

Kunstgeschichte

*Nimbendekor in der toskanischen
Dugentomalerei*

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades

der

Philosophischen Fakultät

der

Westfälischen Wilhelms-Universität

zu

Münster (Westf.)

vorgelegt von

Bastian Eclercy

aus Donaueschingen

2007

Tag der mündlichen Prüfung: 4. Mai 2007

Dekan: Prof. Dr. Dr. h. c. Wichard Woyke

Referent: Prof. Dr. Werner Jacobsen (Westfälische Wilhelms-Universität Münster)

Korreferent: Prof. Dr. Johannes Tripps (Università degli Studi di Firenze)

Inhaltsverzeichnis

Einleitung: <i>Pingere – deaurare – ornare</i>	5
1. Cimabue vs. Duccio – Figurenstil vs. Ornament: Die Madonna von Castelfiorentino als Beispiel	8
2. Nimbendekor im Dugento und Trecento: Der Stand der Forschung	21
3. Methodische Grundlagen der Dekoranalyse	58
3.1 Terminologie (mit <i>Exkurs</i> : Zur historischen Terminologie des Goldgrunddekors im Traktat des Cennino Cennino)	58
3.2 Eingrenzung des Untersuchungsbereichs	80
3.3 Methodik der Auswertung	84
4. Nimbendekor in der toskanischen Dugentomalerei	103
4.1 Die pisanische und lucchesische Malerei	103
4.1.1 Giunta Pisano: Die Anfänge des Nimbendekors in der toskanischen Malerei	103
4.1.2 Von der Giunta-Nachfolge zum Meister von SS. Cosma e Damiano: Paradigmenwechsel im Nimbendekor der Pisaner Maler	140
4.1.3 Eine lucchesische Werkgruppe und der Import eines Dekorsystems: Die Anfänge des Nimbendekors in Lucca	162
4.1.4 Der Meister von S. Martino: Konservatismus im Nimbendekor der pisanischen Malerei zur Zeit Cimabues	169
4.1.5 Deodato Orlandi und seine Tätigkeit in Lucca und Pisa um 1300: Goldgrunddekor als Spezialgebiet	176
4.2 Die florentinische Malerei	194
4.2.1 Skulptierte Strahlennimben und die Anfänge des Nimbendekors in Florenz	194
4.2.2 Coppo di Marcovaldo, Meliore und der Agathameister: Punktierte Dekorsysteme in den 1260er und 1270er Jahren	198
4.2.3 Der Magdalenenmeister: Von der Punktierung zur Ritzung	218

4.2.4	Cimabue und seine Schüler: Ein neues Dekorsystem als „Markenzeichen“ (mit <i>Exkurs</i> : Dekorierte Hintergründe)	226
4.2.5	Der Meister von Varlungo: Rückgriff auf Bewährtes	262
4.2.6	Der frühe Giotto: Traditionsbruch und Experimente im Ritzdekor	268
4.3	Die sienesisische Malerei	280
4.3.1	Vorbemerkung: Auszuscheidende Werke	280
4.3.2	Die sienesisische Malerei vor Duccio: Forschungsprobleme	284
4.3.3	Guido da Sienas Madonna in S. Domenico: Ein gesicherter Ausgangspunkt (mit <i>Exkurs</i> : Glasflußdekor in der sienesischen Malerei)	289
4.3.4	Der Meister der Madonna Galli-Dunn: Ein neu erschlossener Maler und seine Dekorsysteme	303
4.3.5	Die Madonna aus S. Bernardino und die Madonna in Arezzo: Vorbild und Replik	322
4.3.6	Guido di Graziano und der Klarissenmeister: Problemfälle und offene Fragen	328
4.3.7	Vigoroso da Siena: Ein Außenseiter in der sienesischen Malerei und die Rezeption umbrischer Dekorsysteme	336
4.3.8	Die sienesisische Malerei vor Duccio: Ergebnisse	339
4.3.9	Der frühe Duccio: Tradition und Variation im Goldgrunddekor	341
5.	Gesamtauswertung der Untersuchung	365
5.1	Zur Eigenart des dugentesken Nimbendekors: Techniken, Motive, Bezüge zur Goldschmiedekunst	366
5.2	Die chronologische Entwicklung des Dekors und ihre Protagonisten	381
5.3	Der Anteil des Malers	387
5.4	Ertragsbilanz: Die Nutzenanwendung der Dekoranalyse	391
5.5	Ausblick: Desiderata und Perspektiven künftiger Forschung	397
	Literaturverzeichnis	403
	Abbildungen	449

Einleitung: *Pingere – deaurare – ornare*

Duccius [...] promisit et convenit [...] dictam tabulam pingere et ornare de figura beate Marie Virginis et eius omnipotentis Filii et aliarum figurarum, ad voluntatem et piacimentum dictorum locatorum; et deaurare et omnia et singula facere, que ad pulcritudinem dicte tabule spectabunt.

Dieser Passus entstammt dem bekannten Vertrag, der am 15. April 1285 zwischen den Vertretern der vom Dominikanerkonvent S. Maria Novella in Florenz betreuten Laudesi-Bruderschaft und dem Sieneser Maler Duccio über die Anfertigung eines Tafelbildes geschlossen wurde, welches unter dem Namen „Rucellai-Madonna“ als Hauptwerk der sienesischen Dugentomalerei in die Kunstgeschichte eingegangen ist (Abb. 287).¹ Darin verpflichtet sich Duccio, die besagte Tafel mit der Jungfrau Maria und dem Kinde sowie weiteren Figuren nach dem Willen der Auftraggeber zu bemalen (*pingere*), sie zu vergolden (*deaurare*) und zu verzieren (*ornare / et omnia et singula facere, que ad pulcritudinem dicte tabule spectabunt*). Klar und der Erwartung entsprechend ist dabei die Verteilung der Kompetenzen geregelt: Die *rectores* der Bruderschaft legen den Darstellungsgegenstand fest und behalten sich diesbezüglich weitere Vorgaben vor, Duccio indes hat die *pulcritudo* der Tafel zu gewährleisten, indem er für deren Bemalung, Vergoldung und Schmuck Sorge trägt. Was mit jenem von den Aufgaben des *pingere* und *deaurare* terminologisch explizit unterschiedenen *ornare* gemeint sein könnte, erweist ein Blick auf das Endprodukt, mit welchem Duccio die im Vertrag eingegangene Verpflichtung bravourös eingelöst hat. Die in den Florentiner Uffizien aufbewahrte Rucellai-Madonna weist neben den gemalten Partien, der Gottesmutter mit dem Jesusknaben auf ihrem prächtigen Thron und den sechs Engeln, einen mit Blattgold überzogenen Hintergrund und gleichermaßen vergoldete Nimben auf, die überreich mit in den Goldgrund geritzter, punktierter und punzierter Ornamentik dekoriert sind. Kaum überschaubar erscheinen dabei aufs erste die mannigfaltigen Variationen von Techniken und Motiven, die nicht nur von Nimbus zu Nimbus wechseln, sondern auch innerhalb ein und desselben in diversen Kombinationen auftreten (Abb. 291). Allein eine beschreibende Bestandsaufnahme würde zahlreiche Seiten füllen, und in der Vielfalt ein System zu erkennen, bereitet auch dem professionellen Betrachter, der daran

gewöhnt ist, die Malerei selbst genauestens im Detail zu studieren, zu analysieren und daraus gelehrte Schlüsse zu ziehen, den Dekor des Goldgrundes aber als akzidentiellen Zierat zu vernachlässigen, zunächst durchaus Mühe. Zu viel Mühe? Fast scheint es so, wenn man sich vergegenwärtigt, daß den Systemen und Techniken des Dekors von Nimben und Hintergründen in der toskanischen Tafelmalerei des Dugento von seiten der Forschung bislang lediglich marginale Aufmerksamkeit zuteil geworden ist. Selbst im Falle der Rucellai-Madonna, die zu den am reichsten ornamentierten wie zu den am besten erforschten Tafeln des 13. Jahrhunderts zählt, beschränkt sich die Erörterung des Goldgrunddekors in der Literatur auf Randbemerkungen.² In der Forschung zur Malerei des Tre- und Quattrocento hingegen sind die Bedeutung dieser Dekorform und ihr methodisches Potential bereits ab den 1960er Jahren erkannt worden, als Frinta, Skaug und Polzer die systematische Untersuchung der punzierten Ornamentik aufnahmen, deren Erträge nun in zahlreichen Aufsätzen und zwei umfassenden Corpora vorliegen.³ Eine Ausweitung der Studien zum Goldgrunddekor auf das diesbezüglich allenfalls punktuell erforschte Feld der Dugentomalerei hat Skaug mit Recht als Desiderat benannt.⁴

Dieser Forderung nachkommend, macht die vorliegende Arbeit die geritzte, punktierte und punzierte Ornamentik der Nimben und Hintergründe in der toskanischen Tafelmalerei des Dugento – oder anders ausgedrückt: das im eingangs zitierten Vertrag von 1285 genannte *ornare* – zum Gegenstand. Sie zielt zum einen darauf ab, die motivische und stilistische Bandbreite dieses Dekors und seine Entwicklung im genannten Zeitraum zu erforschen sowie die spezifischen Eigenheiten der verschiedenen Produktionszentren und die individuellen Vorlieben der jeweiligen Maler bei der Auswahl der Motive, ihrer Kombination zu

¹ Der vollständige Wortlaut des Vertrages bei Satkowski 2000, 49-53, Dok. 7. Zur Rucellai-Madonna und zum Dokument ausführlich s. u., Kap. 4.3.9.

² Sirén 1922, 307; Weigelt 1930a, 113s.; Stubblebine 1979, 24; Frinta 1986, 70; Skaug 1994, I, 74; Polzer 1999b, 168 und 171s. (im einzelnen s. u., Kap. 4.3.9).

³ Genannt seien hier nur die jeweils ersten Aufsätze der drei Protagonisten der Dekorforschung: Frinta 1965, Skaug 1971, Polzer 1971. Die beiden Corpora sind von Skaug 1994 und Frinta 1998 publiziert worden. S. dazu den ausführlichen Forschungsüberblick in Kap. 2.

⁴ Skaug 1994, I, 75: „The comprehensive story of Dugento gold tooling remains to be written.“ – Ähnlich äußerte sich auch Jett 1996 in seiner Rez. von Skaugs Punzencorpus: „Skaug discusses only briefly the incised, tooled, and pastiglia halo designs of the 13th century, but this topic could be an important one for an enterprising student, since it presaged the full halo tooling innovation of Simone Martini in 1319 and the influence on his colleagues and their followers.“

Dekorsystemen und ihrer technischen Umsetzung herauszuarbeiten. Zum anderen soll, mit der erstgenannten Problemstellung verwoben, der Aussagefähigkeit eines Studiums des Nimbendekors für konkrete Fragen der Zuschreibung, Lokalisierung und Datierung dugentesker Tafelbilder sowie der Zusammenhänge zwischen einzelnen Künstlern und Werkstätten nachgegangen werden. Die folgende, gleichsam an der Schnittstelle von Technik und Ästhetik angesiedelte Untersuchung des Nimbendekors will daher ebenso als Beitrag zur Geschichte der künstlerischen Techniken wie als Grundlagenforschung zur Entwicklungsgeschichte der toskanischen Tafelmalerei im Dugento verstanden werden.

Zu Beginn soll eine ausführliche Beispielanalyse der Castelfiorentino-Madonna, die mit stilistischer Argumentation teils Cimabue, teils Duccio oder ihrem jeweiligen Umfeld zugewiesen worden ist, als exemplarische Einführung in die Eigenart des dugentesken Nimbendekors und in das methodische Potential einer vergleichenden Untersuchung von Dekorsystemen und –techniken für strittige Zuschreibungsfragen dienen (Kap. 1). Es folgt ein umfassender Überblick sowohl über Geschichte und Stand der Forschung zur Nimbenornamentik in der toskanischen Dugentomalerei als auch über die methodisch relevanten Beiträge zum trecentesken Dekor (Kap. 2). Das nächste Kapitel ist in drei Abschnitte gegliedert und ganz der Methodenreflexion gewidmet (Kap. 3). Dabei wird zunächst eine systematische Begrifflichkeit für die Bestandteile des Nimbus und die Techniken seiner Ornamentierung entwickelt. Die Definitionen münden in einen Exkurs zur historischen Terminologie des Nimbendekors, wie sie aus dem um 1400 verfaßten *Libro dell'arte* des Cennino Cennini, der einzigen erhaltenen Quelle zur Technik der Goldgrundornamentik, erhellt (Kap. 3.1). Im folgenden Abschnitt wird die topographische, chronologische und gattungsmäßige Eingrenzung des Untersuchungsbereiches im einzelnen dargelegt (Kap. 3.2). Daran schließt sich – komplementär zu dem in der Einführung vorgestellten, praktischen Beispiel und in Auseinandersetzung mit der in Kap. 2 resümierten bisherigen Forschung – eine ausführliche Erörterung und Begründung diverser Aspekte der Methodik, welche der Dekoranalyse zugrunde liegt, an (Kap. 3.3). Im eigentlichen Hauptteil werden die Werke selbst unter den vorher dargelegten methodischen Prämissen untersucht, wobei die Produktionszentren Pisa (unter Einbeziehung von Lucca), Florenz und

Siena das Gliederungsraster abgeben, innerhalb dessen die einzelnen Maler in annähernd chronologischer Folge behandelt werden (Kap. 4). Auf diese Weise entsteht, nach den Zentren differenziert, gleichwohl aber die vielfältigen Querbezüge berücksichtigend, eine zusammenhängende Geschichte des Nimbendekors in der toskanischen Dugentomalerei. Da sich die Einordnung der Einzelwerke und der entwicklungsgeschichtliche Zusammenhang als deren Beziehungsgeflecht wechselseitig bedingen, werden konkrete Probleme der Zuschreibung, Datierung, Werkstattbezüge etc., zu deren Erhellung die Dekoranalyse beizutragen vermag, nicht separat, sondern im Kontext der geschichtlichen Darstellung, d. h. vor dem Hintergrund der signierten, dokumentierten oder fest datierten Werke des jeweiligen Malers, erörtert. Eine ausführliche Gesamtauswertung, welche die roten Fäden des Hauptteils bündelt, übergeordnete Aspekte wie Rangabstufung innerhalb der Dekortechniken, Schablonenverwendung, Bezüge zur Goldschmiedekunst oder das Verhältnis von Vorbild und Replik resümiert und einen Ausblick auf weitere mögliche Anwendungsgebiete der Dekoranalyse gibt, beschließt die Arbeit (Kap. 5).

1. Cimabue vs. Duccio – Figurenstil vs. Ornament: Die Madonna von Castelfiorentino als Beispiel

Im Museo di S. Verdiana in Castelfiorentino wird eine spätdugenteske Tafel aufbewahrt, welche im beschnittenen Zustand 68 x 74 cm mißt und eine halbfigurige Madonna mit lebhaft sich bewegendem Kind vor Goldgrund zeigt (Abb. 1).⁵ Was die Zuschreibung des Werkes anbelangt, so gehen die Meinungen der Forschung, die sich besonders in den vergangenen zwei Jahrzehnten häufiger mit der Tafel beschäftigt hat, auseinander. In der älteren Literatur von Procacci bis Stubblebine war ein anonymes Meister favorisiert worden, der – mit unterschiedlicher Akzentsetzung – etwa auf halbem Wege zwischen florentinischer und sienesischer Malerei verortet wurde (in eigentümlicher Analogie übrigens zur geographischen Lage von Castelfiorentino im Elsa-Tal zwischen den beiden Zentren). Sowohl die

⁵ Einführung, Forschungsüberblick und Bibliographie bei Giovanna Ragionieri in: Bellosi 1998, 277, Kat. 7, und Luciano Bellosi in: Bagnoli et al. (edd.) 2003a, 146-149, Kat. 21. – Die folgenden Ausführungen stellen eine deutlich erweiterte Fassung meiner Überlegungen in Eclercy 2006, 266s., dar.

Werke Cimabues und seines Kreises als auch das Frühwerk Duccios, besonders dessen Crevole-Madonna in der Sieneser Domopera,⁶ sollte dieser „Florentine-Sienizing Master“⁷ rezipiert und deren jeweiligen Stil zur Synthese eines *mixtum compositum* gebracht haben.⁸ Longhi, Bologna und Marques interpretierten die Kombination besagter Stilelemente im Sinne einer Zusammenarbeit der beiden *capiscuola* Cimabue und Duccio.⁹ Andere Forscher legten sich in bezug auf die kunstlandschaftliche Einordnung explizit fest: Eine Zuschreibung an den Duccio-Umkreis wurde von Brandi und Frinta vertreten.¹⁰ Seit den 1970er Jahren hat sich mit den Arbeiten von Boskovits indes eine Zuweisung an Cimabue durchgesetzt.¹¹ Bellosi schließlich betrachtete in mehreren Beiträgen die Tafel als Ergebnis einer Zusammenarbeit Cimabues mit dem jungen Giotto, wofür letzterem er die Figur des Jesusknaben zuschrieb.¹² Die Tragweite der in der gegenwärtigen Forschung vorherrschenden, offenbar als gesichertes Ergebnis erachteten Zuschreibung der Castelfiorentino-Madonna an Cimabue mag man an der Tatsache ermessen, daß Bellosi sich ihrer jüngst als Argument bedient hat, um seine These eines „secondo intervento“ des Cimabue im Bild der Kreuztragung in der Oberkirche von S.

⁶ Die Zuschreibungen der in diesem Kapitel zum Vergleich herangezogenen Werke von Cimabue und Duccio werden im Rahmen der ausführlichen Behandlung der beiden Maler begründet (s. u., Kap. 4.2.4 und 4.3.9).

⁷ Garrison 1949, no. 632.

⁸ Procacci 1932a, 463-466 (florentinisch unter sienesischem Einfluß, Komposition von der Crevole-Madonna abhängig); Berenson 1936, 285 („Maestro della Madonna Rucellai“, von diesem auch die Crevole-Madonna); Sinibaldi/Brunetti 1943, 291, Kat. 91 (wohl florentinisch, freie Kopie der Crevole-Madonna); Carli 1946, 43 (wohl florentinisch, von Duccio beeinflusst); Marcucci 1956, 24, Anm. 25 (näher an Cimabue als an Duccio); Stubblebine 1979, 75s. (frühestes Werk des Badia-a-Isola-Meisters, eines Duccio-Schülers, der Cimabues Frühphase imitiert).

⁹ Longhi 1948, 38 (Zusammenarbeit mit Duccio „in casa Cimabue“); Bologna 1960, 10s.; id. 1983, 337s.; id. 2004, 58-62 (Cimabue und Duccio); Marques 1987, 216ss. (Cimabue und Duccio).

¹⁰ Brandi 1951, 135, Anm. 13 (Frühwerk des Meisters von Città di Castello, eines Duccio-Schülers); Frinta 1998, no. Dga2a („close to Duccio“).

¹¹ Boskovits 1976, s. p., no. 52; id. 1979, 541 (konzediert aber zwischen Cimabue und Duccio „un fruttuoso scambio di idee ed esperienze“); Smart 1984, 231 (Cimabue, wegen der Verwandtschaft mit dessen Uffizien-Madonna und trotz duccesker Züge); Tartuferi 1990, 45; Giusti 1994b, 318 (Cimabue-Umkreis); Angelo Tartuferi, s. v. „Cimabue“, in: Saur AKL 1995ss., 19 (1998), 220-224, hier 222; Labriola 2000, 347; Freuler 2001, 28 mit Anm. 15 („un hommage de l'ainé [sc. Cimabue] à son jeune confrère Duccio“); Pasut 2003, no. 923 und no. 1218; Freuler 2004, 584; Angelo Tartuferi in: Id./Scalini (edd.) 2004, 122, Kat. 21. – In der älteren Forschung wurde eine solche These bereits vertreten von Gamba 1933b, 148ss. mit fig. 5 („Cimabue (?)“), Toesca 1951, 512 („tutta cimabuesca“), und Volpe 1954, 15s. Die meisten älteren Cimabue-Monographien erwähnen die Tafel nicht (cf. Salvini 1946, Battisti 1963).

¹² Bellosi 1985, 176ss.; id. 1986, fig. 84 (Bildunterschrift; im Text dagegen: „un'opera di ambiente cimabuesco“; 138); id. 1998, 140s.; id. in: Tartuferi (ed.) 2000, 98ss., Kat. 1 (Castelfiorentino-Madonna und Crevole-Madonna wohl „eseguite in parallelo, e quasi in gara“); id. in: Bagnoli et al. (edd.) 2003a, 146-149, Kat. 21.

Francesco zu Assisi – und zwar genau in den Partien, welche Volpe einst der Hand Duccios zugewiesen hatte –¹³ durch Stilvergleich zu untermauern.¹⁴

Wie ist die Frage zu beurteilen? Daß die genannten Künstlernamen in der Tat die Koordinaten bezeichnen, innerhalb derer die Tafel stilgeschichtlich zu verorten ist, erscheint augenfällig und bedarf nicht ausführlicher Begründung. Doch zeichnet sich besagte Phase der Spätdugentomalerei bekanntlich gerade dadurch aus, daß der Stil Cimabues und mehrerer seiner Zeitgenossen in Florenz und Siena, zu denen auch der junge Duccio gehört, in vielen Merkmalen aufs engste verwandt und oftmals äußerst schwer zu unterscheiden ist; und dies auch unabhängig von dem hier zunächst ausgeklammerten Problem der relativen Chronologie der Werke, welches im Kern die Frage nach der kunstgeschichtlichen Stellung Cimabues als „Erfinder“ und Ausgangspunkt des neuen Stils, an dem sich nach überwiegender Meinung der Forschung die anderen Maler geschult hätten, beinhaltet.¹⁵

Bevor wir die Methode der Dekoranalyse an diesem Beispiel erproben, seien im folgenden die bislang vorgebrachten Zuschreibungsargumente kurz rekapituliert, beginnend mit Bellosis „Giotto-Hypothese“, die auf einem Vergleich des Jesusknaben mit den Putti in den Zwickeln der Kappen des sog. Kirchenvätergewölbes der Oberkirche von S. Francesco in Assisi gründet (Abb. 2), die Bologna, den umgekehrten Weg beschreitend, aufgrund ihrer Nähe zur Crevole- und zur Castelfiorentino-Madonna Duccio zugewiesen hatte:¹⁶ Die auffälligen runden, hervorquellenden Augen und die vollen Lippen sind in der Tat sehr ähnlich gebildet („Kindchen-Schema“), doch fallen bei genauerer Betrachtung auch Unterschiede ins Auge. In der Proportion des Gesichtes ist die Stirn des Putto in Assisi deutlich höher, Augen, Nase und Mund sind eng zusammengeschoben;

¹³ Volpe 1969, 38-41 und fig. 20-22.

