Spuren von Heiligen noch kenntlich (*Offner*, Vol. III, Pl. VII¹¹; Vol. IV, Pls. XXX¹, XXXII¹; p. 102, 90). Es ist kein Zufall, daß die Mehrzahl dieser aus den 30er Jahren stammenden Werke, wie bereits erwähnt, enge stilistische Beziehungen zu unserem Tabernakel aufweisen. Wichtig ist aber, daß es sich nur um Darstellungen von Einzelheiligen auf den Außenseiten handelt; denn auch die Christus-Maria-Johannes-Gruppe des Taddeo Gaddi kann nicht im Sinn einer szenischen Darstellung gedeutet werden.

¹¹ Von den Fresko- und Tafelmalereien aus dem florentinischen Kunstkreis der ersten Hälfte des Trecento sind erhalten: Giotto, Padua; Giotto-Schule, Assisi (Abb.: *Curt H. Weigelt*, Giotto, Berlin-Leipzig, 1925, 26, 166); Pacino di Bonaguida, Florenz, Akademie, Nr. 8459; Jacopo del Casentino, Arezzo, Ospedale, während des Krieges zerstört (*Offner*, Vol. II, Pls. II⁷, XL); Taddeo Gaddi, Florenz, S. Croce (*van Marle*, Italian Schools of Painting, The Hague, III, 1924, 329) und Akademie, Szene des Sakristeischrankes aus S. Croce, zu der unsere Darstellung die engsten ikonographischen Beziehungen aufweist; Master of the Fabriano Altarpiece, jetzt Washington, National Gallery of Art (*Offner*, Vol. V, Pl. XLVIII). Dieses Werk weist schon über die Jahrhundertmitte hinaus und nimmt eine Eigentümlichkeit des Orcagna-Kreises vorweg, der sehr häufig die Anbetung auf dem linken Tabernakelflügel darstellt. Damit geht dann der ursprüngliche Sinn der Flügelszenen verloren; denn wie bei unserem Tabernakel sollen Geburt und Kreuzigung Anfang und Ende des Leidensweges Christi symbolisieren.



3 Bernardo Daddi 1338, Tabernakel, Außenseite

Die Entstehung des Tabernakels in der unmittelbaren Nähe Bernardo Daddis am Ende der dreißiger Jahre darf nach der vorausgehenden Betrachtung als gesichert gelten. Das Datum wird durch die auf der rechten Seite des Sockels erhaltene Inschrift auf das Jahr 1338 festgelegt¹². Das überragende kompositionelle Können, das in den einzelnen Szenen zum Ausdruck kommt, legt die Autorschaft Daddis nahe, wie es schon Vitzthum nach den älteren Fotografien vermutet hatte (vgl. die handschriftliche Notiz auf der Rückseite einer Aufnahme im Zentralinstitut). Die Qualität der Ausführung scheint diese Annahme zu bestätigen. Die Stärke der psychologischen Begabung des Künstlers zeigt sich in der zarten Begegnung von Mutter und Kind auf der Geburtsszene und in der bezaubernden Grazie und inneren Verbundenheit der Gruppe des knienden Königs und des Christuskindes, das sein Geschenk schon im Arm hält. In der Feinheit der Durchführung, die sich bis in letzte Einzelheiten, wie die Ornamentierung von Gewändern, Heiligenscheinen und Goldgrund, erstreckt, steht unser Bild nicht hinter dem Altenburger Tabernakel zurück. Die Petrus- und Paulusgruppe findet ihre qualitative Parallele in dem linken Flügel des Berner Tabernakels von Daddi. Nur bei den Gestalten des Täufers, der Lucia und der Engel in der obersten linken Reihe des Mittelbildes könnte es nach den Abbildungen zweifelhaft erscheinen, ob auch sie von der suggestiven Schönheit einer absolut eigenhändigen Schöpfung des Meisters erfüllt sind. Die letzte Antwort auf diese Frage kann nur das Original geben, zu dessen Auffindung diese Zeilen beitragen mögen.

¹² Die Inschrift des Sockels ist wohl zu ergänzen: (ANNO DNI M) CCCXXXVIII. Die Verteilung ist ähnlich wie bei der ebenfalls nur teilweise erhaltenen Inschrift des Tabernakels ehemals bei *von Weegmann*, Köln, die auch das Datum 1338 gibt (*Offner*, Vol. IV, Add. Pl. VII, p. 188).

EIN SELBSTBILDNIS DES TADDEO DI BARTOLO*

Von Christian Wolters

In Italien wird das Selbstbildnis erst im letzten Viertel des Quattrocento zu einem eigenen Bildthema; aber es taucht schon Jahrzehnte vorher in den bildnisreichen Kompositionen der großen Florentiner Malerei auf. Bereits früh glaubte man in ihnen eine ganze Reihe von Selbstbildnissen zu erkennen, aber nur wenige haben der kritischen Prüfung standgehalten. Der Wunsch, unter den dargestellten Zeitgenossen auch die großen Maler selbst auf ihren Werken wiederzufinden, macht solche Fehldeutungen begreiflich; und es ist bezeichnend, daß die veränderte soziale Stellung der Künstler dazu führte, daß vielfach Stifter- und Assistenzporträts für Selbstbildnisse gehalten wurden. Es gibt, in das umfassende Bildganze eingeordnet, auch schon vor dem 15. Jahrhundert einige wenige Künstler-Selbstdarstellungen; aber das sind keine Selbstbildnisse im heute geltenden Sinn. Sie wären auch nicht zu erkennen, wenn nicht etwas Äußeres sie kenntlich machte. Auch dann, wenn sie Porträteigenschaften haben, fehlt ihnen der typische Selbstbildnischarakter. Das wird besonders deutlich an der Selbstdarstellung des Agnolo Gaddi auf seinem Fresko „Einzug des Heraklius in Jerusalem“ (Florenz, S. Croce, um 1380), die in dem Dreierbildnis der Familie Gaddi in den Uffizien wiederverwendet ist¹.

Es ist ein Profilbildnis und muß mit Hilfe von zwei Spiegeln entstanden sein, ein Verfahren, das aus Plinius überliefert ist, und das Filippo Villani als gelehrte Reminiszenz (wie Schlosser nachwies) Giotto für sein legendäres Selbstbildnis in der Kapelle des Bargello zuschreibt. Das Profilporträt gibt eine Ansicht wieder, die es wohl als Bildnis, aber nicht ohne weiteres als Selbstbildnis erkennen läßt. In diesem Falle erbrachte die Wiederverwendung auf dem späteren Familienbild mit seinen Namensinschriften der drei Brüder Taddeo, Gaddo und Agnolo den Beweis.

* Dieser Beitrag lag der Red. schon seit 1941 vor, konnte jedoch infolge des Krieges nicht mehr veröffentlicht werden.

¹ Hierzu und zu der ganzen Frage: *H. Keller*: Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters, Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte 1939.