

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.



Taddeo di Bartolo 1401, Selbstbildnis, Montepulciano

Ganz anders verhält es sich mit der etwa zwei Jahrzehnte später entstandenen Selbstdarstellung des Taddeo di Bartolo, die hier bekanntgemacht werden soll. Es ist ein Selbstbildnis mit allen seinen bezeichnenden Eigenschaften, innerhalb eines noch durchaus spätmittelalterlichen Altarwerkes.

Taddeo di Bartolo hat im Jahr 1401 als noch nicht Vierzigjähriger den Hauptaltar des Doms in Montepulciano gemalt. Das Mittelbild stellt die Himmelfahrt Mariä mit der Gürtelspende dar. Aus der Gruppe der Apostel, die den leeren Sarg erstaunt und erschreckt umgeben (Abb. S. 64), blickt einer der Jünger wie unbeteiligt am heiligen Geschehen heraus, seine Ruhe und Gehaltenheit sondern ihn ab vom Gedränge der Köpfe und Gesten. Die Inschrift auf seinem Nimbus bezeichnet

ihn als den hl. Thaddäus (Abb. S. 71). Die persönliche Eigenart seines Gesichts unterscheidet ihn von den übrigen Aposteln, die durchaus als Heiligentypen im Sinne der Werkstattüberlieferung erscheinen. Ihren einfachen Gesten des Redens, des Erstaunens und der Andacht gegenüber zeichnet ihn eine bedeutungsvollere Handgebärde aus; er macht offenbar den griechischen Segensgestus.

Auch die Malweise hebt ihn heraus. Das Bild der Oberfläche mit allen ihren Einzelheiten ist in sorgfältiger Arbeit aus immer neuen Lagen frei verlaufender Schraffuren zusammengewachsen, in denen das Weiß den Buntfarben beigemischt ist, ein Verfahren, wie es abgewandelt auch zu anderen Zeiten für das Bildnis wiederkehrt. Die Köpfe der übrigen Heiligen sind dagegen gröber in der hergebrachten Arbeitsteilung in wenige mehr plastische und mehr färbende Schichten mit festgelegter Schraffurenrichtung entstanden. Die endgültige Form stand bei ihnen schon in der Untermalung fest. Das könnten nur besondere Gaben des Malers an seinen Namensheiligen sein, wenn nicht Haltung und Ausdruck bewiesen, daß Taddeo di Bartolo sich hier selbst als hl. Thaddäus dargestellt hat. Wenn der Maler sich selbst Auge in Auge gegenübersteht, ergibt sich offenbar ein Zweifaches: Intensive und konzentrierte Aufmerksamkeit, geschärft für jede Einzelheit, läßt den Blick groß-äugig, prüfend und forschend werden, während zugleich die Selbsterfahrung im ständigen Zurückkehren zu sich selbst den gesteigerten Ernst des Schaffensausdrucks sichtbar werden läßt. So kommt es zu der unmittelbaren Dichte und Spannung, die den meisten Selbstbildnissen das tief sinnig nachdenkliche verleiht, und zu jenem fixierenden Blick, der Ausdruck forschender Angespanntheit und zugleich fast entrückter Versunkenheit ins Schauen ist. Daß diese Sammlung bis zur Kraft der Divination gesteigert werden kann, ist ein altes Wissen, wie es die Übung der Spiegelmagie beweist. Die zentrale Bedeutung des Blicks für das Selbstbildnis macht auch ein Weiteres verständlich, die Tatsache nämlich, daß im Bildrelief, der geheimen Aufteilung des Bildes in Schichten, die nichts mit Perspektive und dargestellter Wirklichkeit zu tun hat, die aber den Ausgleich der verschiedenartigen Spannungen im Bild mithergestellt, das Auge des Selbstbildnisses meist in der obersten Schicht liegt. Ähnlich verhält es sich mit dem so bezeichnenden Grad der Wendung ins Profil, der gerade noch den Blick in den Spiegel erlaubt. Alle diese Selbstbildniseigenschaften finden sich, so weit das zu einem so frühen Zeitpunkt überhaupt möglich ist, in dem Gesicht des hl. Thaddäus. Die geprägte Form, die um 1400 im Gemälde „Mensch“ bedeutet, ist bis zum Rand mit lebendigen Einzelzügen und persönlichem Ausdruck erfüllt.

Verglichen mit den bekannten Beispielen der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ist das Selbstbildnis des Taddeo di Bartolo nicht einfach altertümlicher und gebundener, ist nicht nur Vorläufer und damit ohne weiteres ein früher Beginn der späteren stolzen Reihe; es hat offenbar noch andere Voraussetzungen. Aus den Selbstbildnissen des späteren Quattrocento spricht der selbstbewußte Wille, sich in der Reihe der anderen im Bildnis festgehaltenen Zeitgenossen geltend zu machen, und die Freude am eigenen Ich; ihr freier Blick hat den bejahenden Mut einer anbrechenden Epoche. Aus dem Gesicht des Taddeo di Bartolo aber blickt fragend und zwiespältig der suchende und besorgte Mensch der spätmittelalterlichen Religiosität. Jene Maler haben sich als Darbringende, als Zuschauer und als Urheber dargestellt. Taddeo aber hat sich im Bilde seines Namensheiligen gemalt, und sich als einziges Bildnis in die heilige Darstellung hineinverborgen. So wird dieses Selbstbildnis zum Zeugnis einer gesteigerten Devotion, die in der Verschmelzung des Persönlichen mit dem Heiligen eine innige und geheime Verbindung mit dem Heilsgeschehen sucht. Diese Sehnsucht ist für die Zeit vielfältig belegt. Es ist die mystische Frömmigkeit Sienas, die hinter diesem frühen Selbstbildnis steht; aus ihm sprechen Fragen, die am Ende des Mittelalters die Menschen bewegten.

So ergibt sich: Mehr als ein Menschenalter vor dem Beginn der Entwicklung des eigentlichen Selbstbildnisses ist in einem noch mittelalterlich gebundenen Gemälde ein Selbstbildnis entstanden. Es hat die Merkmale der späteren Beispiele. Darüber hinaus ist es von einem besonderen, ihm eigentümlichen Leben erfüllt, das es von ihnen abhebt. Es ist eine eindrucksvolle Aussage über den Menschen des ausgehenden Mittelalters.