¹⁴ Luciano Bellosi, „In difesa del conoscitore“ (Vortrag, Kunsthistorisches Institut in Florenz, 6.4.2004); angedeutet bereits bei id. 2003b, 123. Kurz zuvor (Kongreß Parma 2000) hatte Bellosi dagegen noch behauptet: „Questo pittore [...] non sembra un allievo diretto di Cimabue“ (id. 2003c, 386). – Abb. des üblicherweise dem „Maestro della Cattura“ zugeschriebenen Wandbildes bei Poeschke 1985, Taf. 120, 121a.

¹⁵ Symptomatisch für diese Einschätzung, auf die im Hauptteil vorliegender Arbeit mehrfach zurückzukommen sein wird, ist Bellosis sprechende Bezeichnung der sienesischen Malerei der zweiten Dugentohälfte als „contesto cimabuesco senese“ (Bellosi 1991a/b).

¹⁶ Bellosi 1998, 140 (Abb.); Bologna 1983, 337s. und fig. 9-12; id. 2004, 60. – Aus der reichen Literatur zum Kirchenvätergewölbe seien nur genannt: Belting 1977, 231-234; Poeschke 1985, 33s., 83 und Taf. 135-141.

überhaupt wird das Volumen des Kopfes beim Putto eher in die Höhe, beim Castelfiorentino-Knaben dagegen in die Tiefe entwickelt. Das linke Ohr sitzt bei letzterem zu tief. Frisur und Haarstruktur weichen ebenso deutlich voneinander ab wie die Modellierung von Brustmuskulatur, Thoraxbogen und Oberbauch. Diese Unterschiede in der Konzeption von Gesicht und Körper machen die Annahme derselben Hand – unabhängig von der schwierigen und hier nicht zu erörternden Frage, ob die Gewölbefresken denn tatsächlich Giotto zuzuweisen seien – m. E. eher unwahrscheinlich; einen positiven Nachweis der Autorschaft Giottos vermag der Vergleich mit dem Putto jedenfalls nicht zu erbringen. Ähnlich verhält es sich mit Bellosis zweitem Argument, der Verwandtschaft in der Gewandbildung beim Jesusknaben mit den Isaakszenen in Assisi.¹⁷ Zwar verbindet beide Werke eine Vorliebe für metallisch glänzende Stoffe von folienhafter Transparenz mit straff gezogenen, scharfgratigen Falten, doch ist diese spezifische Materialqualität der Gewänder in den 1280er und 1290er Jahren bei zahlreichen Malern verbreitet, die jener o. g. Stilphase angehören,¹⁸ so daß sie keineswegs für den jungen Giotto (oder den „Isaakmeister“) allein in Anspruch genommen werden kann.¹⁹ Generell scheinen mir angesichts des kleinen Formats und der geschlossenen Komposition der Tafel keine überzeugenden Indizien gegeben, welche zu einer Händescheidung zwischen den beiden Figuren berechtigen würden.

Für eine Zuschreibung der Castelfiorentino-Madonna an Cimabue wird von der Forschung vor allem dessen Louvre-Madonna ins Feld geführt (Abb. 156, 159).²⁰ In der Gesamtanlage sind die beiden Tafeln, die unterschiedliche Typen des Madonnenbildes repräsentieren, kaum vergleichbar. Eng verwandt ist aber in der Tat die Bildung des Gesichtes der Gottesmutter: die Modellierung der Brauenbögen, die geschlitzten Augen mit den querovalen Iriden und Pupillen und den deutlich

¹⁷ Farbabb. bei Zanardi 1996, 365 und 373.

¹⁸ Ich führe nur wenige Beispiele an, die alle unten ausführlich erörtert werden: Cimabue, Louvre-Madonna (Madonna, Kind, Engel) und Kruzifixus von S. Croce (Christus); Duccio, Rucellai-Madonna (Engel) und Crevole-Madonna (Kind); Meister von S. Martino, Madonna von S. Martino (erzählende Szenen); Magdalenenmeister (?), Madonna von S. Remigio (Kind); Giotto, Kruzifixus in S. Maria Novella (Christus, Johannes).

¹⁹ Zurückgewiesen wurde Bellosis Zuschreibung des Kindes an Giotto jüngst auch von Tartuferi, der diese „scultorea figura“ im Gegenteil als ein cimabueskes Merkmal erachtete (Angelo Tartuferi in: Id./Scalini [edd.] 2004, 122, Kat. 21; ähnlich bereits id. 1990, 56, Anm. 51). Bologna 2004, 61, betonte gegen Bellosi, daß das transparente Gewand besser mit Duccios Crevole-Madonna als mit den Isaakszenen vergleichbar sei.

²⁰ Z. B. von Luciano Bellosi in: Bagnoli et al. (edd.) 2003a, 146-149, Kat. 21.

voneinander unterschiedenen Ober- und Unterlidern, die eingedrückte Nasenwurzel, die Stilisierung von Nasenspitze und rechtem Nasenflügel, der kleine Mund mit den leicht geschürzten, fleischigen Lippen und der Glanzlinie auf der Oberlippe, das durch Chiaroscuro-Modellierung abgesetzte kleine Kinn. Formvergleich als Methode der Zuschreibung (oder Datierung) funktioniert jedoch stets nur „relativ“, d. h. um ein Argument daraus zu gewinnen, muß das Ergebnis des Einzelvergleichs zum zeitüblichen Formenkanon in Beziehung gesetzt werden. Angewandt auf unseren Fall bedeutet dies, daß bei der Gegenüberstellung mit Cimabues Louvre-Madonna in Rechnung zu stellen wäre, daß sich über die Gesichtsbildung von Duccios Rucellai- und Crevole-Madonna – ungeachtet minimaler Unterschiede, wie sie auch zwischen Castelfiorentino- und Louvre-Madonna zu beobachten sind – dieselben Feststellungen treffen ließen (Abb. 298, 305). Das Zuschreibungsargument könnte demnach in die eine oder die andere Richtung gewendet werden. Bezüglich des oben beschriebenen Gesichtes des Kindes ist der Befund klarer: In der Proportionierung und Durchbildung von Augenpartie, Nase und Mund bis hin zur Strukturierung des Haars oder dem Verlauf des rechten Wangenkonturs steht der Jesusknabe der Castelfiorentino-Madonna demjenigen von Duccios Crevole-Tafel äußerst nahe, wohingegen das Gesicht des Kindes in Cimabues Louvre-Madonna in allen genannten Merkmalen abweicht (Abb. 2, 305, 160).

Betrachten wir schließlich den chrysographen Madonnenmantel, den Tartuferi als besonders „cimabuesk“ angesprochen hat,²¹ so fällt wiederum vielmehr die Nähe zu Duccios Crevole-Madonna ins Auge (Abb. 304). Nicht nur die Draperie mit den überlappenden Mantelhälften, der zwischen den Armen durchhängenden Schürze und dem an Dekolleté und rechtem Arm sichtbar werdenden Untergewand folgt demselben Schema, auch im Detail finden sich zahlreiche Entsprechungen, so im Verlauf des diagonal über die Brust gezogenen Saumes,²² der in lockeren Schwüngen um das Haupt geführt wird (auf der linken Seite fast deckungsgleich), um rechts in langgezogener S-Form unter der oberen Mantelhälfte zu verschwinden. Auch die Chrysographie verdient mehr Beachtung, als ihr in der Forschung

²¹ Angelo Tartuferi in: Id./Scalini (edd.) 2004, 122, Kat. 21.

²² Bei der Crevole-Madonna indes mit Umschlag.

gewöhnlich zuteil zu werden pflegt.²³ Zu den meist vertikal oder leicht diagonal geführten Hauptlinien treten als sekundäre Gliederungselemente zum einen kurze, stark verdickte, in spitzem Winkel angefügte Verbindungsstücke hinzu, zum anderen kammartige Strukturen aus dünnen Parallellinien, ebenfalls im spitzen Winkel zu den Hauptlinien. Die Goldschraffur stimmt indes nicht nur im Bauprinzip, sondern z. T. auch in der Detailstruktur überein, wenngleich nicht im Sinne einer „wörtlichen“ Kopie: In der rechten Körperhälfte laufen die Hauptlinien etwa in einem (gedachten) Punkt in der Armbeuge zusammen und machen so die durch die Einklemmung verursachte, straffe Spannung des Stoffes anschaulich. Auch die Chrysographie des über den Kopf gezogenen Mantelteils ließe sich hier anführen, deren Hauptlinien vom Hinterkopf beinahe orthogonal zum Saum verlaufen; zwei dieser Linien sind mit Kämmen versehen. Das im Umriß schildförmige Motiv über der Stirn besteht in beiden Fällen aus zwei achsensymmetrischen, strahlenförmig aufgefächerten Kämmen.²⁴

Bringen wir nun Cimabues Madonnen mit ins Spiel, so lassen sich weniger die folienartigen Gewänder der Louvre-Madonna als vielmehr der chrysographie Mantel der Uffizien-Madonna mit der Castelfiorentino-Tafel vergleichen (Abb. 162, 163). Grundsätzlich erscheint hier der Saumverlauf von untergeordneter Bedeutung; durch das Umschlagen der Säume auf Kinnhöhe wird deren Zierborte unsichtbar. Für die Komposition der Castelfiorentino-Madonna hingegen spielt der Mantelsaum, wie gesehen, eine ebenso große Rolle wie bei der Crevole-Madonna. Bekanntlich setzte Duccio ja generell, auch bei späteren Werken, die schwingenden Säume mit Vorliebe als Gestaltungsmittel ein. Was die Goldschraffur der Uffizien-Madonna anbelangt, so liegt ihr dasselbe Formenvokabular zugrunde wie den oben besprochenen Tafeln. Auffällig ist gleichwohl eine Vorliebe für langgezogene, bogig geschlossene Ösenmotive, besonders in der rechten Hälfte der Figur; solche Ösen kommen bei der Castelfiorentino-Tafel nur an zwei Stellen vor. Am stärksten differiert die Chrysographie des über den Kopf gezogenen Mantelteils, der im übrigen bei der

²³ Daß sich aus einer Analyse der Chrysographie auch in anderen Fällen Argumente gewinnen lassen, habe ich am Beispiel der Madonna Galli-Dunn in der Sieneser Pinakothek, der ebenfalls sienesischen Madonna aus Montaione (Eclercy 2006, 262-265) und der Madonna del Popolo im Florentiner Carmine (id. 2005, 192) gezeigt.

²⁴ Aufgrund des etwas flacheren Schädels der Castelfiorentino-Madonna und den daraus resultierenden Platzproblemen erscheint das Motiv hier in gedrückter Form.

Uffizien-Madonna lediglich im unteren Bereich den Blick auf die rote Haube freigibt; man vergleiche nur die ganz anders gebildete Partie über der Stirn.

Ziehen wir eine Bilanz der bisherigen Analyse, so ergibt sich in bezug auf die Bildung des Madonnengesichtes ein Patt der Argumente, wohingegen das Gesicht des Jesusknaben und der Gewandstil Duccios Crevole-Madonna am nächsten stehen. Der Stilbefund legt also eher eine Zuschreibung an Duccio oder einen ihm eng verwandten sienesischen Maler als an Cimabue nahe, bleibt aber zu vage und zu wenig eindeutig, als daß sich damit eine definitive Entscheidung überzeugend begründen ließe. An dieser Stelle soll ein Bildelement als Kriterium in die Diskussion eingeführt werden, welches in der bisherigen Forschung nirgendwo Beachtung gefunden hat: die Nimben von Mutter und Kind (Abb. 1, 3). Mittels der für dugentesken Goldgrunddekor üblichen Techniken der freihand ausgeführten Ritzung und der Punzierung²⁵ sind diese derart reich und aufwendig ornamentiert, daß ihre Vernachlässigung in der umfangreichen Literatur zu unserer Tafel durchaus erstaunt, zumal wenn man sich vergegenwärtigt, welche Bedeutung der Ornamentanalyse in anderen Forschungsbereichen (Architektur, Buchmalerei) traditionell zukommt. Hier sei die Probe aufs Exempel vorgeführt, um zu verdeutlichen, welche Argumente sich aus einer Untersuchung des Nimbendekors für das oben verhandelte Problem gewinnen lassen.

Der Nimbus der Madonna zeigt doppelt umrissene Vierpässe in Ritztechnik auf kreuzschraffiertem Grund. Darin eingeschrieben ist jeweils ein Bogenquadrat,²⁶ darin wiederum alternierend eine vierblättrige Blüte bzw. ein Kreis mit eingeschriebener Blüte; die einzelnen Bögen des Vierpasses sind mit je einem mehrfingrigen Blatt gefüllt. Den Nimbekontur bildet ein Band aus Punzen in Form zwölfzackiger Sterne (Abb. 339).²⁷ Auf dieselbe Weise ist der Kreuznimbus des Jesusknaben eingefaßt, dessen Kreuzarme durch breite Bänder aus Linien in engeren und breiteren Abständen, gefüllt mit feineren und gröberen Punktunzen, gerahmt

²⁵ Zur Terminologie der Techniken ausführlich s. u., Kap. 3.1.

²⁶ Den Begriff, der ein mit – in diesem Falle konkaven – Kreisbogensegmenten begrenztes „Quadrat“ bezeichnet, übernehme ich aus der Maßwerkforschung (Schütz 1982, 157 u. ö.: „Bogenvierecke“). Dort wird für diese Form alternativ auch der Begriff des „sphärischen“ Quadrates, Dreiecks etc. verwendet (Binding 1989, 15), der jedoch nicht das Richtige trifft, da er seiner Etymologie nach auf ein Kugelsegment verweist.

werden. Für die Binnenflächen der Kreuzarme und für die dazwischen liegenden Zwickelfelder kamen jeweils unterschiedliche Dekormotive und –techniken zum Einsatz: Die Mitte der Kreuzarme nimmt eine große Blüte ein, gebildet aus einem doppelten Kreis und sieben gespitzten Blättern, deren Ansatz ein kleiner Kreis markiert; in die vier Ecken ist je ein doppelter Kreis gesetzt. Die Zwickelfelder füllt ein Geflecht aus mehrfach sich verzweigenden Ranken, deren Ausläufer sich spiralförmig einrollen; die Ranken sind abweichend vom Dekor der Kreuzarme und des gesamten Madonnennimbus nicht mittels geritzter, sondern punktierter Linien ausgeführt.²⁸ Wie systematisch der Maler bei der Differenzierung der Dekorbereiche durch verschiedene Techniken vorgeht, belegt die Beobachtung, daß die äußersten Einfassungslinien der Kreuzarme zu den Zwickelfeldern hin deren Ornamentierung entsprechend ebenfalls punktiert sind. Man mag hier mit Recht von einer Rangabstufung im Bereich des Dekors sprechen, bei welcher für den Madonnennimbus und die Kreuzarme die komplexere Motivik und die Technik der Ritzung, für die untergeordneten Zwickelfelder aber einfache Formen in Punktiertechnik als angemessen erachtet wurden.²⁹

Der letzte Punkt führt uns zu demjenigen Werk, mit dessen Nimbendekor die Castelfiorentino-Tafel die engsten Parallelen verbinden, Duccios Rucellai-Madonna von 1285. Beim Vergleich ist freilich der erhebliche Größenunterschied zwischen den beiden Tafeln in Rechnung zu stellen; die größere Fläche der letzteren gestattete eine wesentlich aufwendigere Ornamentierung.³⁰ Beginnen wir mit dem Nimbus des Jesusknaben, bei dem dasselbe Prinzip der Rangabstufung mittels unterschiedlicher Dekortechniken greifbar wird, jedoch mit umgekehrten Vorzeichen (Abb. 300, 301): Hier sind die Zwickelfelder mit flächigen, einander überschneidenden Blattranken auf kreuzschraffiertem Grund in Ritztechnik dekoriert, die Kreuzarme hingegen mit punktierten Spiralranken und Rauten. Diese scheinbare Inversion des Verhältnisses von einfacher und komplexer Form gegenüber der Castelfiorentino-Madonna wird dadurch wieder aufgehoben, daß in den Kreuzarmen jeweils eine rote Raute und vier blaue Punkte, zur Figur eines Quincunx zusammengeschlossen, aufgemalt sind, die

²⁷ Makroaufnahme bei Frinta 1998, no. Dga2a (Durchmesser: 3,8 mm).

²⁸ D. h. Punktpunzen wurden entlang vorgeritzter Linien eingeschlagen. Zur Technik s. u., Kap. 3.1.

²⁹ Zu den Möglichkeiten der Rangabstufung im dugentesken Nimbendekor s. u., Kap. 5.1.

³⁰ Für eine eingehendere Analyse des Dekors der Rucellai-Madonna s. u., Kap. 4.3.9. An dieser Stelle beschränke ich mich auf Gemeinsamkeiten mit der Tafel aus Castelfiorentino.

Edelsteinapplikationen imitieren. Die Farbe mag vielleicht erneuert sein, doch sind die gemalten Dekorelemente keinesfalls spätere Hinzufügungen oder auch nur eine „seconda idea“ des Künstlers, sondern vielmehr integraler Bestandteil des ursprünglichen Konzeptes, wie ihre Vorbereitung in der Punktierung beweist: Die Rauten werden, gleich der Fassung von Edelsteinen oder Emails in einem Goldschmiedewerk, gerahmt von doppelt umrissenen Rauten, deren Ecken in Dreipässe münden; die Punkte sind sorgsam aus dem umgebenden Rankenwerk ausgespart und zumindest teilweise durch punktierte Kreise vorgezeichnet.³¹ Man muß sich vor allem die Fernwirkung dieser kräftigen Farbakzente auf dem Goldgrund vergegenwärtigen, um die Folgerichtigkeit der Komposition des Dekors zu erkennen. Die punktierten Linien boten sich als „Fassung“ für die „Edelsteine“ als ranghöchstes Zierelement an, wozu die Blattranken kaum hätten dienlich sein können, weshalb sie wohl den Zwickelfeldern zugeordnet wurden. Nicht die Gestaltung im Detail stimmt also bei den beiden Nimben überein, sondern das Gestaltungsprinzip, d. h. die eingesetzten Mittel und die überlegte Konsequenz ihrer Anwendung. Gemeinsam ist besagten Dekorsystemen im übrigen auch die Verwendung der Strukturform des Quincunx mit hervorgehobener Mitte in den Kreuzarmen, welcher bei der Rucellai-Madonna von der Raute und den vier Punkten, bei der Castelfiorentino-Madonna von der Blüte und den sie umgebenden Kreisen gebildet wird.

Beziehen wir den Nimbus der Gottesmutter in die Betrachtung mit ein, so ist wiederum im Detail manches anders, die Grundform jedoch eng verwandt (Abb. 298, 299): Das innere Band des Nimbenfeldes nehmen wie bei der Castelfiorentino-Madonna in Ritztechnik ausgeführte, doppelt umrissene Vierpässe (allerdings in Form sich überschneidender Kreise) auf kreuzschraffiertem Grund ein. Im Zentrum der Vierpässe, deren einzelne Bögen mehrfingrige Blätter füllen, befindet sich ein großer, gedoppelter Kreis.³² Die annähernd triangulären Restflächen zwischen den Vierpässen sind bei der Rucellai-Madonna mit (geometrisch konstruierten) Dreiblättern dekoriert, bei der Castelfiorentino-Tafel mit (vegetabilen) dreiteiligen

³¹ Deutlich zu erkennen bei dem unteren Punkt im linken Kreuzarm (cf. Abb. bei Carli 1999, 45). – Wie unten zu zeigen sein wird, imitiert das Rankenwerk die in der Goldschmiedekunst geläufige Dekortechnik des Filigrans (s. u., Kap. 5.1).

³² Bei der Castelfiorentino-Madonna alterniert diese Form mit Bogenquadraten (s. o.).

Blättern.³³ Ungeachtet der Variationen im Detail erscheinen diese Übereinstimmungen im Dekorsystem doch beachtlich. Im übrigen hat Duccio den Rapport großer, stehender Vierpässe, wie unten zu zeigen sein wird, auch in seinen späteren Werken leitmotivisch immer wieder als Dekorsystem für die Madonnennimben verwendet, so z. B. bei der Madonna in Perugia, dem Londoner Triptychon und, in abgewandelter Form, bei der signierten Maestà der Sieneser Domopera (1308-11).³⁴

Was die übrige Goldgrundornamentik der Rucellai-Madonna anbelangt, so finden sich im Nimbus des rechten unteren Engels punktierte Spiralranken nach Art der Zwickelfelder des Kreuznimbus der Castelfiorentino-Madonna (Abb. 292) und im Dekor des Hintergrundes mehrfach umrissene Quadrate mit eingeschriebener vierblättriger Blüte, ähnlich denen in den Vierpässen des Madonnennimbus (Abb. 288, 289). Die zwölfzackige Sternpunze der Crevole-Madonna läßt sich bei der Rucellai-Madonna zwar nicht nachweisen, doch können aus diesem Negativbefund aufgrund der insgesamt geringen Anzahl verwendeter Punzen keine Schlüsse gezogen werden.³⁵ Befremdlich ist hingegen die Tatsache, daß im Nimbendekor – im Gegensatz zum Figurenstil – keinerlei Parallelen zur Crevole-Madonna bestehen, deren Ornamentik eher Duccios Maestà von 1308-11 nahesteht. Einen chronologisch begründeten Erklärungsversuch für diesen eigentümlichen Befund werde ich unten vorlegen.³⁶

Das Gewicht der hier nachgewiesenen, engen Bezüge zum Nimbendekor der urkundlich für Duccio gesicherten Rucellai-Madonna (1285) in bezug auf das Zuschreibungsproblem, von dem wir ausgegangen waren, vermag man aber erst zu ermessen, wenn man die Ornamentik Cimabues vergleichend mit ins Spiel bringt. Bereits aus einer flüchtigen Durchsicht der zum Kernœuvre des Florentiner Meisters zu rechnenden Tafelbilder, also der Kruzifixe in S. Domenico in Arezzo und S. Croce in Florenz sowie der Madonnen in S. Maria dei Servi in Bologna, im Louvre

³³ Diese Partien sind nicht leicht zu erkennen, da stark abgerieben (beste Abb. bei Bagnoli et al. [edd.] 2003a, 149).

³⁴ Dazu ausführlich s. u., Kap. 4.3.9.

³⁵ Drei der bei der Rucellai-Madonna verwendeten Punzen sind bei Frinta 1998 erfaßt und in Makroaufnahmen abgebildet (no. Ab1, no. Ka32, no. La63c). Hinzu kommt eine vierte, kreuzförmige Punze (Skaug 1994, fig. 95E2). – Daß das Fehlen bestimmter Punzen in einem Bild („negative evidence“) geringeres argumentatives Gewicht hat als die Identifizierung von charakteristischen Punzen („affirmative evidence“), betonte auch Frinta 1998, 11.

und in den Uffizien, erhellt, daß deren Goldgrunddekor einer anderen Welt angehört als derjenige der Castelfiorentino-Madonna. Auch eine detaillierte Analyse ergibt keinerlei nennenswerte Vergleichspunkte bezüglich Motivik oder Dekorsystem.³⁷ Als beliebiges Beispiel herausgegriffen sei hier nur der Nimbus der Uffizien-Madonna (Abb. 163): Sein Feld ist ganz ausgefüllt mit einem dichten Netz aus punktierten Linien, in dem sich erst bei genauerer Betrachtung Strukturen erkennen lassen.³⁸ Das Hauptmotiv stellt die für Cimabue charakteristische „Sternblüte“, wie ich sie fortan nennen möchte, dar, gebildet aus einem Fünfpfaß, zwischen dessen Kreissegmenten Zacken eingefügt sind, deren Begrenzungen teils leicht gerundet, teils gerade ausfallen (Abb. 172). Diese Form begegnet mit geringen Variationen im Nimbendekor aller fünf o. g. Tafelbilder Cimabues³⁹ und kann somit als Leitmotiv seiner Ornamentik, ja beinahe als eine Art Signum des Malers gelten.⁴⁰ Die siebenblättrige Blüte im Kreuzarm des Nimbus Jesu bei der Castelfiorentino-Madonna ist damit nicht zu vergleichen, fehlt dieser doch der charakteristische Wechsel von Blättern und Zacken; zudem fällt der kreisförmige „Stempel“ der Blüte proportional weit größer aus, als es bei Cimabues Sternblüten der Fall zu sein pflegt. Daß besagtes Leitmotiv bei unserer Tafel fehlt, wiegt schwer. Hinzu kommt das völlig andersartige Dekorsystem: Die großen, klar erkennbaren, die ganze Feldbreite ausfüllenden Hauptmotive (Vierpässe), welche die Castelfiorentino- mit Duccios Rucellai-Madonna verbinden, stehen in signifikantem Kontrast zu den kleinen und kleinteiligen Sternblüten Cimabues, die das Auge des Betrachters erst aus dem dünnen Gespinnst der sie umgebenden Rankenlinien isolieren muß. Ganz anders als bei den erstgenannten Tafeln faßte Cimabue das Nimbenfeld als Ausschnitt aus einem fortlaufend gedachten Muster auf, wie die von der Malereifläche des Madonnenhauptes und vom inneren Kontur angeschnittenen Sternblüten belegen. Auch die Gestaltung des Kreuznimbus Jesu weicht ab (Abb. 163): Cimabue dekorierte die Kreuzarme nicht mit einem Quincunx wie im Falle der

³⁶ Dazu bislang Polzer 1999b, 167-170, und Eclercy 2006, 267. S. u., Kap. 4.3.9.

³⁷ Zum Dekor Cimabues und den genannten Werken ausführlich s. u., Kap. 4.2.4.

³⁸ Beiseite gelassen wird hier der Nimbenkontur, der – wie bei der Rucellai-Madonna – breiter und komplizierter gebildet ist, was aber dem größeren Format dieser Tafeln geschuldet sein dürfte.

³⁹ Kruzifixe in Arezzo (Maria, Johannes) und Florenz (Maria), Madonnen in Bologna (Madonna), Paris (Madonna, Engel) und Florenz (Madonna, mehrere Engel, Propheten).

Castelfiorentino-Madonna, sondern mit drei punktierten und bemalten Rauten in der Mitte, die zu beiden Seiten von je einer Reihe gegenüber diesen versetzter Kreise flankiert werden.⁴¹ Ähnliche Vergleiche ließen sich schließlich anhand anderer Nimben des Cimabue durchführen – mit demselben Ergebnis.⁴²

Ziehen wir nun erneut eine Bilanz der Beobachtungen, so ergibt sich in bezug auf die Problematik der Zuschreibung der Castelfiorentino-Madonna ein deutlich schärfer konturiertes Bild: Bei der Analyse des Figurenstils hatten die Argumente für eine Zuschreibung an Duccio gegenüber denen, welche die in der jüngeren Forschung vertretene Attribution an Cimabue stützen, überwogen, ohne daß jedoch eine hinreichend befriedigende Klärung hätte erreicht werden können. Die hier vorgelegte Untersuchung des bislang ignorierten Nimbendekors vermochte, so darf m. E. resümiert werden, eine solche Klärung herbeizuführen. Die Ornamentik der Tafel ist in jeder Hinsicht unvereinbar mit den Dekorgewohnheiten Cimabues, welche dieser in den o. g. Werken konsequent beibehielt. Vielmehr besteht in Motivik und Dekorsystem eine enge Verwandtschaft zu Duccios Rucellai-Madonna von 1285.⁴³ Ob die Detailunterschiede gegenüber der letzteren im Sinne einer früheren oder späteren Stilstufe im Werk des Meisters selbst, einer durch das kleinere Format bedingten Reduktion des Aufwandes oder aber eines Duccio nur nahestehenden (jedoch nicht mit ihm identischen) Malers zu interpretieren sind, läßt sich nicht mit Gewißheit entscheiden und stehe dahin. Die aufgezeigten Parallelen in der Systematik der Konzeption des Dekors scheinen mir eher für eine der beiden erstgenannten Möglichkeiten zu sprechen. Aus dem Nimbendekor erhellt in jedem Falle mit wünschenswerter Klarheit, daß wir die Castelfiorentino-Madonna als sienesisches Werk, wohl der 1280er Jahre, von der Hand Duccios (oder eines ihm

⁴⁰ Weigelt 1930b, 65s. mit Anm. 4, hatte diese Form bereits als Leitmotiv der Ornamentik Cimabues erkannt und dafür den m. E. weniger anschaulichen Begriff der „cimabuesken Rosette“ geprägt. Dazu kurz auch Polzer 2004/05, 107.

⁴¹ Man vergleiche die Kreuznimben des Kruzifixus in S. Croce und der Madonnen in Paris, Florenz und Bologna.

⁴² Ebensowenig bestehen im übrigen Bezüge zum Nimbendekor des jungen Giotto (s. u., Kap. 4.2.6).

⁴³ Nicht ohne Grund sind es zwei Forscher zum Nimbendekor (in der Trecentomalerei), die das hier vorgelegte Ergebnis bestätigten: Frinta 1998, no. Dga2a („close to Duccio“); Erling Skaug, Brief an den Verf. vom 18.11.2004 („the painting as such may be ambiguous: the Ducciesque halo however is far less so“). – Mein herzlicher Dank gilt Prof. Dr. Erling Skaug (Oslo) für den brieflichen Austausch über diese Tafel.

äußerst nahestehenden Meisters)⁴⁴ ansprechen dürfen. Ein Hauptwerk der spätdugentesken Malerei ist demnach aus dem Œuvre Cimabues auszuschneiden und demjenigen Duccios (oder seines Kreises) hinzuzufügen. Über dieses positivistische Einzelergebnis hinaus gewinnen wir damit, wenigstens punktuell, auch einen klareren Einblick in das schwierige, von der Forschung seit den Anfängen diskutierte Beziehungsgeflecht zwischen Cimabue und dem frühen Duccio, die wir im Hinblick auf ihre Vorlieben in der Goldgrundornamentik in größerer Distanz voneinander sehen müssen, als es der Figurenstil nahelegt.⁴⁵

Die hier angestellten Überlegungen zur Castelfiorentino-Madonna vermögen exemplarisch den Erkenntnisgewinn zu verdeutlichen, welchen eine Untersuchung des Nimbendekors für die kunstgeschichtliche Einordnung dugentesker Tafelmalerei verspricht. Zudem vermittelt das Beispiel auch einen Eindruck von den ästhetischen Effekten, die sich mit dieser Dekorform erzielen ließen: die Belebung der Oberfläche durch eine je nach Lichteinfall variierende⁴⁶ Schimmerwirkung im Kontrast zwischen glatten und bearbeiteten Partien des Goldgrundes (cf. auch Abb. 4), die Betonung seiner metallischen Qualität durch die Eintiefungen⁴⁷ und die Abhebung der Nimben vom Hintergrund mittels unterschiedlicher Bearbeitungstechniken.⁴⁸

⁴⁴ Von den wenigen bislang identifizierten Malern aus dem Umkreis Duccios, deren Karriere bis ins späte Dugento zurückverfolgt werden kann, kommt allerdings keiner in Betracht: Zum Nimbendekor des Badia-a-Isola-Meisters, dem Stubblebine 1979, 75s., die Castelfiorentino-Tafel als Frühwerk zugeschrieben hatte, bestehen keine engeren Bezüge; man vergleiche den flächig geritzten Dekor der eponymen Tafel (dazu Alessandro Bagnoli in: Id et al. [edd.] 2003a, 282-285, Kat. 39, mit Farbabb.). – Die Werke des Meisters von Città di Castello, dem Brandi 1951, 135, Anm. 13, die Castelfiorentino-Madonna zuschrieb, datieren erst aus dem 14. Jh. und sind aufgrund ihrer Zeitstellung in der Ornamentik nicht vergleichbar. Jüngst hat Freuler diesem Meister allerdings eine von ihm publizierte Madonna in Privatbesitz als Frühwerk zugewiesen, die klar von Duccios Crevole-Madonna abhängig ist (Freuler 2001, 28-31 mit fig. 1). Stilistische Rückschlüsse von deutlich späteren auf frühe Werke eines Malers bergen immer große Unsicherheiten. Doch auch wenn man besagte These akzeptiert, läßt sich aus der Perspektive des Nimbendekors keine Verbindung zur Castelfiorentino-Madonna herstellen.

⁴⁵ Man vergleiche dazu vor allem die Beiträge der älteren Forschung, z. B. Longhi 1948, Volpe 1954, Bologna 1960, id. 1983. Einen umfassenden Forschungsbericht zu dieser Problematik gibt jetzt id. 2004, 33-51. Zum Verhältnis von Cimabue und Duccio ausführlicher s. u., Kap. 4.3.9.

⁴⁶ Eindrucksvoll demonstriert bei Skaug 2005, 21 und fig. 2 (Positiv- und Negativeffekt bei Beleuchtung aus unterschiedlichen Richtungen). Dazu auch Hoeniger 1990, 89-92, und Maginnis 2001, 99 („these surfaces were planned to respond to flickering candlelight and to a viewer moving before the image and thus experiencing changing reflections, while the burnished, undifferentiated gold of the background appeared darker.“).

⁴⁷ Braunfels 1950, 322; Beer 1983, 276; Straub 1984, 190. Zu diesem Aspekt s. u., Kap. 3.1.

⁴⁸ Thompson 1936, 68s.; id. ²1956, 224s.; Bomford et al. 1989, 24. – Heute erscheinen diese Effekte durch die Ablagerung von Schmutz in den Eintiefungen des Goldgrundes oft verfälscht.

Schließlich zeigt die Analyse die Qualität, Komplexität und Bedeutung dieses Dekors, der nicht als nebensächliches Beiwerk, sondern als gleich der Figurenkomposition konzeptuell durchdachter Bestandteil der künstlerischen Gestaltung aufzufassen ist. Cennino Cennini, dessen *Libro dell'arte* (um 1400) die malerische Praxis des 14. Jahrhunderts widerspiegelt, galt der Goldgrunddekor als eine der schönsten Aufgaben des Malers: *Questo granare che io ti dico, è de' belli membri che abbiamo* (cap. CXL).⁴⁹ Wenig später formulierte Leon Battista Alberti in seinem Malereitratat (1435/36) die Gegenposition der Renaissanceästhetik, deren ablehnende Haltung gegenüber dem Goldgrund im Desinteresse weiter Teile der Forschung fortzuleben scheint, worüber die folgende Übersicht Rechenschaft geben soll.⁵⁰

2. Nimbendekor im Dugento und Trecento: Der Stand der Forschung

Wie ein Blick in die von Stubblebine (1983) zusammengestellte, 1746 Titel umfassende Bibliographie erweist, ist die Literatur zur toskanischen Dugentomalerei im allgemeinen und zu den hier behandelten Einzelwerken im besonderen Legion. Im folgenden Überblick über den Forschungsstand sollen aber nur diejenigen Arbeiten Erwähnung finden, die sich mit Nimbendekor und den Möglichkeiten seiner Auswertung beschäftigen. Vorgestellt werden diese nach Sachgruppen geordnet, innerhalb derer in chronologischer Folge.

Um den weiteren Kontext des Themas vorliegender Arbeit, der hier nicht ausführlich dargelegt werden kann und muß, wenigstens anzudeuten, seien zunächst einige generelle Beiträge zu *Entwicklungsgeschichte und Bedeutung von Goldgrund*

⁴⁹ Zit. nach Brunello/Magagnato (edd.) 1971, 142s.

⁵⁰ In *De pict.* 49 tadelt Alberti Maler, die Gold maßlos und im Sinne von Effekthascherei einsetzen (*At sunt qui auro inmodice utantur, quod aurum putent quandam historiae afferre maiestatem. Eos ipse plane non laudo.*). Statt dessen empfiehlt er, Goldglanz, wo motivisch gefordert, durch Farben zu imitieren (*potius coloribus imitari enitar quam auro*), da der Künstler auf diese Weise mehr *admiratio* und *laus* zu erringen vermöge. Überdies bewirke die Verwendung von Gold eine Umkehrung der Lichthaltigkeit der Oberflächen: *tum etiam videre licet ut in plana tabula auro posito pleraeque superficies, quas claras et fulgidas repraesentare oportuerat, obscurae visentibus appareant, aliae fortassis quae umbrosiores debuerant esse, luminosiores porrigantur* (zit. nach Bättschmann/Schäublin [edd.] 2000, 290; zur Stelle cf. Baxandall 1972, 14-17; Shelton 1988, passim; Schmidt 2002, 95ss; Hecht 2003, 145s.; Wenderholm 2005, 107).

und *Nimbus* in der europäischen Malerei des Mittelalters genannt. So gab Braunfels (1950) an einer Reihe von Beispielen italienischer wie nordalpiner Provenienz einen knappen Überblick über dieses Themengebiet, beschränkte sich jedoch im wesentlichen auf das späte Mittelalter und legte besonderes Gewicht auf die Abkehr vom Goldgrund in der Malerei des 15. Jahrhunderts. Seine einleitenden allgemeinen Reflexionen über „Nimbus und Goldgrund als Wesenszeichen des Heiligen“⁵¹ entwickelte er eher assoziativ, ohne sie durch Quellenbelege zu untermauern. Auf den Dekor ging er nur beiläufig und mit unverhohlener Abneigung ein.⁵² Auf Braunfels baute Schöne auf, der in seiner historisch-phänomenologischen Arbeit „Über das Licht in der Malerei“ (1954) auch vom Goldgrund handelte, besonders von dessen lichtreflektierender Wirkung, wofür er den Begriff „Eigenglanz“ (in Analogie zum „Eigenlicht“) prägte.⁵³ Die Punzierung des Goldgrundes bewirkt nach Schöne eine „Verfestigung zur Fläche“, d. h. dieser veranschauliche weniger das göttliche Licht, sondern werde eher zur „kostbare[n] goldschmiedehafte[n] ‚Fassung‘ des Dargestellten“.⁵⁴ Eine Gesamtübersicht über die Geschichte des Nimbus von der Antike bis zur Gegenwart nach Form und theologischer Bedeutung legte Collinet-Guérin (1961) vor.⁵⁵ Beachtenswert ist Weidlés LCI-Artikel zum Stichwort Nimbus (1971), in welchem er einen konzisen Abriß über dessen Typengeschichte und Semantik gab; den Nimbus in der vorgiottesken Malerei verstand er dabei als „zeichenhaftes Attr[ibut] der Heiligkeit, dem keine Bildlichkeit, keine darstellende Funktion zukommt“.⁵⁶ Hall und Uhr gingen in zwei Aufsätzen (1978, 1985) dem Verhältnis von Nimbus und Heiligkeit nach und arbeiteten, gestützt auf eine Vielzahl theologischer Quellen und diverse Bildbeispiele des 15. und 16. Jahrhunderts, die historische Bedeutung des Begriffs *aureola* heraus, welcher im Gegensatz zum modernen Sprachgebrauch vom Nimbus im eigentlichen Sinne (*aurea*) zu

⁵¹ Braunfels 1950, 322.

⁵² Cf. *ibid.*, 329: „Meist wird das Dilemma des Gegensatzes von Raamtiefe und Goldgrund dadurch gelöst, daß man diesen zur ornamental geschmückten Fläche herabwürdigt. Die immer reicher gestalteten Punzarbeiten weisen in diese Richtung.“ Weiter unten ist von einer „Entwertung des Goldgrundes“ die Rede (330).

⁵³ Schöne ⁸1994 (¹1954), 23s.; zum Goldgrund im allgemeinen 22-26 und 91-96.

⁵⁴ *Ibid.*, 92s.

⁵⁵ Zum Abschnitt über das italienische Dugento s. u.

⁵⁶ Wladimir Weidlé, s. v. „Nimbus“, in: Kirschbaum/Braunfels (edd.) 1968-1976, III (1971), Sp. 323-332, hier 324.

unterscheiden sei.⁵⁷ Weber (1981) erörterte „Sinn und Gestalt der Aureole“ aus ikonographischer Perspektive, d. h. nach Bildthemen geordnet, berücksichtigte dabei aber fast ausschließlich die frühe Entwicklung im Westen sowie die byzantinische Bildkunst.⁵⁸ Beer (1983) versuchte an Beispielen aus der nordalpinen Buch- und Tafelmalerei des 13. bis 15. Jahrhunderts ihre These zu belegen, der mittelalterliche Goldgrund sei „vorrangig Materie“, wofür sie als Argument auch dessen Punzierung anführte.⁵⁹ Den dugentesken Goldgrunddekor interpretierte sie als „Verschmelzung ... des Goldgrundes und des getriebenen Dekors der ‚Riza‘“, der Edelmetallverkleidung byzantinischer Ikonen.⁶⁰ Aufbauend auf der breiter angelegten Arbeit von Schöne, analysierte Hills (1987) die Darstellung von realem und göttlichem Licht in der Frühen italienischen Malerei, darunter auch Wesen und Eigenart des Goldgrundes; wichtig in unserem Zusammenhange ist sein Hinweis auf die – paradox erscheinende – zeitliche Koinzidenz der Entdeckung des Raumes in der Malerei und der Entwicklung von Ritz- und Punzertechnik als rein flächenhafter Dekorform.⁶¹ Shelton (1988) untersuchte in seiner Dissertation unter Heranziehung theologischer Quellen die Bedeutung des Goldgrundes und die Ursachen seines Verschwindens in der italienischen Quattrocentomalerei. Als Gründe für die Verwendung von Goldgründen im Trecento führte er jedoch lediglich selbstverständliche Gemeinplätze, die Heiligkeit des Ortes und des Bildgegenstandes sowie das Streben nach Verschönerung der bemalten Tafel, an.⁶² Ausführlich erörterte schließlich Hecht (2003) anhand zahlreicher Quellen Gestalt und Bedeutung des mittelalterlichen Goldgrundes als Vorgeschichte seines eigentlichen Themas, des frühneuzeitlichen Glorienbildes,⁶³ und verglich dabei das Verhältnis von Figur und Goldgrund mit demjenigen von Edelstein und Fassung.⁶⁴ Für die alte

⁵⁷ Hall/Uhr 1978 und 1985. Zum Begriff der Aureole cf. jetzt auch Hecht 2003, 62-65.

⁵⁸ Weber 1981.

⁵⁹ Beer 1983, 273 (Zitat), 276 (zur Punzierung) und passim.

⁶⁰ Ibid., 278.

⁶¹ „It is a conundrum that painters who had started to explore spatial values should have developed the indentation and punching of gold, for how could such a literal texturing of surface be reconciled with the notional variation of interval between the picture plane and the illusory forms lying ‘behind’ it?“ (Hills 1987, 108).

⁶² „[Gold] was used in Trecento altarpieces because of a general connection with their sacred setting, because of the sacred character of the scene represented, and, perhaps, because of a general belief that gold added to the panel’s beauty.“ (Shelton 1988, 110; ähnlich 177s.).

⁶³ Hecht 2003, 68-77 (zum mittelalterlichen Goldgrund) und 144-167 (zum Verschwinden des Goldgrundes in Spätmittelalter und Renaissance).

⁶⁴ Ibid., 70.

Forschungsthese, der Goldgrund könne als eine Art visuelle Metapher für „Himmel“ aufgefaßt werden, führte er aus dem Bereich der italienischen Malerei um 1300 das Jüngste Gericht in Giotto's Arenakapelle, bei welchem zwei Engel den blauen Himmel einrollen und ein neuer, goldener Himmel zum Vorschein kommt, sowie Dantes Begriff des *Cieldauro* (Par. X, 128) als Belege an.⁶⁵ Umfassend legte er des weiteren die Geschichte des Begriffes „Nimbus“ und seiner Synonyme in Mittelalter und Früher Neuzeit dar und beschrieb auch dessen formale Entwicklung, ohne jedoch auf die Dekorformen einzugehen.⁶⁶

Ich komme nun zu der Forschungsliteratur, welche das Thema vorliegender Arbeit, den *Nimbendekor im toskanischen Dugento*, im engeren Sinne betrifft, beginnend mit den Beiträgen, die ausschließlich oder teilweise *überblicksartigen Charakter* haben. Pionierarbeit in besagtem Forschungsfelde leistete Weigelt (1928), der in einer ausführlichen Anmerkung einer primär ikonographischen Studie auf den Nimbendekor einging. Dessen Ausführung betrachtete er als Gehilfenarbeit, wohingegen die Vorzeichnung aber vom Meister selbst stamme. In der Motivwahl seien die Florentiner und die Pisaner Malerei einander sehr ähnlich, die sienesische weiche davon ab. In Siena dominiere die „Liniengravierung vermischt mit wenigen kleinen sternförmigen Stanzen“, während der Dekor der Pisaner Maler „unvergleichlich ärmer“ ausfalle, da sie auf Ritzung⁶⁷ weitgehend verzichteten und fast ausschließlich glatte Muster auf punktiertem Grund schufen, ähnlich wie ihre Florentiner Zeitgenossen, Meliore etwa oder der Magdalenenmeister. Bei dem Lucchesen Deodato Orlandi sei die Ritztechnik auf sienesischen Einfluß zurückzuführen. Cimabues Dekor beurteilte Weigelt wenig wohlwollend: Dieser sei bestimmt durch punktierte Linien „in gewöhnlich sehr magerem phantasiearmen Muster“; bei allen Bildern begegne „ein bestimmtes Rosetten-Ornament“,⁶⁸ nur ein „Prunkbild“ wie die Uffizien-Madonna sei reich dekoriert, aber „nachlässig in der

⁶⁵ Ibid., 71ss.

⁶⁶ Ibid., 51-62. Als mittelalterliche Synonyme für „Nimbus“ führte Hecht an: „aurea (corona), corona, splendor, gloria, scutum rotundum, aureola, lumen“ (52).

⁶⁷ Für Definitionen der hier und im folgenden für die verschiedenen Dekortechniken verwendeten Termini, die teilweise von denjenigen abweichen, die die jeweiligen Verfasser gebrauchten, s. u., Kap. 3.1.

⁶⁸ Bei Weigelt 1930b, 65s. mit Anm. 4, „cimabueske Rosette“ genannt.

Arbeit und arm an Erfindung“.⁶⁹ Im darauffolgenden Jahr diskutierte Stout (1929) die dugenteske Dominikustafel des Fogg Art Museum in Cambridge, deren reiche Punzierung ihm für das 13. Jahrhundert merkwürdig erschien (mit Recht, wie die spätere Forschung erwiesen hat),⁷⁰ und gab in diesem Zusammenhang an Beispielen aus der genannten Sammlung einen sehr knappen, deskriptiven Überblick über den Nimbendekor im Dugento und frühen Trecento.⁷¹ In seinem Werk über die sienesischen Trecentomalerei widmete Weigelt (1930) einen konzisen Exkurs dem dugentesken Nimbendekor, welcher die Darlegungen des Verfassers von 1928 wieder aufgriff und darüber hinausgehend die Anfänge der Ritztechnik bei Giunta Pisano und eine mögliche Vermittlung derselben über Umbrien nach Siena beschrieb.⁷² Swarzenski publizierte 1935/36 das Johannesfragment des Frankfurter Städel und wies bei seiner Analyse des Goldgrunddekors darauf hin, daß die Ritzung ab dem letzten Dugentoviertel in Florenz und Siena üblich gewesen, in Pisa hingegen punktierter Dekor bevorzugt worden sei; des weiteren dürften dekorierte Hintergründe als typisch für Cimabue und seinen Kreis gelten, von dem auch Deodato Orlandi diese Gewohnheit übernommen habe, die in der sienesischen Malerei nicht nachzuweisen sei.⁷³

Neben Weigelt kann Coor-Achenbach als die zweite Pionierin auf dem Forschungsgebiet des dugentesken Nimbendekors gelten, die 1947 im Zusammenhang mit einer heute in der Sammlung Thyssen-Bornemisza in Lugano aufbewahrten Madonnentafel des Magdalenenmeisters für die Florentiner Dugentomalerei einen Wandel in der Verwendung der Ornamentierungstechniken konstatierte. Im dritten Jahrhundertviertel seien die Nimben der Hauptfiguren zumeist punziert, diejenigen der Nebenfiguren geritzt, im letzten Viertel schließlich alle in Ritztechnik ausgeführt worden.⁷⁴ In ihrer Dissertation über Coppo di Marcovaldo (1948) ordnete Coor-Achenbach in zwei knappen Exkursen den Dekor der signierten und datierten Madonna del Bordone von 1261 in den größeren

⁶⁹ Id. 1928, 213, Anm. 1.

⁷⁰ Frinta 1971, 306s., zeigte durch einen Punzenvergleich, daß der Nimbus im Trecento in der Werkstatt des Ugolino di Nerio erneuert worden war. Ähnlich bereits, ohne Nachweis, Stubblebine 1964, 85s., und Gomez-Moreno et al. 1969, 363.

⁷¹ Stout 1929, 141-145 (zum Dugento) bzw. 145-148 (zum Trecento).

⁷² Weigelt 1930b, 65s. mit Anm. 4.

⁷³ Swarzenski 1935/36, 150ss.

⁷⁴ Coor-Achenbach 1947, 123s.; ähnlich ead. 1951, 77s.

Entwicklungskontext ein: Coppo sei wohl von den Dekorformen der pisanischen Malerei (Giunta Pisanos Kruzifixus in Assisi, Franziskustafel des Museo Nazionale in Pisa) beeinflusst; Punzierungen begegneten bei Tafelbildern der Werkstatt des Guido da Siena, jedoch nicht in dessen autographischer Produktion; im dritten Viertel des 13. Jahrhunderts seien sie in der lucchesischen, im letzten Viertel nur in der pisanischen Malerei häufig nachzuweisen.⁷⁵

Sandberg-Vavalà (1953) behandelte in einem Exkurs den Nimbendekor bei Guido da Siena und seinem Kreis, für den zunächst Ranken „acting as stems for the flower-like groups of dots or short triangular rays“ charakteristisch seien; mit dem Dossale no. 6 der Sieneser Pinakothek habe Guido Blattwerk und Kreuzschraffur als neue Elemente eingeführt, während das Rankenwerk mit dem Ende der Guido-Werkstatt aus der Mode gekommen sei.⁷⁶ Garrison (1956) wies darauf hin, daß der punktierte Dekor nur in Pisa und Florenz zu belegen sei, und führte unter anderem Coppo, Meliore, den Magdalenenmeister und den Meister von S. Martino als Beispiele an;⁷⁷ undekorierte Nimben hingegen seien typisch für die lucchesische Dugentomalerei.⁷⁸ Collinet-Guérin (1961) handelte in dem der italienischen Dugentokunst gewidmeten Abschnitt ihrer bereits erwähnten Arbeit den Nimbendekor rein deskriptiv an einigen prominenten Beispielen ab, deren typologische Einteilung in Kruzifixe, Madonnen und Franziskustafeln für eine entwicklungsgeschichtliche Fragestellung naturgemäß wenig fruchtbar war;⁷⁹ erwähnt sei hier lediglich ihre Bemerkung, Perlenmotive seien charakteristisch für Florenz, Blüten und Blätter hingegen für Siena.⁸⁰ Belting (1982) kam am Rande seiner Studie über die vieldiskutierten, teils als byzantinisch, teils als italienisch eingestufteten Madonnen Kahn und Mellon in Washington kurz auf den dugentesken Nimbendekor zu sprechen und nannte als früheste Beispiele für geritzten und punktierten Dekor in Siena das Dossale no. 7 der Sieneser Pinakothek, in Pisa Giunta Pisanos Kruzifixus von S. Domenico in Bologna;⁸¹ das Auftreten des

⁷⁵ Coor 1948/1991, 67s. mit Anm. 119 und 74 mit Anm. 129.

⁷⁶ Sandberg-Vavalà 1953, 39s.

⁷⁷ Garrison 1956b, 307.

⁷⁸ Id. 1962, 384.

⁷⁹ Collinet-Guérin 1961, 523-586, bes. 523-542.

⁸⁰ Ibid., 536.

⁸¹ Belting 1982b, 15.

kreuzschraffierten Grundes setzte er zeitlich nach den punktierten Gründen an, wobei er im Falle von Duccios Rucellai-Madonna Überschneidungen konzidierte.⁸²

Polzer (1984) analysierte eingehend den Nimbendekor von Coppo Madonnentafeln in Siena und Orvieto und zeigte eine Häufung der bei ersterer begegnenden Kombination von Blattmotiven auf punktiertem Grund mit kleinen Sternpunzen an den Nimbenkonturen in den 1270er Jahren auf. Daneben sei in dieser Zeit auch ein anderer Typus geläufig gewesen, nämlich die Ritzung auf kreuzschraffiertem Grund, manchmal kombiniert mit Punkt- oder kleinen Motivpunzen, wobei dieser Typus aber später aufträte und bis ins Trecento reiche.⁸³ Behandelt wurde auch der skulptierte Strahlennimbus der Orvietaner Madonna, für die Polzer eine Traditionslinie von Berlinghios signiertem Kruzifixus in Lucca über die Werke des Bigallo-Meisters bis zu Coppo Kruzifixus in S. Gimignano rekonstruierte und diesen Typus daher als den im Vergleich zur Sieneser Tafel altertümlicheren einstuft.⁸⁴ Einen, gemessen an den meisten anderen hier aufgeführten Beiträgen, ausführlichen Überblick über die Nimbenornamentierung im Dugento und frühen Trecento gab Frinta (1986): Kleine Motivpunzen begegneten bereits in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, aber lediglich als Ergänzung zum freihand ausgeführten Dekor, für welchen er zunächst Ritzung und Punktierung als die zwei Grundtypen unterschied. Lineare Muster seien für kleinere Flächen verwendet worden, komplexe für größere. Die Techniken der Kreuzschraffur und Punktierung des Grundes leitete er aus der Metallkunst ab.⁸⁵ In Pisa und Lucca sei in der zweiten Jahrhunderthälfte der punktierte Dekor, für den er eine Herkunft aus Byzanz erwog,⁸⁶ bevorzugt worden, wohingegen die Sieneser Maler diesen selten verwendet hätten.⁸⁷ Ausgehend vom restauratorischen Nachweis harzhaltiger

⁸² Ibid., 22, Anm. 26.

⁸³ Polzer 1984, 8s.; ähnlich id. 1999b, 173. – Als Beispiele aus den 1270er Jahren werden z. B. angeführt: die Madonna aus S. Martino im Pisaner Museo Nazionale, Cimabues Kruzifixus in Arezzo, die Figur des Franziskus vom Dossale no. 7 der Sieneser Pinakothek (1270), Guido da Sienas S. Domenico-Madonna und Meliores Uffizien-Dossale (1271).

⁸⁴ Polzer 1984, 9s.; ähnlich id. 1999a, 84-87. Cf. auch bereits Coor 1948/1991, 96s. mit Anm. 152 (s. u.).

⁸⁵ Frinta 1986, 69.

⁸⁶ Ibid., 72, mit dem Hinweis auf die Häufigkeit der Punktierung gerade bei stark byzantinisch beeinflussten toskanischen Werken.

⁸⁷ Ibid., 70

Lasuren in den Vertiefungen des punktierten Grundes,⁸⁸ interpretierte Frinta die Punktierung als Aufrauhung zum Aufbringen derartiger Lasuren, deren Effekt er mit transluziden Emails verglich.⁸⁹

Hoeniger (1990) widmete in ihrer Dissertation zur Maltechnik des Simone Martini dem Nimbendekor bei den Malern, welche jenem erfindungsreichen Neuerer im Felde der Ornamentik vorausgingen, einen Exkurs in Form eines Überblicks an wenigen Hauptwerken. Der Ursprung des Dekors wird in Byzanz und im Nahen Osten vermutet. In der italienischen Malerei habe Coppo nach einer längeren Phase nur gemalten Dekors geritzte und punzierte Nimbene eingeführt, welche von Guido da Siena übernommen worden seien, der etwa im Dossale no. 6 der Sieneser Pinakothek mit verschiedenen Varianten experimentierte. Duccio habe, von der Verwendung einiger weniger Punzen in der Rucellai-Madonna abgesehen, den rein geritzten Dekor bevorzugt, obwohl doch die Punktierung mit ihrem reizvoll schimmernden Kontrast von mit der Punktunze bearbeitetem Grund und glatt belassener Motivfläche wirkungsvoller gewesen sei.⁹⁰ In seinem unten zu besprechenden Corpus, welches von den Punzen in der Florentiner Malerei von Giotto bis Fra Angelico handelt, gab Skaug (1994) auch einen knappen Abriß der Entwicklung im Dugento und warf zunächst die Frage nach den Ursprüngen der Punzertechnik auf, dabei Goldschmiedekunst, lederne Bucheinbände und frühe Ikonenmalerei in Erwägung ziehend. Als besonders frühe Beispiele in der italienischen Kunst führte er den um 1200 datierten Kruzifixus von Sansepolcro und die umstrittene Madonnen tafel von S. Maria Maggiore in Florenz an. An generellen Charakteristika des dugentesken Nimbendekors nannte er die Kombination von Freihanddekor und kleinen Motivpunzen zu dessen Akzentuierung, den Einsatz von punktierten Linien, die Bevorzugung von Punktierung gegenüber Kreuzschraffur des Grundes, aber auch die große Vielfalt an kombinierbaren Techniken, beispielhaft festzumachen etwa an Duccios Rucellai-Madonna. Ein besonderes Problem stellten die auffälligen zeitlichen Unterbrechungen zwischen den verschiedenen Phasen des rein punzierten

⁸⁸ Cf. Hoenigswald 1982, 26s., zum Goldgrund der Madonna Kahn in Washington („the artist of this panel made indentations in a specific pattern and dripped a resinous material into the voids.“).

⁸⁹ Frinta 1986, 73.

⁹⁰ Hoeniger 1990, 87-97.

Dekors dar.⁹¹ Des weiteren wies Skaug auf eine vorher nicht beachtete Besonderheit hin, die spezifische Vorliebe für Symmetrie des Nimbendekors (und der Farbgebung) in der sienesischen und für Asymmetrie derselben in der florentinischen Malerei.⁹²

Bellosi (2000) beschrieb im Rahmen seiner Erörterung der Zeitstellung der Pisaner Madonnen tafel des Meisters von S. Martino kurz die Punktierungstechnik von Giunta Pisano über Coppo und Meliore bis zum frühen Cimabue und deren Ablösung nach den 1270er Jahren in den großen Madonnen Cimabues und Duccios.⁹³ In einem rezenten Sammelband anlässlich der Restaurierung der o. g. Madonna von S. Maria Maggiore in Florenz nahm Skaug (2002) erneut Stellung zum Problem der frühen Punzenverwendung in der italienischen Kunst; dabei schloß er sich der ebenda von Ciatti vertretenen Frühdatierung der Tafel in das späte 12. oder frühe 13. Jahrhundert an. Skaug wies auf die Verwandtschaft der dort nachgewiesenen Punzen mit denen des Kruzifixus in Sansepolcro in den Motiven wie ihrer Anordnung hin⁹⁴ und vermutete, in Abkehr von seiner früheren Auffassung, doch eine zeitliche Kontinuität im Punzengebrauch seit den Ikonen des Sinai, wo er die Technik nun offenbar bis ins 11. Jahrhundert verfolgen konnte.⁹⁵ Andererseits erwog er aber auch eine Übertragung der Technik aus anderen Gattungen (Metall-, Lederkunst), welche möglicherweise durch die noch wenig regulierte Arbeitssituation des Künstlers im 12. Jahrhundert ohne Zunftbindung und

⁹¹ Skaug 1994, I, 72-75. – Es handelt sich dabei um die Lücken zwischen den frühen punzierten Ikonen des 6./7. Jh.s und den genannten Werken der Zeit um 1200, zwischen letzteren und der Produktion ab ca. 1260 sowie die Phase des rein geritzten Dekors (um 1300) vor Simone Martinis Wiedereinführung der Motivpunzen im zweiten Jahrzehnt des Trecento.

⁹² Ibid., II, 505-526 (App. II). – Gemeint ist damit nicht Symmetrie resp. Asymmetrie innerhalb des Nimbus, sondern zwischen den Dekorsystemen mehrerer Nimben eines Bildes. Das primäre Interesse des Verfassers galt dabei der Trecentomalerei, doch führte er in seinen beiden Tabellen (ibid., 510ss.) auch mehrere Beispiele aus dem Dugento an. Seine Erklärungsversuche für das konstatierte Phänomen führten ihn von der Bezugnahme auf die Symmetrie des Retabels in seiner Gesamtanlage („may be understood as an attempt to repeat the external geometric formula of the altarpiece on the representational level“; ibid., 507s.) bis zu Theorien über kosmische Ordnung in der mittelalterlichen Theologie und zu Vergleichen mit der Verssymmetrie in der zeitgenössischen Literatur (Dante, Boccaccio). – Erneut dargestellt und weitergeführt hat Skaug diese Überlegungen jüngst im Rahmen seines Vortrages beim Symposium „Zeremoniell und Raum in der Frühen italienischen Malerei“ in der Berliner Gemäldegalerie („Colour and halo pattern in Florence and Siena in the Duecento and Trecento: pictorial aesthetics as liturgy in disguise?“; 22.10.2004). – Harsch zurückgewiesen wurde Skaugs Theorie bei Wilde 2004, 51, Anm. 110.

⁹³ Bellosi 2000, 59 und fig. 18-25; ähnlich bereits id. 1998, 35. Bellosi folgerte daraus eine frühe Datierung der S.-Martino-Madonna.

⁹⁴ Skaug 2002, 65s. mit fig. 7a/b.

⁹⁵ Ibid., 65ss. mit Anm. 14 (ohne Nennung von Beispielen).

Arbeitsteilung begünstigt worden sei.⁹⁶ Pasut (2003) schließlich legte jüngst als Supplementband des „Corpus of Florentine Painting“ einen Katalog der Ornamentmotive in der italienischen Malerei zwischen 1250 und 1310 vor, der von der Wandmalerei ausgeht, in Auswahl aber auch die Nimben berücksichtigt. Zu jedem der typologisch geordneten und in Umzeichnung wiedergegebenen Motive wurden nach Kunstlandschaften die Werke aufgelistet, bei welchen das jeweilige Motiv nachweisbar ist.⁹⁷ Eine Auswertung des Materials, etwa für Datierungsfragen, erfolgte jedoch nicht.⁹⁸

Zahlreich sind die Forschungsbeiträge, in welchen der *Nimbendekor von Einzelwerken der toskanischen Dugentomalerei* Erwähnung findet. Doch soll der Umfang des folgenden Abschnitts des Forschungsberichts nicht darüber hinwegtäuschen, daß der Nimbendekor in der Mehrzahl der aufgeführten Arbeiten lediglich als einer von vielen Aspekten und äußerst selten als zentraler behandelt wird. Über die Hälfte der genannten Titel beinhaltet nur ganz knappe Hinweise auf die Ornamentik. Die Ignoranz der sonstigen Forschung gegenüber diesem Gebiet ließ es dennoch sinnvoll erscheinen, auch solche Äußerungen, dem Lauf der Forschungsgeschichte folgend, hier zusammenzustellen, wiewohl versucht wird, die wenigen ausführlicheren Diskussionen des Nimbendekors stärker hervortreten zu lassen.⁹⁹

Die früheste mir bekannte Aussage zu dem hier verhandelten Themenkomplex ist die Bemerkung von Thode (1890), die Rucellai-Madonna weiche auch im Nimbendekor von den sonstigen Werken Duccios ab, mit welcher er, neben verschiedenen anderen Argumenten, im damaligen Streit über die Zuschreibung der Tafel entschieden gegen den sienesischen *caposcuola* votierte.¹⁰⁰ Im Zusammenhang mit besagter Forschungsdiskussion konstatierte Suida (1905), der für seinen „Meister der Madonna Rucellai [sic]“ ein Œuvre zu konstruieren suchte, in bezug auf den Kruzifixus in S. Stefano zu Paterno und die Crevole-Madonna der

⁹⁶ Ibid., 67.

⁹⁷ Mit Angabe von Künstler, Datierung, Kurzbibliographie und Ort des Motivs im Bild.

⁹⁸ Dennoch sprach Pasut 2003, 9, im Vorwort von einer „analytical examination“.

⁹⁹ Vereinzelt Wiederholungen gegenüber dem vorausgehenden Abschnitt zu den überblicksartigen Darstellungen sind dabei unvermeidbar.

¹⁰⁰ Thode 1890b, 37.

Sieneser Domopera Verwandtschaft mit der Rucellai-Madonna auch im Nimbendekor.¹⁰¹ Wenig später kam Venturi (1907) in derselben Frage zum gegenteiligen Ergebnis: Die Nimben der Rucellai-Madonna seien, wie immer bei Duccio, „a finissimi graffiti“ ausgeführt, wohingegen Cimabue, der andere Kandidat im Zuschreibungsdiskurs, nur punktierte Linien verwendet habe.¹⁰² Weigelt, bereits als Pionier in der Erforschung des dugentesken Nimbendekors angesprochen, begründete in der Duccio-Monographie von 1911 seine Spätdatierung der Crevole-Madonna (kurz vor 1300), die er als Schülerarbeit betrachtete, unter anderem mit dem Reichtum des Nimbendekors, der so erst beim späteren Duccio begegne, und stützte sich dabei auf einen Vergleich mit zwei Nimben von der Haupttafel der Maestà.¹⁰³

Auch Sirén (1922) verwies in seiner grundlegenden Studie über die toskanische Malerei des 13. Jahrhunderts mehrfach, wenngleich stets *en passant*, auf die Ornamentierung der Nimben: Die Franziskustafel des Tesoro von S. Francesco in Assisi schrieb er Giunta Pisano zu, mit Berufung auf die Verwandtschaft des Nimbus des Hl. Franz mit denjenigen der kleinen Kreuzigungstafel der Sammlung Harris (heute in Birmingham).¹⁰⁴ Die Nimben des in New Haven aufbewahrten Dossales von der Hand des Magdalenenmeisters, dessen Œuvre Sirén erstmals zusammenstellte, seien denen der Berliner Madonna ähnlich;¹⁰⁵ der Hintergrunddekor der Rucellai-Madonna sei im Prinzip mit Cimabues Uffizien-Tafel vergleichbar, aber unterscheide sich von dieser in der Wahl der Motive.¹⁰⁶ In bezug auf die sienesische Madonna in Princeton konstatierte Weigelt (1922) erstmals einen Widerspruch zwischen dem Stilbefund, der eine Datierung um 1250 erlaube, und dem Nimbendekor „nach der Art Duccios“, der eine Entstehung vor ca. 1290 unmöglich mache; seine Einschränkung, daß diese Aussage nur Gültigkeit besitze, „wenn die Ornamentierung der Nimben ... ursprünglich“ sei, läßt Weigelts

¹⁰¹ Suida 1905, 30ss.

¹⁰² Venturi 1901-40, V (1907), 68. Bei Venturi findet sich auch eine motivische Ableitung im Bereich des Nimbendekors: Für die Palmetten im Nimbus von Coppo's Madonna del Bordone vermutete er Vorbilder in der Metall- oder Textilkunst (ibid., 54).

¹⁰³ Weigelt 1911, 168s.; diese Auffassung jedoch widerrufen bei id. 1929, 14-19 mit Anm. 5, cf. auch id. 1930b, 7.

¹⁰⁴ Sirén 1922, 170.

¹⁰⁵ Ibid., 272-275.

¹⁰⁶ Ibid., 307.

methodisches Problembewußtsein erkennen.¹⁰⁷ In seinem o. g. Beitrag von 1928 unterschied er für die verschiedenen Kunstzentren der Toskana jeweils spezifische Stile des Nimbendekors und verwandte diese argumentativ bei seiner Diskussion der Lokalisierung einiger umstrittener Tafeln, maß jedoch bei widersprüchlichem Befund dem Figurenstil die größere Aussagekraft zu. So stufte er beispielsweise eine Madonna des Fogg Art Museum in Cambridge aufgrund der Parallelen zum Meister von S. Martino im Nimbendekor als pisanisch ein, relativierte indes die Einordnung aufgrund der Verwandtschaft zum Florentiner Magdalenenmeister im Figurenstil zu „toskanisch“.¹⁰⁸ Auch Sandberg-Vavalà (1929) bediente sich in ihrem primär typologisch und ikonographisch ausgerichteten *opus magnum* über die italienischen Tafelkreuze zur stilistischen Einordnung des Nimbendekors, ohne freilich darauf besonderes Gewicht zu legen: Der Nimbus von Cimabues Aretiner Kruzifixus sei „nella stessa maniera“ gebildet wie derjenige von dessen Tafelkreuz in S. Croce zu Florenz;¹⁰⁹ von letzterem leite sich auch der Nimbus von Deodato Orlandis Luccheser Kruzifixus von 1288 ab;¹¹⁰ ebenso sei der Kruzifixus in Paterno im Dekorsystem des Nimbus typisch „per il gruppo di Cimabue“.¹¹¹

Weigelt wiederum publizierte in dem oben erwähnten Buch von 1930 und einem aus demselben Jahr datierenden Aufsatz neue Ergebnisse seiner Forschungen zum dugentesken Nimbendekor, ausgehend von Duccios Rucellai-Madonna, deren Engelsnimben er, abhängig von der Technik ihrer Ornamentierung, Mitarbeitern unterschiedlicher Schulung zuwies¹¹² und so zur Charakterisierung der

¹⁰⁷ Weigelt 1922, 282. – In der Tat hat sich der Nimbendekor der Princeton Tafel jüngst als Ergebnis einer Restaurierung erwiesen (s. u., Kap. 4.3.1).

¹⁰⁸ Id. 1928, 213ss.

¹⁰⁹ Sandberg-Vavalà 1929, 776.

¹¹⁰ Ibid., 798.

¹¹¹ Ibid., 785.

¹¹² Der obere und untere Engel links und der mittlere rechts ähnelten in ihrem Nimbendekor der Praxis des Guido da Siena, d. h. sie seien von einem in dessen Kreise ausgebildeten Mitarbeiter Duccios ausgeführt worden, während der Nimbus des Engels unten rechts florentinische Technik zeige, also einem florentinischen Mitarbeiter zuzuschreiben sei (Weigelt 1930a, 113s.; dieselbe Unterscheidung auch bei id. 1930b, 5; der von Skaug 1994, I, 74, Anm. 13, geäußerte Vorwurf, Weigelt würde einmal den mittleren und einmal den unteren Engelnimbus rechts als florentinisch bezeichnen, trifft nicht zu). – Aufgegriffen wurde diese Theorie u. a. von Stubblebine 1973, 19 mit Anm. 18 (mit Zuschreibung der guidesken Nimben an den Badia-a-Isola-Meister; ebenso id. 1979, 24), Carli 1981, 29 („alcune delle aureole appaiono eseguite con la tecnica tipicamente fiorentina del punzone e non a cesello come usava a Siena“), und Maginnis 1994, 156 mit Anm. 22. Kritisch hingegen Skaug 1994, I, 74, Anm. 13.

Werkstattzusammensetzung heranzog.¹¹³ Die aufwendige Punzierung interpretierte er als Würdeform, d. h. im Sinne einer besonderen Auszeichnung der Tafel als „Prunkbild“.¹¹⁴ Verglichen mit der Rucellai-Madonna sei der Dekor von Cimabues Uffizien-Madonna in den Motiven recht ähnlich, doch „ärmlicher in der Form, schwächer in der Ausführung“ und wohl einem Florentiner zuzuschreiben, „der nur von sienesischer Arbeit hätte läuten hören.“¹¹⁵ Die umstrittene Madonnen tafel des Louvre beurteilte Weigelt in dieser Hinsicht noch negativer.¹¹⁶ Schließlich erkannte er das bevorzugte Dekormotiv des Cimabue, die von ihm sog. „cimabueske Rosette“, auch in der von Guido da Siena signierten S.-Domenico-Madonna und in der dem Guido-Kreis zugeordneten Madonna in Arezzo.¹¹⁷ D’Ancona (1935) schrieb, unter anderem mit Hinweis auf die Identität der Nimben, das in Paris aufbewahrte Dossale derselben Hand zu wie das Tabernakel des New Yorker Metropolitan Museum of Art, schied aber gegen die Mehrheit der Forschung beide Tafeln aus dem Œuvre des Magdalenenmeisters aus.¹¹⁸ Swarzenski (1935/36), von dessen Studie zum Johannesfragment des Frankfurter Städel schon die Rede war, unternahm den Versuch, seine Attribution an einen Florentiner Maler um 1300 durch eine eingehende Behandlung des Goldgrunddekors zu stützen; man darf hierbei vom ausführlichsten Forschungsbeitrag der Vorkriegszeit in diesem Felde sprechen. Der für Florenz und Siena typische, geritzte Dekor des Hintergrundes sei, so Swarzenski, zwar prinzipiell auch bei Cimabue und Deodato Orlandi nachzuweisen, entbehre aber einer engen Verwandtschaft im Detail; eine solche bestehe am ehesten zum Florentiner Kruzifixus in Paterno. Für die Palmetten des Nimbus führte er motivische Parallelen bei Guido da Siena, Coppo, Cimabue und Deodato Orlandi an, die seltenere Wellenranke komme bei Duccio und von ihm beeinflussten florentinischen Werken vor. Resümierend leitete er aus diesen Beobachtungen eine Bestätigung seiner stilistischen Einordnung der Tafel ab.¹¹⁹

¹¹³ „From these characteristics, which are mostly ignored, or but casually considered, we can learn much that is interesting about the medieval workshops, their organization and interrelationships.“ (Weigelt 1930a, 114).

¹¹⁴ „Weil die Tafel ein Prunkbild ist, kommt die Punze hinzu.“ (id. 1930b, 5).

¹¹⁵ Ibid., 65s., Anm. 4.

¹¹⁶ „Stil und Technik entsprechen bis in die Nimbendekoration der Cimabue-Werkstatt, sind aber verweicht und der Ausdruckskraft beraubt.“ (ibid., 5; ähnlich id. 1930a, 120).

¹¹⁷ Id. 1930b, 65s., Anm. 4.

¹¹⁸ D’Ancona 1935, 103ss.

¹¹⁹ Swarzenski 1935/36, 150ss.

Nach dem Zweiten Weltkrieg kam Garrison, dem Kompilator des bekannten „Index“, ¹²⁰ eine herausragende Rolle in der Dugentoforschung zu; trotz seines strikt auf die konsequente Analyse von Einzelformen als Mittel der Zuschreibung und Datierung ausgerichteten Ansatzes schenkte er aber dem Nimbendekor wenig Beachtung. ¹²¹ Anders Coor-Achenbach, von deren Rolle als (neben Weigelt) zweiter Pionierin in der Erforschung der Nimbenornamentik bereits die Rede war. In ihrem o. g. Aufsatz von 1947 diskutierte sie unter diesem Aspekt die Madonna des Magdalenenmeisters in der Sammlung Thyssen-Bornemisza, verglich dabei den kreuzschraffierten Madonnennimbus mit demjenigen der Magdalena in der eponymen Tafel der Florentiner Accademia und wies – methodisch bedeutsam auch für andere Werke – auf die Abstufung in der Aufwendigkeit des Dekors zwischen Haupt- und Nebenfiguren hin. ¹²² In der Dissertation über Coppo di Marcovaldo handelte Coor (1948) an mehreren Stellen vom Nimbendekor, beschränkte sich dabei aber auf knappe Bemerkungen: Für die signierte Madonna del Bordone benannte sie als motivische Vorbilder die Palmetten im Nimbus von Giunta Pisanos Kruzifixus in Assisi und das Rankenwerk in den kleinformatigen Nimben der Franziskustafel des Pisaner Museo Nazionale; ¹²³ den skulptierten Strahlennimbus der Orvietaner Madonna stellte sie in eine vom Bigallo-Meister begründete Tradition; ¹²⁴ die reiche Punzierung der Madonna von S. Maria Maggiore in Florenz schließe eine Datierung vor dem letzten Drittel des 13. Jahrhunderts aus; ¹²⁵ für eine gegenüber Coppo's Madonna del Bordone spätere Zeitstellung von Guidos S.-Bernardino-Madonna spreche unter anderem die neuartige geritzte Ornamentik. ¹²⁶

Eine eingehende Beschreibung und Analyse eines Einzelwerks, namentlich der S.-Domenico-Madonna des Guido da Siena, wird Offner (1950) verdankt. Deren

¹²⁰ Garrison 1949.

¹²¹ Zwei Ausnahmen seien angeführt: Das Triptychon in Montecerboli erkannte Garrison als pisanische Arbeit, u. a. aufgrund der Ähnlichkeit der Nimben mit denen der Veranustafel in der Mailänder Brera (id. 1947b, 211s.). Für die lucchesische Madonna im Kölner Wallraf-Richartz-Museum belegte er die Abhängigkeit von Coppo durch die Verwandtschaft ihres Nimbus mit dem der Madonna del Bordone (id. 1956a, 307; s. o.).

¹²² Coor-Achenbach 1947, 123s. („Tuscan artists of this period commonly paid most attention to the haloes of the main saints in each work and frequently combined different techniques in their decoration.“). – Cf. auch Tintori/Meiss 1962, 178s., zur hierarchischen Differenzierung durch verschiedenartige Nimben in Giotto's Arenakapelle (Abendmahl, Fußwaschung).

¹²³ Coor 1948/1991, 67s. mit Anm. 119.

¹²⁴ Ibid., 96s. mit Anm. 152.

¹²⁵ Ibid., 172s. mit Anm. 239; ähnlich später Polzer 1984, 14.

¹²⁶ Coor 1948/1991, 79s.

Dekorsystem basiere auf dem Dossale no. 6 der Sieneser Pinakothek, sei aber deutlich entwickelter und in seiner Kombination abstrakter und vegetabiler Formen, die sogar dreidimensionalen Charakter annähmen, in seinem Reichtum, seiner Komplexität und Qualität ohne Parallele in der italienischen Dugentomalerei.¹²⁷ In seiner berühmten Kontroverse mit Longhi über die Zuschreibung des Geißelungstafelchens der Frick Collection votierte Meiss (1951) entschieden für eine Autorschaft Duccios und stützte sich dabei auch auf Parallelen der Zierborte zur Franziskaner- und zur Rucellai-Madonna des sienesischen Meisters.¹²⁸ Cuppini (1952) belegte seine Identifizierung des Meisters von S. Martino mit Ranieri d'Ugolino unter anderem mit einem Vergleich des Nimbus eines der Engel der eponymen Madonnentafel in Pisa mit dem des Johannes von Ranieris signiertem Kruzifixus am selben Ort.¹²⁹ Sandberg-Vavalà (1953) befaßte sich mit der Ornamentik der Crevole-Madonna, deren Blattwerk von den späteren großformatigen Werken Duccios bekannt sei; die Kreuzschraffur des Nimbengrundes habe Duccio möglicherweise von Cimabues Madonnen in Florenz und Bologna übernommen.¹³⁰ Oertel (1953-56) beschrieb den Dekor der von ihm publizierten lucchesischen Madonna in Köln und konstatierte eine grundsätzliche Verwandtschaft mit Coppo's Madonna del Bordone.¹³¹ Meiss (1955) wies bei seiner Analyse einer wohl sienesischen Madonna im Louvre auf die Kombination von duccesken und cimabuesken Elementen des Goldgrunddekors hin.¹³²

In seiner grundlegenden Monographie zu Guido da Siena, welche über diesen Meister hinaus fast die gesamte Sieneser Malerei vor Duccio in den Blick nahm, bezog Stubblebine (1964) mehrfach die Nimbenornamentierung in die Argumentation mit ein. Offner folgend stellte er die Aufwendigkeit des Madonnennimbus der Tafel in S. Domenico zu Siena, welche bereits Duccios

¹²⁷ Offner 1950, 76-80 („In fact, the Palazzo Pubblico halo is unique in its period and surpasses in expressiveness the mechanically repetitious halos of the end of the century.“; 79).

¹²⁸ Meiss 1951, 95 mit Anm. 3 und 100 mit Anm. 24. Der Gegenbeweis wurde jüngst erbracht durch Miklós Boskovits in: *Medica* (ed.) 2000, 271-278, Kat. 81, und Gordon 2003 (s. u.).

¹²⁹ Cuppini 1952, 10s.; ähnlich Frinta 1986, 72.

¹³⁰ Sandberg-Vavalà 1953, 64s.

¹³¹ Oertel 1953-56, 13, 21 und 38.

¹³² Als duccesk betrachtete er das zentrale Band der Nimben, als cimabuesk die Punzierung der Nimben und des Rahmens (Meiss 1955, 108-113).

Rucellai-Madonna vorbereite, heraus;¹³³ Punzierungen begegneten nur bei Werkstattarbeiten, nicht jedoch bei autographen Werken Guidos;¹³⁴ der Nimbus der Madonna in Princeton sei, anders als von Weigelt (1922, s. o.) behauptet, nicht duccesk, sondern fast identisch mit Guidos Nimben zur Zeit der S.-Domenico-Madonna,¹³⁵ von denen hingegen die Franziskustafel in Siena abzusetzen sei, deren gefeldertes Dekorsystem sonst bei Guido und seinem Kreis nicht verwendet würde.¹³⁶ Wollesen (1977) wies in bezug auf die Deodato Orlandi zugeschriebenen Tafeln in der Berliner Gemäldegalerie auf die enge Verwandtschaft des geritzten – figürlichen – Hintergrunddekors zum signierten Dossale des Museo Nazionale in Pisa hin, welcher wohl von „cimabuesk-florentinischen Vorbildern“ übernommen worden und mit Deodatos dokumentierter Tätigkeit als Graveur in Verbindung zu bringen sei.¹³⁷ Weitzmann (1982) machte auf die Abhängigkeit einer halbfigurigen Madonna in besagtem Museo Nazionale von der Sinai-Ikone no. 11 aufmerksam, die auch die Dekoration des Nimbus, welche letztlich wohl aus der Emailkunst herzuleiten sei, einschloße.¹³⁸

Polzer ordnete in seinem oben vorgestellten Beitrag von 1984, der in der Fülle des Vergleichsmaterials und der Präzision der Analyse methodisch Maßstäbe setzte, Coppos Madonnen in Siena und Orvieto in die Entwicklungsgeschichte der jeweiligen Dekortypen ein (s. o.); die verwendeten Sternpunzen seien wohl bei beiden Tafeln identisch, woraus auf gemeinsame Werkstattprovenienz und engen zeitlichen Entstehungszusammenhang geschlossen werden könne. Der Nimbus der Orvietaner Madonna gehöre einer älteren Tradition an, derjenige der Sieneser Madonna del Bordone weise dagegen in die Zukunft; somit sei erstere wohl, entgegen der mehrheitlichen Forschungsmeinung, früher anzusetzen.¹³⁹ Im selben

¹³³ Stubblebine 1964, 35. – Auch White 1966, 113, betonte „the rich sinuous naturalism of the Virgin’s superbly decorative halo, in which line and punching are combined for the first time in Sienese art“.

¹³⁴ Identische Rosettenpunzen erkannte Stubblebine in den Nimben der Madonna der Florentiner Accademia, der Madonna del Voto, der Madonnen in S. Gimignano und Montaione, des Armadio des Beato Andrea Gallerani und des Dossale no. 6 der Sieneser Pinakothek (Stubblebine 1964, 76).

¹³⁵ Ibid., 79.

¹³⁶ Ibid., 108.

¹³⁷ Wollesen 1977, 133. Der Hinweis auf die Tätigkeit als Graveur von Schilden bereits bei Sirén 1922, 122, und Garrison 1951a, 19 und 28s. (Dok. IV). Zur Besonderheit des Hintergrunddekors cf. Boskovits 1988, 31.

¹³⁸ Weitzmann 1982, 72 mit fig. 61.

¹³⁹ Polzer 1984, 8ss.

Jahr publizierte Smart eine der von Meiss (1955, s. o.) untersuchten Pariser Tafel sehr ähnliche Madonna aus einer ungenannten Privatsammlung, welche er unter anderem wegen des der Crevole-Madonna eng verwandten Blattwerks im Nimbus des Jesusknaben und des Rahmendekors, für den er Parallelen im Nimbus eines Engels der Rucellai-Madonna konstatierte, Duccio zuschrieb und als Vorbild für die Madonna in Paris erachtete. Deren Replikcharakter sei aufgrund der motivischen Ähnlichkeit, aber weniger qualitätvollen Ausführung des Dekors evident.¹⁴⁰ Im Gegensatz zu den beiden letztgenannten Beiträgen kam Scudieri (1984) bei ihrer stilistischen Einordnung des Kruzifixus der Scuole Leopoldine (heute im Museo Bardini in Florenz), welcher den Madonnen des „Meisters von Varlungo“ in Varlungo und Stia nahestehe, nur am Rande auf den Nimbendekor zu sprechen.¹⁴¹ Ebenso Bellosi (1985), der seine Spätdatierung von Cimabues Uffizien-Madonna unter anderem auf den neuen Dekortypus mit – Edelsteine vortäuschenden – gemalten Punkten am Nimbenkontur, wie er ihn mehrfach im Frühwerk Giotto nachweisen konnte, stützte.¹⁴²

In seinem o. g. Überblick über den dugentesken Nimbendekor diskutierte Frinta (1986) auch verschiedene Einzelwerke und gelangte dabei teilweise, trotz skizzenhafter Kürze, zu überraschenden Schlußfolgerungen: Die punktierten Nimben von Meliores Uffizien-Dossale (1271) brachte er in Verbindung mit der pisanisch-lucchesischen Tradition und stellte in Frage, daß Meliore überhaupt ein Florentiner Maler gewesen sei.¹⁴³ Ausgehend vom Nachweis einer in Cimabues Aretiner Kruzifixus verwendeten Hexarosettenpunze in Werken des umbrischen Franziskusmeisters, erwog er eine zeitweise Zusammenarbeit der beiden Maler.¹⁴⁴ Besonders innovativ im Dekor sei Deodato Orlandis Dossale in Pisa von 1301, dessen figürliche Ritzungen von den wohl durch Handelskontakte in Lucca geläufigen, nahöstlichen Einlege- und Seidenarbeiten angeregt worden seien; wegen

¹⁴⁰ Smart 1984, 235 mit fig. 13-16.

¹⁴¹ Scudieri 1984, 140 und tav. 6, 7.

¹⁴² Bellosi 1985, 165ss.; ebenso id. 1998, 250.

¹⁴³ Frinta 1986, 70s. mit Anm. 5.

¹⁴⁴ Ibid., 70 und fig. 27. Die Annahme der Punzenidentität stellte sich inzwischen als irrtümlich heraus (cf. id. 1998, no. La63a und no. La63b).

dieses charakteristischen Hintergrunddekors vermutete er auch eine Beteiligung Deodatos an der Petrustafel aus S. Simone in Florenz von 1307.¹⁴⁵

Stubblebine (1987) schrieb zwei pisanische Kruzifixe in Cleveland (damals New York) und S. Martino zu Pisa demselben Meister zu und nahm dabei unter anderem auf die Verwandtschaft des gemalten Dekors der Kreuznimben Bezug.¹⁴⁶ Exkursartig behandelte Frinta (1988) in einem Kongreßbeitrag über Simone Martini den dugentesken, üblicherweise als sienesisch betrachteten Kruzifixus in S. Gimignano, dessen in Pastiglia ausgeführter Reliefnimbus, wie er auch in apulischen und kalabrischen Werken nachweisbar ist, ihn veranlaßte, eine süditalienische Schulung des Malers anzunehmen.¹⁴⁷ Dem Nimbendekor des frühen Giotto waren zwei Arbeiten Peroni (1992, 1995) gewidmet, der die ungemein aufwendigen und erfindungsreichen figürlichen Ritzzeichnungen des Goldgrundes der Madonnen von Ognissanti und S. Giorgio alla Costa – nach den knappen Vorarbeiten bei Beenken (1934) und Oertel (1937) –¹⁴⁸ erstmals eingehend beschrieb und würdigte, die Funktion der Nimben innerhalb der Komposition analysierte und die Frage nach einer möglichen inhaltlichen Bedeutung besagten Dekors aufwarf.¹⁴⁹

Aus dem Jahr 1999 datieren die beiden wohl wichtigsten Beiträge innerhalb der jüngsten Forschung zum dugentesken Nimbendekor. Polzer behandelte zentral die vieldiskutierte Madonna Kahn in Washington, für welche er enge Parallelen in der Ornamentik der sienesischen Malerei um 1300 aufzeigte, weshalb er sie nicht als byzantinisches, sondern als toskanisches Werk betrachtete.¹⁵⁰ Des weiteren leitete er aus einer Analyse des Nimbendekors der Crevole-Madonna in der Sieneser

¹⁴⁵ Id. 1986, 71s.

¹⁴⁶ Stubblebine 1987, 164 mit Anm. 15.

¹⁴⁷ Frinta 1988, 144s. Aufgrund von ihm konstatiertes Parallelen zur Ornamentik Simone Martinis erwog Frinta sogar einen süditalienischen Mitarbeiter Simones als Maler des S. Gimignaneser Tafelkreuzes. – Derbes 1989, 204, Anm. 64, nahm für diese Technik des Nimbendekors einen Einfluß der Kreuzfahrerkunst an.

¹⁴⁸ Beenken 1934, 103s., schrieb das Badia-Polyptychon (heute Uffizien, damals Polyptychon no. 7 der Opera di S. Croce) u. a. wegen der Ähnlichkeit zur Ognissanti-Madonna im Nimbendekor Giotto zu. – Oertel 1937, 233, beschrieb die Dekorformen der genannten Tafeln sowie der Madonna von S. Giorgio alla Costa und resümierte: „Der graphische Duktus ist bei allen drei Stücken so ähnlich, daß es schwer fällt, nicht an die gleiche Hand zu glauben (was natürlich zunächst nur für die Vergolderarbeit gelten würde).“

¹⁴⁹ Peroni 1992, 19ss. (zur Ognissanti-Madonna); id. 1995 (zur Madonna von S. Giorgio alla Costa). – Ciatti 2001, 52s., vermutete für den Dekor der letzteren Madonna den Einfluß nordalpiner Gotik.

¹⁵⁰ Polzer 1999b, 170-174; zur Einordnung der Madonna Kahn in die toskanische Malereitradition mittels sonstiger Parameter cf. id. 2002. Eine Ableitung toskanischer Provenienz aus dem Nimbendekor in Ansätzen bereits bei Belting 1982b, 15s.

Domopera, der größere Verwandtschaft mit Duccios Maestà (1308-11) als mit dessen Rucellai-Madonna (1285) zeige, eine deutlich spätere Datierung, als sie in der Forschung üblich war, her; wegen der im Vergleich zur Maestà geringeren Komplexität der Herz- und Blattmotive in der Crevole-Madonna rückte er diese von der autographen Produktion Duccios ab.¹⁵¹ Cannon erkannte das Täfelchen mit dem Schmerzensmann aus der ehemaligen Sammlung Stoclet und eine halbfigurige Madonna aus einer anderen Privatsammlung, beide kürzlich von der National Gallery in London erworben, als Kompartimente eines Diptychons, deren Zusammengehörigkeit sie unter anderem durch die Identität des Nimbendekors nachwies.¹⁵² Methodische Standards setzte ihre eingehende Analyse und Auswertung des letzteren für die Fragen der Lokalisierung und Datierung des Diptychons, welches sie als nordumbrisches Werk der Zeit um 1250/60 einordnete, indem sie die enge Verwandtschaft des Dekors mit der Franziskustafel in S. Maria degli Angeli in Assisi von der Hand des Franziskusmeisters und mit dem umbrischen Kruzifixus in S. Chiara in Assisi durch minutiöse Vergleiche herausarbeitete. Für eine im Verhältnis zu den genannten Werken etwas frühere Zeitstellung des Diptychons spreche, so Cannon, die geringere Sicherheit in der Ausführung der Ornamentik.¹⁵³ In Parenthese erwog sie – mit Verweis auf Parallelen in den Nimben der Figuren im Giebel der S.-Domenico-Madonna des Guido da Siena – einen Einfluß der umbrischen Dekorgewohnheiten auf die sienesische Malerei.¹⁵⁴

Ciatti (2001) beschrieb, an Peronis Forschungen anknüpfend, die Nimben von Giotto's Kruzifixus in S. Maria Novella in Florenz, deren – bei Giotto häufige – Dekoration mit pseudokufischen Buchstaben wohl von islamischen Importwerken aus dem Bereich der Schatz- und Textilkunst oder Keramik beeinflusst sei; die verzierten Glassteine am Kontur des Nimbus des Gekreuzigten stellten eine Besonderheit dar, deren Technik und Herkunft Ciatti ausführlich erörterte.¹⁵⁵ Auch

¹⁵¹ Polzer 1999b, 167-170; knapp skizziert bereits bei id. 1993, 76, Anm. 18, und id. 1994, 177, Anm. 37. – Id. 1999a, 83s., reflektierte allgemein über die Bedeutung des Nimbendekors als Instrument der Datierung und verwies auf die „marked sequential changes“ im Dekor, welche dessen Auswertung für Chronologiefragen ermöglichten.

¹⁵² Cannon 1999, 107. – Diese Arbeit wurde, obgleich sie kein toskanisches Werk zum Gegenstand hat, wegen ihrer methodischen Bedeutung in den vorliegenden Forschungsüberblick aufgenommen.

¹⁵³ Ibid., 110s.

¹⁵⁴ Ibid., 111, Anm. 32.

¹⁵⁵ Ciatti 2001, 50-55; zu den pseudokufischen Buchstaben ausführlich Fontana 2001, zu den Glassteinen s. auch Pettenati 2001.

bei der jüngsten Diskussion über Zeitstellung und Provenienz der Madonnen tafel von S. Maria Maggiore in Florenz spielte der reiche Dekor mit einer Vielzahl von Motivpunzen in mehreren Beiträgen eine Rolle, wobei Skaug (2002) und Ciatti (2002) daraus ein Argument für eine frühe, Gardner (2002), Brenk (2004) und Polzer (2004) hingegen für eine späte Datierung ableiteten.¹⁵⁶ Polzer machte außerdem darauf aufmerksam, daß dieselbe achtzackige Sternpunze auch bei der von Coppo signierten Madonna in Siena nachweisbar sei, und führte als Vergleichsbeispiel für das ungewöhnliche Dekorsystem die von 1267 datierenden Fresken vom Grabmal des Guglielmo Cotta in S. Ambrogio zu Mailand an.¹⁵⁷

Villers und Lehner (2002) bezogen in ihre technische Untersuchung der Marienkrönung in der Londoner Courtauld Institute Gallery auch die verwendeten Punzen mit ein und wiesen darauf hin, daß eine ähnliche (oder identische?) Fünfblattpunze auch in diversen anderen Sieneser Tafeln nachweisbar sei;¹⁵⁸ Hiller von Gaertringen (2002) ergänzte diese Studie um die Beobachtung, daß die Nimben der sog. Badia-Ardenga-Tafeln im Gegensatz zur Marienkrönung undekoriert seien, und untermauerte damit seine Zweifel an der Zugehörigkeit zum selben Retabel.¹⁵⁹ Testi Cristiani (2003) argumentierte bei ihrem Versuch, den doppelseitigen Kreuzifixus aus S. Paolo a Ripa d'Arno im Pisaner Museo Nazionale dem Meister von S. Martino zuzuschreiben, unter anderem mit den doppelt profilierten Nimben in der *cimasa*, welche auch in der Annentafel desselben Meisters begegneten, und dem Nimbus Christi auf der Recto-Seite, den sie mit den kleinformatigen Nimben in den erzählenden Darstellungen der eponymen Madonna in Pisa verglich.¹⁶⁰ Gordon (2003) stellte ein von der National Gallery in London neu erworbenes Madonnen t äfelchen vor, welches sie auch wegen der Übereinstimmung des Goldgrunddekors als Pendant der Geißelung der Frick Collection plausibel machen

¹⁵⁶ Skaug 2002; Ciatti 2002, 32; Gardner 2002a, 58; Brenk 2004, 296s.; Polzer 2004, 13s. – Zur Technik der Vergoldung und Punzierung der Tafel von S. Maria Maggiore cf. auch Altamura/Ramat 2002, 115s.

¹⁵⁷ Polzer 2004, 13s., mit Hinweis auf Frinta 1998, no. Dda6a.

¹⁵⁸ Villers/Lehner 2002, 298s. Ein genauer Größenvergleich der erwähnten Punzen war den Verfasserinnen zufolge nicht möglich.

¹⁵⁹ Hiller von Gaertringen 2002, 321s. – Die Zusammengehörigkeit war im Rahmen einer Ausstellung des Lindenau-Museums in Altenburg behauptet (John/Manzke/Penndorf [edd.] 2001), in der Folge aber von der Forschung in Frage gestellt worden (die aktuelle Diskussion kurz referiert bei Eclercy 2004, 6, Anm. 23). Jüngst hat sich indes Müller 2004 mit neuen Befunden der Altenburger Rekonstruktion im wesentlichen angeschlossen.

¹⁶⁰ Testi Cristiani 2003, 50ss.

konnte, mit der wichtigen Konsequenz einer Zuschreibung auch der letzteren an Cimabue.¹⁶¹

Der von Hiller von Gaertringen (2004) bearbeitete Bestandskatalog der frühen toskanischen und umbrischen Malerei im Städel erörterte die Stellung des Frankfurter Johannesfragments im Œuvre des Deodato Orlandi, zu dessen signierten und datierten Kruzifixen von 1288 und 1301 enge Bezüge stilistischer Art bestünden, wohingegen die Ritztechnik der Nimbenornamentierung das Werk von den punzierten Tafelkreuzen unterscheidet; da geritzter Dekor aber auch beim ebenfalls gesicherten Pisaner Dossale von 1301 begegne, seien Punzierung und Ritzung bei Deodato als „zeitgleich eingesetzte Alternativen“ aufzufassen.¹⁶² Tartuferi (2004) hob die Qualität des Nimbendekors der Bagnano-Madonna, heute im Museo di Arte Sacra zu Certaldo, hervor und charakterisierte den punktierten Grund als typisch für Meliore, der diesen als einer der ersten konsequent eingesetzt habe.¹⁶³ Wilde (2004) beschrieb in seiner Monographie über Coppas Madonna del Bordone kurz deren Nimbendekor und konstatierte Parallelen zu den Dossalien des Magdalenenmeisters in Paris und New Haven; mit Vorsicht erwog er dabei auch eine ikonographische Bedeutung der Dekormotive.¹⁶⁴ Polzer (2004/05) schließlich untersuchte die Goldgrundornamentik von Duccios Rucellai-Madonna und ging dabei vor allem auf die Vielfalt der verwendeten Techniken und die Bezüge des Hintergrunddekors zu Cimabues großformatigen Madonnen Tafeln ein.¹⁶⁵

Den dargelegten Gang der Forschung resümierend, läßt sich folgendes festhalten: Die Beiträge zur Dugentomalerei, welche auch den Nimbendekor berücksichtigen, konzentrierten sich – nach zaghaften Anfängen im ersten Viertel des 20.

¹⁶¹ Gordon 2003, 32s.; ähnlich bereits Miklós Boskovits in: Medica (ed.) 2000, 271-278, Kat. 81, hier 277. – Da die Madonna in ihrem Stil Cimabue evidentermaßen aufs engste verwandt ist, klärte sich damit auch der alte Streit über die Zuschreibung der Frick-Geißelung (Duccio oder Cimabue?) zugunsten des letzteren. Meiss hatte indes u. a. mit den Dekorformen der Rahmenborte die gegenteilige Meinung (Zuschreibung an Duccio) zu begründen versucht (Meiss 1951, 95 mit Anm. 3 und 100 mit Anm. 24; s. o.).

¹⁶² Hiller von Gaertringen 2004, 12ss. Der Goldgrunddekor wird konsequent auch bei den anderen (späteren) im Katalog erfaßten Werken ausgewertet (cf. *ibid.*, 14, 23ss. 38s., 52-55, 75s., 80, 89s. und *passim*).

¹⁶³ Tartuferi 2004, 61 („presenta vertici di raffinatezza decorativa anche nell’aureola della Vergine“).

¹⁶⁴ Wilde 2004, 50ss. mit Anm. 109s.

¹⁶⁵ Polzer 2004/05, 105-109.

Jahrhunderts – zum erstenmal in den Jahren um 1930,¹⁶⁶ sodann wieder in der frühen Nachkriegszeit um 1950,¹⁶⁷ und zwar in demjenigen Strang der deutsch- und englischsprachigen Forschung, der auf die minutiöse und systematische, gleichsam statistische Untersuchung der Entwicklung von Einzelformen als Mittel der Zuschreibung und Datierung setzte. In den Sechziger- und Siebzigerjahren des vergangenen Jahrhunderts, als, wie unten darzustellen sein wird, Frinta, Skaug und Polzer begannen, die Forschung zum trecentesken Nimbendekor auf neuer methodisch-systematischer Grundlage zu betreiben, erlahmte bemerkenswerterweise das eben erwachte Interesse der Dugentoforscher an der Ornamentik. Einige wenige ausführlichere Arbeiten brachten die letzten beiden Jahrzehnte hervor.¹⁶⁸ Ein Gesamtüberblick über die Entwicklung des Nimbendekors im toskanischen Dugento mit Berücksichtigung der Malereiproduktion in ihrer Breite liegt nicht vor, lediglich knappe Skizzen, die ausgewählte Aspekte schlaglichtartig beleuchten, häufig etwa die Unterscheidung der grundlegenden Dekortechniken und eine Differenzierung derselben nach ihrer Verwendung in den verschiedenen Kunstzentren.¹⁶⁹ Eine solche Arbeit wird daher in der Forschung explizit als Desiderat benannt.¹⁷⁰ Auch

¹⁶⁶ Weigelt 1928, Stout 1929, Weigelt 1930a/b, Swarzenski 1935/36.

¹⁶⁷ Coor-Achenbach 1947, ead. 1948/1991, ead. 1951, Offner 1950, Sandberg-Valalà 1953, Meiss 1955.

¹⁶⁸ Polzer 1984, Frinta 1986, Polzer 1999b, Cannon 1999.

¹⁶⁹ Weigelt 1928, id. 1930, Frinta 1986, Hoeniger 1990, Skaug 1994. – Nicht publiziert (und mir nicht zugänglich) ist indes die 1928 in New York vorgelegte Dissertation von Eleanor Liebman Mack, *Stamped Ornamentation in Early Florentine Painting*, deren methodischen Ansatz Skaug 1994, I, 37s., der ein Exemplar der Arbeit besitzt, zusammengefasst, kritisch beurteilt und verworfen hat („Liebman Mack’s project ends up as self-fulfilling without adding anything new.“). Ebenfalls unpubliziert und mir nur aus zwei Erwähnungen in der Literatur bekannt ist die 2002 bei Luciano Bellosi an der Università di Siena approbierte tesi di laurea von Laura Barberis, *I nimbi nella pittura dell’Italia centrale dall’inizio del Duecento ai primi decenni del Trecento* (Bellosi 2003b, 143, Anm. 36; Skaug 2005, 36, Anm. 14).

¹⁷⁰ Skaug 1994, I, 75: „The comprehensive story of Dugento gold tooling remains to be written.“ (ähnlich *ibid.*, 36 und 72); Jett 1996: „Skaug discusses only briefly the incised, tooled, and pastiglia halo designs of the 13th century, but this topic could be an important one for an enterprising student, since it presaged the full halo tooling innovation of Simone Martini in 1319 and the influence on his colleagues and their followers.“ – Die Bedeutung eines Studiums des Nimbendekors im allgemeinen wird (neben den im folgenden zitierten Arbeiten von Frinta, Skaug und Polzer) in folgenden Beiträgen hervorgehoben: Weigelt 1911, 78s. (zur Notwendigkeit einer Untersuchung der Ornamentik Duccios); Weigelt 1930a, 114 („From these characteristics, which are mostly ignored, or but casually considered, we can learn much that is interesting about the medieval workshops, their organization and interrelationships.“); Beenken 1934, 103 („although not by the hand of the master himself but rather by an assistant in the art of gilding, they [sc. the haloes] invariably reflect the intentions of the head of the workshop and so afford a useful means of ascertaining the provenance of the work in question.“); Swarzenski 1935/36, 150 (mit skeptischem Unterton: „Eine systematische Untersuchung dieser Seite der primitiven italienischen Malerei fehlt und es mag dahingestellt sein, ob sie eine sehr dankbare Aufgabe wäre.“); Offner 1950, 77 („As a rule, free of the complexities of natural appearance

systematische monographische Untersuchungen zu den Dekorgewohnheiten einzelner Maler fehlen bislang gänzlich.¹⁷¹ Die vorgestellten Studien zu Einzelwerken, welche auch den Nimbendekor mit einbezogen, sind – gemessen an der reichen Bibliographie zur Dugentomalerei – gering an Zahl und meist äußerst knapp im Umfang; die wenigsten Beiträge widmen dem Nimbendekor mehr als einen Absatz. Ziel ist meist die Stützung eines stilkritisch gewonnenen Arguments in Zuschreibungs- oder Datierungsfragen durch einen zusätzlichen Parameter. Daß bei jenen kurzen Bemerkungen nur wenige Vergleichswerke herangezogen und kaum je ausführliche Analysen des Dekors vom Grundtypus bis zu den Detailformen geleistet wurden, versteht sich. Auch die methodischen Grundlagen der Ornamentanalyse wurden in der Regel weder offengelegt noch reflektiert.¹⁷²

Eine deutlich ausgeprägtere Tradition der Ornamentforschung, als es für das Dugento der Fall ist, gibt es im Bereich der *Malerei des Trecento und frühen Quattrocento*, über die im folgenden zusammenfassend berichtet werden soll.¹⁷³ Dabei wird zunächst von der frühen Forschung (vor 1965),¹⁷⁴ dann von den Studien der drei Protagonisten Frinta, Skaug und Polzer, schließlich von der sonstigen Forschung (nach 1965) die Rede sein. Da der trecenteske Nimbendekor nicht Gegenstand vorliegender Arbeit ist, sondern die Beiträge auf diesem entwickelteren Forschungsfeld eher methodische Anregungen zu geben vermögen, wird weder Vollständigkeit angestrebt noch der jeweilige Argumentationsgang *en détail* referiert.

and eluding the idiosyncrasies of personality, the handwriting of ornament becomes more easily legible than representations of natural shapes. And being less personal in their associations, its forms are generally more directly traceable to the geographic area of the single artist, to a group as readily as to a person, to a period as to point in time, to a tendency as to an individual.“); Nikolaus 1979, 106 (wichtig für Probleme der Datierung und Zuschreibung sowie Werkstattzusammenhänge); Seidel 1981, 115; Schmidt 2000, 110 (nützlich zur Klärung von Zuschreibungsfragen u. ä.); Pasut 2003, 13 („This area of artistic production, too, has hitherto not been sufficiently studied, or its importance sufficiently recognized.“).

¹⁷¹ Am ehesten wird man die Arbeit von Polzer 1984 als eine solche bezeichnen können, der neben seinem zentralen Gegenstand, Coppo's Madonna in Orvieto, auch andere Tafeln dieses Meisters aus ornamentgeschichtlicher Sicht analysierte.

¹⁷² Ausnahmen stellen wiederum die Beiträge von Polzer 1984, Frinta 1986 und Polzer 1999b dar.

¹⁷³ Einen umfassenden Forschungsüberblick gibt Skaug 1994, I, 34-48.

¹⁷⁴ Der grundlegende Beitrag von Frinta 1965 (s. u.) soll hier die „Wasserscheide“ markieren.

Die Namen der Pioniere¹⁷⁵ sind uns bereits aus der Dugentoforschung bekannt, ebenso – und damit zusammenhängend – die Konzentration der frühen Beiträge in den Jahren um 1930 und um 1950; Fragen der Attribution und Rekonstruktion standen dabei im Mittelpunkt des Interesses. Offner argumentierte in seinen „Studies of Florentine Painting“ (1927)¹⁷⁶ sowie in den von ihm besorgten Bänden des „Corpus of Florentine Painting“, besonders den späteren,¹⁷⁷ bei Zuschreibungs- und Datierungsproblemen immer wieder mit dem Stil der Nimbenornamentierung und mit mehrfach nachweisbaren Punzen. Meiss erkannte aufgrund des Goldgrunddekors Teile eines Polyptychons von Bartolommeo Bulgarini (alias „Ugolino Lorenzetti“) als zusammengehörig (1931) und bediente sich seiner als Argument bei der Zusammenstellung des Œuvres von Francesco Traini (1933).¹⁷⁸ Coor-Achenbach (1955) beschrieb in zwei unter anderem der Ornamentik des Ugolino di Nerio und des „Monte Oliveto Master“ gewidmeten Beiträgen die Verwendung von Punzen in der Malerei des Simone Martini als eine Art Rationalisierungsprozeß im Bereich des Dekors („the quick method“).¹⁷⁹ Rowley (1958) gab in seiner Monographie über Ambrogio Lorenzetti an, schon vierzig Jahre zuvor Abriebe von Punzierungen besagten Malers angefertigt zu haben, welche er auch einigen seiner Zuschreibungen zugrunde gelegt habe.¹⁸⁰ Publiziert hat er diese jedoch nie; auch wurden seine Ergebnisse durch die späteren Untersuchungen von Skaug nicht bestätigt.¹⁸¹

Drei Forscher, deren Namen bereits mehrfach gefallen sind, waren es, die sich ab den 1960er Jahren – noch ohne Kenntnis der spärlichen Vorarbeiten seitens der älteren Forschung –¹⁸² der Analyse und Auswertung des Nimbendekors als Hauptgegenstand ihrer wissenschaftlichen Arbeit zuwandten: Frinta, Skaug und

¹⁷⁵ Früher als die im folgenden genannten Arbeiten datiert der Überblick über den „Heiligenschein in der italienischen Malerei seit Giotto“ von Mendelsohn 1903, der jedoch hauptsächlich auf die Grundformen des Nimbus, aber nur sehr knapp und oberflächlich auf dessen Dekorformen einging (zum Trecento 3-9) und daher lediglich am Rande erwähnt sei.

¹⁷⁶ Offner 1927b, 5, 8, 25, 28, 30s. und passim.

¹⁷⁷ Z. B. id. 1956, 49, 69, 76, 109 und passim; id. 1958, 9, 15, 111, 115, 127 und passim. Dazu auch Skaug 1994, I, 31ss.

¹⁷⁸ Meiss 1931, 380-384 (kurzer Exkurs zum Nimbendekor im frühen 14. Jh.: 380, Anm. 6); id. 1933, 108, 123, 127, 143 und passim.

¹⁷⁹ Coor-Achenbach 1955a, 165; ead. 1955b, 204.

¹⁸⁰ Rowley 1958, 140, Anm. 2.

¹⁸¹ Skaug 1976, 315 und passim.

¹⁸² So id. 1994, I, 34.

Polzer. Eine Zäsur, welche diese Wende in der Forschungsgeschichte hin zu einer systematischen, methodisch reflektierten Untersuchung auf breiter Materialbasis markiert, stellt *Frintas* Aufsatz von 1965 dar, in dem er sein Projekt einer möglichst vollständigen Erfassung der in der spätmittelalterlichen Malerei verwendeten Punzen, das über dreißig Jahre später mit seinem unten zu besprechenden Corpus (1998) vollendet wurde, erstmals ankündigte, theoretisch wie exemplarisch skizzierte und durch ausgewählte Makroaufnahmen einzelner Punzen illustrierte. Anders als seine beiden Kollegen bezog Frinta immer wieder (so bereits hier) neben der italienischen auch die nordalpine Kunst mit ein, besonders die böhmische Tafel- und Buchmalerei (s. u.). Das Projekt ziele darauf ab, so Frinta, identische Punzen, d. h. Abdrücke desselben Punzeisens, in mehreren Werken nachzuweisen, woraus dann auf eine Entstehung dieser Tafeln in derselben Werkstatt geschlossen werden könne.¹⁸³ Ein Punzenset sei jeweils vom Meister und seinen Mitarbeitern gemeinsam benutzt worden, und nur von diesen. Es handele sich nämlich bei den Punzeisen um Einzelstücke, deren Grundform wohl in Metall¹⁸⁴ gegossen und anschließend mit der Feile im Detail ausgearbeitet worden sei. Einschränkend betonte er, daß nur die komplexeren Punzen, die er für eine italienische Erfindung hielt,¹⁸⁵ Schlußfolgerungen erlaubten, und dies lediglich bei in etwa zeitgleich entstandenen Werken.¹⁸⁶ Diesem Aufsatz folgten diverse Einzelstudien, die hier nicht vorgestellt werden können, etwa zur bereits erwähnten Dominikustafel des Fogg Art Museum in Cambridge und ihrem in der Werkstatt des Ugolino di Nerio erneuerten Nimbus, zu einem fälschlich Nardo di Cione zugeschriebenen Retabel in Rochester, zu mehreren Arbeiten Simone Martinis und zu einem fälschlich Bernardo Daddi zugeschriebenen Klapptriptychon in der Prager Nationalgalerie.¹⁸⁷ Besonders ausführlich und wichtig war seine Aussonderung der Werke zweier Meister („Master of the Beata Umiltà“

¹⁸³ Frinta 1976, 272, nannte diese dann „distinctive punching tools“. – Nach id. 1972a, 649, bezeichneten nur ähnliche, jedoch nicht identische Punzen „a looser kind of relationship“; sie zeigten an, daß ein Maler bestrebt sei, die Ornamentik eines berühmten Kollegen nachzuahmen. Ähnlich id. 1998, 10: „Analogies in decorative schemes and similarities of punch marks may suggest relationships and point to distinct influences and affiliations.“ (cf. auch *ibid.*, 11s.).

¹⁸⁴ Zum Material ausführlicher id. 1972b, 116.

¹⁸⁵ Später sah Frinta den Ursprung der Technik in der byzantinischen Kunst des 6. Jh.s. In der mittelbyzantinischen Zeit seien aber wohl keine Punzen verwendet worden, erst danach wieder, vielleicht unter italienischem Einfluß (*ibid.*).

¹⁸⁶ Id. 1965, 261s. Diese methodischen Grundüberlegungen kehren in fast allen späteren Arbeiten Frintas in ähnlicher Form mehr oder minder ausführlich wieder.

¹⁸⁷ Id. 1971, 306s.; id. 1975b; id. 1983; id. 1992, 5-11.

und Mino Parcis, alias „Loeser Master“) aus dem Œuvre des Pietro Lorenzetti (1976), die sich zusätzlicher Punzen resp. eines ganz anderen Punzensets bedienen als letzterer; dabei kombinierte Frinta die quantitative Auswertung der Punzen, dargestellt in einer Tabelle, mit konventioneller Stilanalyse.¹⁸⁸ Skaugs Begriff der „motif punches“ für die aufwendigeren, d. h. über Punkte, Kreise o. ä. hinausgehenden, Punzen stellte er hier seinen Begriff „‘complex’ punches“ entgegen.¹⁸⁹ Des weiteren vertrat er die These, besonders charakteristische Punzen hätten als eine Art Kryptosignatur des Meisters fungiert.¹⁹⁰ Die Arbeit zeigt überdies, daß Frinta nun die Punzenanalyse nicht mehr nur zur Identifizierung einer Werkstatt (wie noch 1965), sondern auch zur Unterscheidung einzelner Maler einsetzte.¹⁹¹

1998 erschien der erste Band von Frintas lange angekündigtem Punzenkorpus, dem eine kurze Einleitung in die Methodik der Punzenauswertung vorangestellt ist.¹⁹² Hier kehrte der Forscher, vielleicht in Reaktion auf die Kritik Skaugs, zum Werkstattkonzept zurück und formulierte als Hauptthese: „panels bearing identical impressions can be assumed to have originated in the same workshop“.¹⁹³ Dabei machte er die folgenden Einschränkungen: 1. Nur komplexe Punzen könnten zur Argumentation herangezogen werden. 2. Die Größe der Tafel und damit des jeweiligen Nimbus müsse berücksichtigt werden, da bestimmte Punzen nur für bestimmte Formate benutzt worden seien. 3. Bei in ihrer Zeitstellung weit auseinanderliegenden Werken sei Vorsicht geboten; Punzeisen könnten nach Auflösung einer Werkstatt verkauft worden sein. 4. Der unterschiedliche Einsatz des Punzeisen (variierende Festigkeit des Drucks, orthogonales oder schräges Aufsetzen etc.) könne unterschiedliche Abdrücke bewirken, ebenso seien Verzerrungen der Form auch durch Veränderungen von Holz und Gipsgrund im Laufe der Zeit mit

¹⁸⁸ Ausführliche und kritische Darlegung von Frintas Methode bei Skaug 1994, I, 41s. (zu Frinta 1976). – Eine Unterscheidung des „Loeser Master“ von Pietro Lorenzetti auf stilkritischer Basis auch bei Maginnis 1980.

¹⁸⁹ Frinta 1976, 272 mit Anm. 4. Später verwendete Frinta den Begriff „motif punches“ jedoch auch selbst (z. B. id. 1987, 41; id. 1998, 11).

¹⁹⁰ Id. 1976, 290: „certain highly distinctive punches served as subtle marks of individual masters’ authorship“. Ähnlich id. 1987, 47, und id. 1998, 11.

¹⁹¹ Theoretisch bereits formuliert bei Frinta 1972b, 115: „The study of the punched decoration shows that it was very much part of the artist’s personal style as it was an integral part of his design of the panel, revealing his aesthetic attitudes.“ Auf diesen Wandel in der Methodik Frintas hat Skaug 1994, I, 40s., aufmerksam gemacht.

¹⁹² Der zweite Band, welcher der Auswertung des Materials gewidmet sein soll, ist bislang noch nicht publiziert. Cf. auch die Rez. von Schmidt 2000.

¹⁹³ Frinta 1998, 10; dazu auch Bomford et al. 1989, 26.

einzukalkulieren.¹⁹⁴ 5. Das Fehlen von zu erwartenden Punzen in einem Bild („negative evidence“) sei für die Auswertung von geringerem Gewicht als die Identifizierung von charakteristischen Punzen („affirmative evidence“). Die traditionelle Stilanalyse, so Frinta, sei unverzichtbar für die Punzenforschung,¹⁹⁵ bei welcher die Untersuchung zunächst von den gesicherten Werken ausgehen, dann die überzeugenden Zuschreibungen einbeziehen müsse, um schließlich die Problemfälle zu erörtern. In der großen Mehrzahl der Fälle würden die Ergebnisse der Stilkritik bestätigt, die auch zur Unterscheidung der Mitglieder einer Werkstatt, die alle dieselben Punzen benutzten, benötigt würde.¹⁹⁶ Grundannahme sei der Unikatcharakter jedes Punzeisens, für welches er nun eine Herstellung mittels „filing, cutting, and drilling“ annahm, und zwar wohl nicht durch die Maler selbst, sondern durch metallverarbeitende Handwerker.¹⁹⁷ Das Corpus enthält alle von Frinta erfaßten Punzen vom 4. bis zum 15. Jahrhundert (mit eindeutigem Schwerpunkt auf der sienesischen Malerei des Tre- und Quattrocento), angeordnet nach der Form der Motive, eingeteilt in sechzehn Gruppen mit Untergruppen.¹⁹⁸ Von jeder Punze wurde eine Makroaufnahme im Maßstab 3:1 reproduziert und mit einem Identifizierungscode¹⁹⁹ sowie einer Maßangabe²⁰⁰ versehen, darunter zuerst jeweils die Tafel, von welcher die Photographie stammt, dann die anderen Werke, bei denen dieselbe Punze zum Einsatz kam, in chronologischer Reihenfolge aufgelistet.

Skaug debütierte 1971 auf dem Feld der Punzenforschung mit einer Arbeit über den Nimbendekor in einigen Werken der Giotto-Werkstatt, deren

¹⁹⁴ Ähnlich äußerte sich auch Skaug, der aus diesem Grunde nicht die Größe, sondern die Form der Punze als zentrales Kriterium zur Identifizierung heranzog (Skaug 1983, 275, Anm. 3, und ausführlich id. 1994, I, 405s.).

¹⁹⁵ Ähnlich wiederum Skaug 1998, 179 („sphragiology cannot replace stylistic analysis, or vice versa.“).

¹⁹⁶ Frinta 1998, 10s.; ebenso Skaug 1994, I, 305s. (s. u.).

¹⁹⁷ Frinta 1998, 11s.; angezweifelt in der Rez. von Schmidt 2000, 109. – 1965 war Frinta, wie oben dargestellt, noch von einer Herstellung der Grundform im Modelgußverfahren ausgegangen. Zur Position Skaugs s. u.

¹⁹⁸ Frinta wies selbst auf die Schwierigkeit der Kategorisierung der Formen in einer Reihe von Fällen hin und räumte ein, daß möglicherweise künftig manche ähnliche Nummern zu einer zusammengefaßt oder auch einzelne weiter aufgeteilt werden müßten (Frinta 1998, 14; dazu auch Schmidt 2000, 108).

¹⁹⁹ Dieser Code (z. B. „Dab5a“) besteht aus einem Großbuchstaben (für die Hauptgruppe), fakultativ einem oder mehreren Kleinbuchstaben, dann einer arabischen Ziffer und fakultativ einem weiteren Kleinbuchstaben (zur Ausdifferenzierung der Untergruppen).

²⁰⁰ Nicht immer, so Frinta 1998, 15, sei die Größe zweifelsfrei festzustellen gewesen, da z. B. bei abgerundeten Sternpunzen die Größe von der Stärke des Einschlagens abhängig sei.

Zusammenhang er durch die tabellarische Erfassung ihrer Punzen aufzeigte.²⁰¹ Bereits hier beschäftigte ihn das Phänomen der Punzenwanderung, welches er immer wieder erörterte. Da er einige der besagten Giotto-Punzen auch in Tafeln von Bernardo Daddi und Jacopo del Casentino nachweisen konnte, nahm er an, diese seien von Giotto an seine ehemaligen Schüler ausgeliehen worden.²⁰² Erstmals unterschied er in dieser Studie die zwei für die Trecentomalerei grundlegenden Typen von punzierten Dekorsystemen: den in Florenz vorherrschenden „pearls-on-a-string style“, bei dem die einzelnen Punzen in mehreren konzentrischen Bändern aneinandergereiht werden, und den für Siena charakteristischen „cluster style“, welcher sich durch aus mehreren Einzelpunzen zusammengesetzte, konzentrische Ornamente, die oft rhythmisch alternieren, auszeichnet.²⁰³ Teilergebnisse seines umfassenden Forschungsprojektes zur Punzenverwendung in der Florentiner Trecentomalerei, welches in dem unten besprochenen Corpus von 1994 zum Abschluß kam, publizierte Skaug in einer Vielzahl von Aufsätzen zu einzelnen Werken und Werkgruppen.²⁰⁴

Seine ausführlichste künstlermonographische Studie (1976), die hier exemplarisch vorgestellt werden soll, galt der Werkchronologie bei Ambrogio Lorenzetti, dessen Punzen er durch Makroaufnahmen dokumentierte und in einer Tabelle erfaßte.²⁰⁵ Skaugs Punzentabellen sind mit geringfügigen Varianten immer nach dem gleichen Schema aufgebaut: In der oberen Leiste trägt er nach rechts alle

²⁰¹ Skaug 1971, fig. 6.

²⁰² Ibid., 155-158. – Id. 1983, 253, unterschied zwei Typen der Punzenwanderung: Als „primary diffusion“ bezeichnete er den Austausch von Punzeisen zwischen verschiedenen Werkstätten oder die Zusammenarbeit mehrerer Meister in einer Werkstatt, als „secondary diffusion“ den Verkauf nach dem Tode des Meisters an eine andere Werkstatt.

²⁰³ Id. 1971, 153 mit Anm. 27. Ausführlich dargelegt bei id. 1994, II, 494-503 (App. I), mit zahlreichen Beispielen (fig. 5-7, 16-27).

²⁰⁴ Diese können hier nicht referiert werden; einige Arbeiten seien immerhin kurz genannt: Skaug 1975a schrieb eine Tafel mit dem Hl. Antonius Abbas dem Nardo di Cione ab und wies sie der Werkstatt des Giovanni di Bartolomeo Cristiani zu; id. 1975b korrigierte die Zuschreibung einer anderen Tafel desselben Heiligen von Bartolo di Fredi zu Giovanni di Nicola; id. 1983 handelte von konjuzierten „joint shops“ in Siena und Florenz in den 1360er Jahren, deren Mitglieder alle dieselben Punzen benutzten; id. 1989 nahm zu verschiedenen Attributionen an Giovanni Bonsi unter dem Aspekt des Nimbendekors Stellung. Nach seinem Corpus von 1994 äußerte sich Skaug 1998 nochmal zur Punzenverwendung bei Pietro Nelli (zugleich als Replik auf die Rez. von Tartuferi 1995) und id. 2004 zur Rekonstruktion des Retabels von S. Maria degli Angeli von Agnolo Gaddi. Jüngst analysierte Skaug 2005 für den Katalog der Florentiner Trecentomalerei im Lindenau-Museum zu Altenburg den Nimbendekor der dort aufbewahrten Tafeln und faßte seine Ergebnisse überblicksweise und unter Einbeziehung des stilgeschichtlichen Kontextes zusammen.

²⁰⁵ Addenda zu diesem Aufsatz: Id. 1986 (nochmals zu dem 1976 erstmals publizierten Bild); id. 2003 (zur Datierung von zwei neuentdeckten Tafeln, mit überarbeiteter Punzentabelle [fig. 1]).

vom Künstler verwendeten Punzen ein (mit maßstabsgetreuen Zeichnungen), nach unten listet er annähernd chronologisch die untersuchten Werke auf. Jede in einem bestimmten Werk nachgewiesene Punze markiert er durch ein Kreuz oder einen Punkt im entsprechenden Feld der Tabelle. Unten werden „contemporary sharing“ und „permanent transfer“ einzelner Punzeisen an andere Meister durch Pfeile angedeutet. Ganz rechts finden sich fakultativ mehrere Spalten mit zusätzlichen Informationen, etwa über verschiedene Typen von Zierborten o. ä.²⁰⁶ Bei Ambrogio Lorenzetti begegneten, so Skaug, einige Punzen durch alle Werkphasen hindurch und bezeugten somit die Provenienz aus Ambrogios Werkstatt,²⁰⁷ deren sämtlichen Mitgliedern dasselbe Punzenset zur Verfügung gestanden habe. Dieses Werkstattkonzept, aus dem resultiert, daß die Punzenanalyse zur Identifizierung lediglich einer Werkstatt, nicht aber des ausführenden Malers geeignet ist, vertrat Skaug als Grundannahme konsequent in all seinen Beiträgen.²⁰⁸ Andere Punzen seien bei Ambrogio entweder nur vor oder nur nach der Maestà von Massa Marittima nachweisbar, bei welcher der Maler offenbar wegen der Vielzahl zu dekorierender Nimben auf 14 von seinem Bruder Pietro entlehene Punzeisen zurückgegriffen habe.²⁰⁹ Dieser Umstand erlaube es, das Œuvre Ambrogios mit Sicherheit in zwei Werkgruppen zu unterteilen, deren eine vor und deren andere nach der Maestà von Massa Marittima zu datieren sei. Die Untersuchung der Punzenverwendung gestatte in diesem Falle also lediglich eine grobe zeitliche Einordnung, während die Werkabfolge in der Tabelle nicht im Sinne einer strikten Chronologie verstanden werden solle; ferner sei die Maestà, die „Wasserscheide“ der beiden Werkgruppen, ihrerseits nicht mit einem gesicherten Datum zu verbinden.²¹⁰ Was Skaug in dieser Arbeit gänzlich beiseite ließ und auch sonst meist ausklammerte, ist der Stil der

²⁰⁶ Id. 1976, 310s., fig. 7; s. auch die Tabellen in id. 1994. – Frintas und Polzers Punzentabellen sehen ganz ähnlich aus (cf. Frinta 1976, 274s. und 298s.; Polzer 1999c, 44, fig. 23), wobei Frinta teilweise zusätzlich die Maße der einzelnen Punzen angibt (Frinta 1998, 548s.).

²⁰⁷ Skaug 1976, 312. – Ausgangspunkt für die Zusammenstellung des Œuvres sind die (lediglich) drei signierten und datierten Werke (von 18 untersuchten). Ein Beispiel aus *ibid.*, 310s., fig. 7: Das erste aufgelistete Werk (Kruzifixus no. 598 der Sieneser Pinakothek) weist neun Punzen auf, welche mit dem gesicherten Triptychon aus S. Procolo von 1332 übereinstimmen (Nr. 2, 4-11); Punze Nr. 10 ist zusätzlich in den beiden anderen gesicherten Tafeln (Darstellung im Tempel, 1342; Verkündigung, 1344) nachgewiesen.

²⁰⁸ *Ibid.*, 326, Anm. 47. Cf. *id.*, 1971, 147; *id.* 1975a, 540; *id.* 1983, 253; *id.* 1994, I, 27-30; *id.* 1998, 178. – Daß Frinta sich in dieser Hinsicht schwankend verhielt, ist oben gezeigt worden.

²⁰⁹ *Id.* 1976, 312.

²¹⁰ *Ibid.*, 312 und 315. – Im Ergebnis stimmt Skaugs Chronologie im wesentlichen mit der stilkritisch erarbeiteten von Borsook 1966 überein.

Ornamentik, d. h. etwa die Anordnung und Kombination der Punzen zu komplexen Dekorsystemen, deren Auswertung er immerhin als Möglichkeit einer weiterführenden Untersuchung andeutete, welche dann für eine Präzisierung der Chronologie und für die Händescheidung innerhalb der Werkstatt fruchtbar gemacht werden könnte.²¹¹

Von Skaugs zweibändigem Punzencorpus (1994) ist bereits mehrfach die Rede gewesen, dessen erster Teil sehr ausführliche Erörterungen zu verschiedenen allgemeinen Aspekten, insbesondere methodischer Art, umfaßt. Zunächst hob der Verfasser die Bedeutung technischer Untersuchungen für die Kunstgeschichte hervor, warnte aber ausdrücklich davor, deren Befunde übereifrig als „objective evidence“ zu mißverstehen.²¹² Zu den Vorzügen der Dekoranalyse, die auf Datierung und Zuschreibung von Gemälden abziele, gegenüber anderen, im engeren Sinne technischen Untersuchungsmethoden zählte er die verhältnismäßig einfache Handhabung, die es erlaube, eine erhebliche Zahl von Werken einzubeziehen und somit umfangreiches Vergleichsmaterial zu gewinnen. Jede Art von Ornament könne stilistisch untersucht werden, doch böte die Punzierung als „prefabricated ornament“ die Möglichkeit, nicht nur Ähnlichkeit, sondern Identität nachzuweisen. Ein und dasselbe Punzeisen hinterlasse zwar idealiter identische Abdrücke, „identifiable like fingerprints“, doch realiter könnte es freilich von unterschiedlichen Personen benutzt worden sein, so daß stets eine Interpretation im Kontext der Befunde vonnöten sei.²¹³ Als Gründe für die bisherige Vernachlässigung des Goldgrunddekors von seiten der Forschung erwog er drei Gesichtspunkte: 1. Als „Kunst“ würden in der Regel nur die gemalten Teile eines Bildes betrachtet („the preference for pure painting“). In diesem Zusammenhang versuchte Skaug, die Forschungsthese, die Vergoldung sei nicht vom

²¹¹ „Probably an analysis of the haloes and the style of tooling would result in criteria for a further subdivision of the chronology, and possibly for a distinction between different hands within the shop.“ (Skaug 1976, 315, Anm. 47). Ähnlich auch id. 1994, I, 319 („Parallel studies of halo ornament and style of tooling, moreover, must be undertaken in order to add this contextual dimension to the quantitative factor.“), und id. 2005, 24s. – In dieselbe Richtung zielte Strehlke 1995 [= Rez. Skaug 1994], 754: „Punches are only one piece in the puzzle [...]: even if artists shared them or passed them on, that does not mean that they grouped their punch marks in the same way.“ – Die Anordnung der Punzen wurde ansatzweise berücksichtigt z. B. bei Skaug 1971, 153, und id. 1989, passim. Stärker mit einbezogen hat Skaug den Stil des Dekors jüngst auch bei seiner Behandlung der florentinischen Trecentomalerei im Lindenau-Museum zu Altenburg (id. 2005, 26-35).

²¹² Id. 1994, I, 18; ebenso id. 1998, 179.

²¹³ Id. 1994, I, 16-19. – Deutlicher, auf die Kritik von Tartuferi 1995 antwortend, id. 1998, 178: „Punch marks are not personal ‘fingerprints’ of the individual artist.“

Maler selbst, sondern von Spezialisten ausgeführt worden, durch Auswertung von Traktatliteratur und Vertragstexten zu falsifizieren.²¹⁴ 2. Die Werkstattbindung der Punzen und die daraus resultierende Unbrauchbarkeit ihrer Analyse für die Zuweisung an eine bestimmte Hand sei mit den personenfixierten Klassifizierungssystemen der Forschung („the autograph syndrome“) schlecht vereinbar.²¹⁵ 3. Punzen seien ohne vergrößerte Detailphotographien kaum zu studieren und zu identifizieren („the threshold of availability“).²¹⁶

Ausführlich legte Skaug die Technik des Goldgrunddekors dar.²¹⁷ Nach einer Übersicht über den Aufbau eines mittelalterlichen Tafelbildes diskutierte er zunächst eingehend das Problem der Herstellung von Punzeisen, also die Frage, ob diese durch Gußverfahren oder durch Bearbeitung des Werkstücks mit der Feile und anderen Werkzeugen gefertigt worden seien, wobei er, auf den Traktat des Theophilus, das Urteil moderner Technikhistoriker und die aus der Fälscherwerkstatt des Federico Ioni erhaltenen Punzeisen sich berufend, entschieden für letztere Alternative, aus welcher der Unikatcharakter jedes Punzeisens resultiert, votierte.²¹⁸ In bezug auf die Technik der Freihandritzung machte er auf die Notwendigkeit aufmerksam, diese von der tiefer und schmaler ausfallenden Vorritzung zu unterscheiden.²¹⁹ Der Abschnitt über den punktierten Dekor beschäftigt sich vor allem mit dessen Abgrenzung von der Punzierung in der historischen Terminologie

²¹⁴ Id. 1994, I, 20-26.

²¹⁵ Ibid., 27-30.

²¹⁶ Ibid., 30-33. – „Without being pursued to the point of positive identification, studies of punch work will only amount to stylistic suggestions. Even acute observations lose their true potential, and may even lead in a wrong direction, when not dealt with as technical evidence.“ (31).

²¹⁷ Ibid., 49-66. – Des weiteren seien folgende vor Skaugs Arbeit datierende Beiträge zur Technik des Nimbendekors hervorgehoben: Nach Thompsons knapper Beschreibung der verschiedenen Techniken (Thompson 1936, 68s.; id. ²1956, 222-225) überprüfte Nikolaus die Angaben des Cennino Cennini anhand maltechnischer Analysen italienischer Tafelbilder des Braunschweiger Herzog-Anton-Ulrich-Museums auch in bezug auf Ritzung und Punzierung und wies u. a. Mittelpunkteinstiche von Nimben und Vorritzungen für den Dekor nach (Nikolaus 1973, 172-176; cf. auch id. 1979, 106). Straub stellte in seinem Beitrag zur Technologie der mittelalterlichen Tafelmalerei in „Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken“ die Technik des Nimbendekors zusammenfassend dar (Straub 1984, 189s. und 197s.), ebenso wie das Restauratorenteam der Londoner National Gallery in ihrem der Frühen italienischen Malerei gewidmeten Band der Reihe „Art in the Making“ (Bomford et al. 1989, 21-26).

²¹⁸ Skaug 1994, I, 58-62. Zustimmend Tartuferi 1995, 479, mit Hinweis auf ein Dok. von 1334, in welchem Andrea Pisano für ein *marco di ferro* bezahlt wird (publ. bei Moskowitz 1986, 201, Dok. 35) – Wie Frinta (s. o.) nahm auch Skaug an, daß die Punzeisen wegen der Komplexität ihrer Formen von Goldschmieden oder anderen Metallhandwerkern gefertigt worden seien, wohl meist nach Auftrag und Entwurf des Malers; möglicherweise seien aber auch von den Herstellern selbst entworfene Modelle angeboten worden (Skaug 1994, I, 61).

²¹⁹ Ibid., 62s.

und versucht, die präzise Bedeutung der verschiedenen von Cennino Cennini gebrauchten Begriffe für Punzieren und Punzeisen herauszuarbeiten.²²⁰ Bei der Besprechung des rein punzierten Dekors differenzierte Skaug zwischen drei grundlegenden Möglichkeiten der Kombination von Punzen („simple punching“, „combined punching“, „re-worked punching“) und konstatierte eine Vorliebe für die zweite Variante in der sienesischen Malerei ab ca. 1320 und für die dritte in der Florentiner Produktion ab den 1340er Jahren.²²¹

Der zweite Hauptteil des Corpus umfaßt monographische Kapitel zu allen berücksichtigten Florentiner Malern von Giotto bis Fra Angelico.²²² Eingeleitet werden diese jeweils durch eine kurze Übersicht über Leben und Forschungsstand und eine Liste der ausgewerteten Werke, die den in Band 2 enthaltenen Tabellen entspricht. Knapp fällt der folgende Abschnitt über die Zuschreibungen aus, in welchem meist nur wenige, besonders problematische Fälle auf der Basis der Punzenanalyse erörtert werden; daran schließen sich ein Überblick über die Chronologie der Punzenverwendung und Anmerkungen über die Beziehung zu anderen Werkstätten an. In der Conclusio schließlich faßte Skaug die Ergebnisse der Untersuchung zusammen: Die Übereinstimmung zwischen Stil- und Punzenbefund („stylistic-sphragiological concordance“) sei im allgemeinen sehr hoch und bestätige also die Ausgangshypothese, daß jede Werkstatt über ein eigenes Punzenset verfügt und keine spezialisierten Vergolderwerkstätten bestanden hätten.²²³ Insgesamt hätten sich 40 neue Attributionen und diverse Korrekturen bei der Chronologie ergeben.²²⁴ Formverändernde Spuren einer Abnutzung der Punzeisen im Laufe der Zeit, die Aufschluß in Datierungsfragen hätten geben können, seien wegen der Störung des

²²⁰ Ibid., 63ss., cf. auch 62 mit Anm. 94.

²²¹ Ibid., 65s.

²²² Ibid., 81-302.

²²³ Ibid., 305s. Dabei problematisierte Skaug das Verhältnis zum (nicht in diesem Maße objektivierbaren) Stilbefund: „The system progresses from an initial dependence upon stylistic considerations to independence of them.“ Vier verschiedene Möglichkeiten der Beziehung seien dabei zu unterscheiden: 1. „Contemporary stylistic-sphragiological concordance“ (selber Stil und selbes Punzenset, Grundlage für alle strittigen Werke); 2. „Contemporary stylistic-sphragiological anomaly“ (selber Stil und verschiedene Punzensets oder unterschiedliche Stile und selbes Punzenset, zu interpretieren im ersten Fall als Ausleihe von Punzeisen, im zweiten Fall als Zusammenarbeit oder Werkstattgemeinschaft); 3. „Replacements“ (Ersetzung bestimmter Punzen in derselben Werkstatt durch ähnliche); 4. „Dispersal“ (Benutzung von Punzen zuerst durch den einen, später durch einen anderen Meister benutzt, zu Lebzeiten oder nach dem Tode).

²²⁴ Ibid., 306-310.

Befundes durch die Veränderung von Bolus, Grundierung, Leinwand und Holz aber nicht nachweisbar gewesen.²²⁵

Der typologische Index in Skaugs zweitem Band²²⁶ entspricht prinzipiell Frintas erstem Corpusband. Aufgrund der bei der Besprechung des letzteren bereits erwähnten Identifizierungsprobleme im Falle von sehr ähnlichen Punzen stellte für Skaug jedoch nicht die Größe, sondern die Form der Punze das wesentliche Entscheidungskriterium dar.²²⁷ Die 742 erfaßten Punzen wurden ihrer Form nach in neun Klassen eingeteilt und jeweils durch eine Schemazeichnung und eine Makroaufnahme dokumentiert; der oder die Künstler, welche die jeweilige Punze verwendeten, sind angegeben, nicht aber die Werke, die über die ebenfalls im zweiten Band abgedruckten Tabellen erschlossen werden können.²²⁸ Kritisch zu Skaugs Corpus äußerte sich Tartuferi (1995), der zwar konzedierte, daß Vergoldung und Goldgrunddekor in den Aufgabenbereich der Maler fielen, doch zu bedenken gab, daß eine Spezialisierung von Werkstattmitgliedern nur auf Vergoldung nicht auszuschließen sei. Daher verneinte er eine Überlegenheit der Dekoranalyse gegenüber der traditionellen Methode des „conoscitore“ und verwies exemplarisch auf ein von Skaug publiziertes Tafelkreuz im Refektorium von S. Maria Novella in Florenz,²²⁹ dessen Punzen zwar bei Giotto nachweisbar seien, das aber stilistisch, vor allem aus Qualitätsgründen, noch nicht einmal der Werkstatt zugewiesen werden könne.²³⁰

Polzer, der dritte Protagonist, und seine Methodik sind bereits im Zusammenhang mit seinen Forschungen zum Dugento ausführlicher vorgestellt worden, weshalb die Beiträge zur Trecentomalerei hier nur kurz angesprochen

²²⁵ Ibid., 309s., und II, 404s.; ähnlich schon id. 1971, 155, Anm. 31.

²²⁶ Id. 1994, II, 404-493.

²²⁷ Id. 1983, 275, Anm. 3, und ausführlich id. 1994, I, 405s.

²²⁸ Weitestgehend übergangen wurden einfache Punzen (Punkte, Kreise u. ä.). Die den Index beschließenden Vergleichsabbildungen enthalten zahlreiche Bildbeispiele für identische Punzen in mehreren Bildern.

²²⁹ Skaug 1994, I, 85s. und fig. 131s.

²³⁰ Tartuferi 1995, 480. Cf. auch die Replik von Skaug 1998, 177-180, und die Rez. von Strehlke 1995. – Eine kritische Bemerkung zur Punzenforschung, besonders zur Gewichtung ihrer Ergebnisse, findet sich (offenbar als Reaktion auf die ersten Aufsätze von Frinta und Skaug) schon bei Maginnis 1980, 126, Anm. 9: „however, it should be noted that this once-neglected aspect of Trecento painting now seems to be assuming undue prominence in the matter of attributions. While such material provides valuable supporting evidence, the growing literature on punchwork shows that the matter is more complex than hitherto supposed.“ Auch Conti 1986, 521s., warnte davor, sich einseitig auf den

werden. Diese konzentrierten sich bislang vor allem auf die sienesisische Malerei mit Schwerpunkt auf Simone Martini, Lippo Memmi und Umkreis sowie auf deren Beziehung zur zeitgenössischen Pisaner Produktion. In seinen frühen Arbeiten nahm er zur Attribution von Werken Francesco Trainis (1971)²³¹ und des sog. „Meisters der rebellierenden Engel“ (1981) aus der Sicht des Nimbendekors Stellung.²³² Ebenso begründete er seine Zuschreibung der Thomastafel in S. Caterina zu Pisa an Lippo Memmi (1983)²³³ und seine Bestimmung der Anteile von Simone Martini und Lippo Memmi an der von beiden Malern signierten Verkündigung in den Uffizien von 1333 (1988).²³⁴ Bei seiner Erörterung des Frühwerks und der künstlerischen Herkunft Pietro Lorenzettis (1993) analysierte Polzer zwar auch die Beziehung zu Duccio in bezug auf die geritzte Ornamentik, bewertete aber in diesem Falle den Dekor nicht als entscheidendes Kriterium.²³⁵ Eine sienesisische Tafel mit Madonna und Marienkrönung in der Berliner Gemäldegalerie wies er aufgrund von Stil und Punzenverwendung der Werkstatt Lippo Memmis zu (1999).²³⁶ Ausführliche, vor allem auf chronologische Einordnung abzielende Analysen widmete er jüngst dem Dekor der Ludwigs- und der Ladislaustafel des Simone Martini, der Ornamentik des Ugolino di Nerio und deren Einfluß auf die Florentiner Malerei (2005).²³⁷ Dabei berücksichtigte Polzer anders als Skaug und Frinta stets nicht nur die Punzen selbst, sondern alle Aspekte der Ornamentik, d. h. auch die Dekorsysteme und deren stilistische Gestaltung,²³⁸ und kombinierte Ornament- mit traditioneller Stilanalyse.

Angeregt durch die Arbeiten Frintas, Skaugs und Polzers begannen in den 1980er Jahren²³⁹ vereinzelt auch andere Forscher, sich mit trecentesken Nimbendekorationen zu beschäftigen. Lodi (1981) katalogisierte die Punzen in der

Nimbendekor zu verlassen, da nicht gesichert sei, ob Punzen nicht doch reproduzierbar gewesen sein könnten.

²³¹ Polzer 1971, bes. 381-384 und 386.

²³² Id. 1981, bes. 571-574 und 581 (mit Zuschreibung der Vorderseite der eponymen Tafel im Louvre an Naddo Ceccarelli und der Rückseite an Giovanni da Milano).

²³³ Id. 1983a, passim.

²³⁴ Id. 1988, bes. 169ss.

²³⁵ Id. 1993, 79-83. Statt dessen erachtete er Memmo di Filippuccio, den Vater des Lippo Memmi, als die wesentliche Quelle für Pietros Stil.

²³⁶ Id. 1999c, bes. 43s. (zum Dekor).

²³⁷ Id. 2005.

²³⁸ Insbesondere *ibid.*

²³⁹ Vorher analysierte bereits van Os 1978, 66s., den Goldgrunddekor eines Triptychons in Den Haag (Privatslg.) und versuchte, Parallelen bei Paolo Veneziano, aber auch in der venezianischen Malerei

emilianischen Tafelmalerei der zweiten Trecentohälfte;²⁴⁰ Hoeniger (1990) beschrieb und analysierte ausführlich den Punzengebrauch bei Simone Martini;²⁴¹ Baldelli (1991) legte einen typologischen Katalog der Punzen in der Tafelmalerei des Tre- und Quattrocento in den Marken vor;²⁴² Messina (1998) untersuchte den geritzten Goldgrunddekor in der riminesischen Trecentomalerei mit dem Ziel der Wiedervereinigung zusammengehöriger Stücke und der Klärung von Attributions- und Chronologieproblemen.²⁴³ Neben diesen „Reihenuntersuchungen“ wurde der Nimbendekor bisweilen auch zur Einordnung von Einzelwerken der Trecentomalerei herangezogen, von denen hier nur einige kurz erwähnt werden können: Seidel (1981) gewann wichtige Argumente für seine Zusammenstellung des Frühwerks von Pietro Lorenzetti und die Erörterung seiner Beziehung zu Duccio aus der geritzten Ornamentik.²⁴⁴ Ladis' Buch über Taddeo Gaddi (1982) stellt eine der ersten Künstlermonographien dar, in deren Katalogeinträgen der Goldgrunddekor konsequent, wenn auch knapp, mit einbezogen wurde.²⁴⁵ Punzenvergleichen kam des weiteren z. B. in den Arbeiten von Beatson, Muller und Steinhoff (1986) über die Zusammenarbeit von Bartolommeo Bulgarini und dem „Palazzo Venezia Master“ beim Viktorsretabel des Sieneser Doms,²⁴⁶ von Loseries (1987) über Sano di Pietros Georgstafel in S. Cristoforo zu Siena,²⁴⁷ von Di Fabio (1989) über den Nardo di Cione zugeschriebenen Jakobus im Palazzo Bianco in Genua²⁴⁸ und von Muller (1994) über Ugolino di Nerios ehemaliges Retabel von S. Croce in Florenz²⁴⁹ entscheidendes Gewicht in der Argumentation zu. Dasselbe gilt für einige neuere Bestandskataloge zur Frühen italienischen Malerei, etwa diejenigen der Staatsgalerie

des frühen Trecento festzumachen, verglich dabei jedoch auf einer zu allgemeinen Ebene, um zu überzeugenden Ergebnissen zu gelangen.

²⁴⁰ Lodi 1981. Die Arbeit besteht aus einem Katalog der Bilder mit Beschreibung der Punzen und Detailabb. sowie einem Katalog der Punzen.

²⁴¹ Hoeniger 1990, 77-134.

²⁴² Baldelli 1991, 145, zum geringen Interesse der italienischen Forschung an diesem Gebiet. – Eine Auswahl von Makroaufnahmen ergänzt die Schemazeichnungen des Katalogs.

²⁴³ Kurzfassung einer tesi di laurea, Univ. Trieste 1996 (Messina 1998, 392, Anm. 6).

²⁴⁴ Seidel 1981, bes. 110, 115, 128, 131 und 135; cf. ergänzend id. 1985, 124. – Maginnis 1984, 192, 194ss. und passim, behandelte denselben Themenkomplex ebenfalls mit Bezugnahme auf die Nimbendekore. Cf. auch Boskovits 1986, 5, 8 und 11, zur Datierung von Tafelbildern Pietro und Ambrogio Lorenzettis.

²⁴⁵ Ladis 1982, passim.

²⁴⁶ Beatson/Muller/Steinhoff 1986, 626ss.

²⁴⁷ Loseries 1987, 68ss.

²⁴⁸ Di Fabio 1989; kritisch dazu Skaug 1994, 33, Anm. 97.

in Stuttgart (Rave 1999),²⁵⁰ des Frankfurter Städel (Hiller von Gaertringen 2004)²⁵¹ und des Philadelphia Museum of Art (Strehlke 2004).²⁵² Den Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchung stellte ein Exkurs meiner Arbeit über die Problematik der Stilunterschiede in Duccios Maestà und die damit zusammenhängenden Fragen der Werkstattorganisation und der Beteiligung von Mitarbeitern am Werkprozeß dar (2004). In besagtem Exkurs analysierte ich die Ornamentik der Nimben und Rahmenborten mit dem Ziel, daran – wie an diversen anderen Parametern – aufzuzeigen, daß hier mehrere Maler mit unterschiedlichen Vorlieben in der Wahl der Dekormotive und mit unterschiedlichem motorischen Geschick in der Ausführung der Ritzungen am Werke gewesen sein dürften.²⁵³ Erste Ergebnisse meiner Forschungen zum Nimbendekor im Dugento und frühen Trecento publizierte ich in einer Rezension des Katalogs der 2003 in Siena veranstalteten Ausstellung zum Werk Duccios (2006).²⁵⁴

Um den weiteren Kontext der hier vorgestellten Studien wenigstens andeutungsweise zu umreißen, sei abschließend noch in aller Kürze auf einige wenige *methodisch verwandte Beiträge aus anderen Forschungsbereichen* hingewiesen.²⁵⁵ Zum reichen Goldgrunddekor in der nordalpinen Malerei des Spätmittelalters existiert m. W. keine ausgeprägte Forschungstradition. Doch hat immerhin Frinta, wie bereits erwähnt, auch die deutsche, vor allem die böhmische Malerei des 14. Jahrhunderts in

²⁴⁹ Müller 1994, 67-74. Cf. auch Müller 1983, 285s. (zum Einfluß der Lorenzetti auf eine Philippustafel des Figline-Meisters).

²⁵⁰ Rave 1999, 87-93, ordnete beispielsweise zwei kleine Giebelbilder aus der Sammlung Ramboux aufgrund des Nimbendekors dem Duccio-Umkreis zu und korrigierte so die bisherige Zuschreibung an den Umkreis der Lorenzetti.

²⁵¹ Zu Hillers Erörterung des Dekors des Johannesfragments von Deodato Orlandi s. o. Weitere Bemerkungen zum Goldgrunddekor der im Städel aufbewahrten toskanischen und umbrischen Trecentotafeln s. Hiller von Gaertringen 2004, 14, 23ss., 38s., 52-55, 75s., 80, 89s. und passim.

²⁵² Strehlkes Katalog enthält einen Anhang mit Detailaufnahmen der in den Gemälden verwendeten Punzen im Kontext des Gesamtornaments (Strehlke 2004, 470-482 [App. II]).

²⁵³ Eclercy 2004, 57-60.

²⁵⁴ Id. 2006. Behandelt habe ich hier mit Auswertung des Nimbendekors für Fragen der Zuschreibung und Datierung u. a. die sienesische Madonna in Arezzo, das Dossale no. 6 und die Madonna Gallidunn der Sieneser Pinakothek, die sienesische Madonna der Florentiner Accademia, die Castelfiorentino-Madonna, die Duccio zugeschriebene Crevole-Madonna, die mit demselben Namen in Verbindung gebrachten Triptychen im Museo delle Pie Disposizioni zu Siena und in der Londoner Royal Collection sowie den Montecerboli-Kruzifixus des Meisters von Città di Castello (cf. Bagnoli et al. [edd.] 2003a, Kat. 1, 21, 22, 28, 29, 41).

²⁵⁵ Beiseite gelassen wird hier die umfängliche Literatur, welche sich mit Ornamentik im allgemeinen und theoretischen Sinne befaßt. Genannt seien stellvertretend nur die grundlegenden Arbeiten von Riegl 1893, Gombrich 1960 und Irmscher 1984 (jeweils mit Bibliographie).

seine Punzenstudien mit einbezogen²⁵⁶ und des weiteren den reliefierten Pastigliadekor bei Meister Theoderich (1975/76, 2003) und beim Klarenaltar des Kölner Domes (1977) untersucht.²⁵⁷ Im Katalog der Kölner Ausstellung des Jahres 1993 legte Willberg einen exemplarischen Überblick über die spezifischen Dekorgewohnheiten Stefan Lochners vor, den sie in ihrer Dissertation auf die Kölner Malerwerkstätten des 14. und 15. Jahrhunderts insgesamt ausdehnte (1997).²⁵⁸ In der Buchmalereiforschung ist die Ornamentik bekanntlich immer ein wesentlicher Untersuchungsgegenstand gewesen. Aus den zahllosen Beiträgen greife ich beispielshalber nur die Arbeit von Frantz (1934) heraus, welcher, ausgehend von den fest datierten Handschriften, die Dekorformen in der byzantinischen Buchmalerei durch systematische Auswertung zur Datierung heranzog.²⁵⁹ Frinta (1975) untersuchte mit den dekorierten Goldgründen des Ingeborg-Psalters (um 1200) ein frühes Beispiel für die Verwendung von Motivpunzen.²⁶⁰ Verwandt im Ansatz erscheint auch die Forschung zu den Seidenstoffen in der spätmittelalterlichen Malerei, insbesondere die grundlegende Arbeit von Klesse (1967), welche zwar primär textilhistorisch orientiert war, aber auch Mehrfachverwendung bestimmter Muster in trecentesken Malerwerkstätten nachwies und damit argumentatives Material für Zuschreibungsdiskussionen beisteuerte.²⁶¹

²⁵⁶ Frinta 1965; id. 1972a; id. 1998.

²⁵⁷ Id. 1975/76; id. 2003; id. 1977. Zum Pastigliadekor in der böhmischen Malerei s. außerdem Hamsik 1992. – Cf. auch die Überlegungen von Klamt 1977 zur symbolischen Bedeutung des reliefierten Goldgrunddekors eines kölnischen Diptychons des 14. Jh.s in der Berliner Gemäldegalerie.

²⁵⁸ Willberg 1993 (mit Detailabb.); ead. 1997. – Für den Nimbus von Stefan Lochners Muttergottes in der Rosenlaube im Kölner Wallraf-Richartz-Museum hat jüngst Krischel 2006, 26-30 (mit Abb.), eine ikonographische Deutung der in drei Bändern angeordneten, punktierten Motive als Mariensymbole vorgeschlagen: Die Lilien des inneren Bandes verwiesen auf die Jungfräulichkeit Mariens, die Sterne des mittleren Bandes auf Maria als *maris stella*; die 30 Mondsicheln (?) des äußeren Bandes schließlich repräsentierten die Mondphasen und spielten auf das *mysterium lunae* an, bei welchem die Sonne Christus und der Mond Ecclesia bzw. Maria zugeordnet würde.

²⁵⁹ In seiner ausführlichen Untersuchung ordnete Frantz 1934 die Ornamente nach Motivgruppen (illustriert durch Umzeichnungen), gab eine zusammenfassende Gesamtdarstellung der Entwicklung des Dekors und diskutierte einige Fallbeispiele.

²⁶⁰ Frinta 1975a. – Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang auch auf die Arbeiten von Rau 1975 (zu ornamentierten Hintergründen in der französischen Buchmalerei der Gotik), Beer 1983, 277s. (zum Nimbendekor in der nordalpinen Buchmalerei des 13. Jh.s) und Whitley 2000, 163-179 (zum Goldgrunddekor in der Buchmalerei allgemein). – Die wichtigste Literatur zur Verwendung von Punzen und Stempeln in anderen Bereichen als der Malerei (z. B. bronzezeitliche Objekte, prähistorische und römische Keramik, Bucheinbände, mittelalterliche Metallarbeiten) hat Skaug 1994, I, 19 mit Anm. 14-17, zusammengestellt.

²⁶¹ „So lassen sich bestimmte Musterschablonen besonders in der zweiten Trecentohälfte auf ihrem Weg vom Meister zum Schüler durch ganze Werkstätten hindurch leicht verfolgen.“ (Klesse 1967,

Zusammenfassend ist zu konstatieren, daß es – im Gegensatz zu den vereinzelt und knappen Beiträgen zum dugentesken Nimbendekor – für die Trecentomalerei seit 1965 eine durchaus reiche Tradition der Ornamentforschung gibt, zunächst allein bestimmt durch die Arbeiten von Frinta, Skaug und Polzer, seit den 1980er Jahren aber auch von anderen aufgegriffen. Wie etwa die genannten Museumskataloge neueren Datums zeigen, könnte in der Trecentoforschung die Berücksichtigung des Nimbendekors allmählich gar zum Standard avancieren. Die ermutigenden Ergebnisse besagter Forschungsrichtung und das hohe Niveau methodischer Reflexion erweisen diese als vorbildlich auch für andere Bereiche, zuvörderst selbstredend für die eng verwandte Dugentomalerei. Aufbauen läßt sich dabei auf den für den Nimbendekor im allgemeinen relevanten Überlegungen, vor allem in Skaugs Corpus, ebenso wie auf den praktischen Erfahrungen der Forscher, wobei nun auch bisherigen Defiziten, etwa der (außer bei Polzer) mangelnden Berücksichtigung des ornamentalen Gesamtzusammenhanges, vor diesem Hintergrund leichter abzuhelpfen sein dürfte.²⁶²

3. Methodische Grundlagen der Dekoranalyse

3.1 Terminologie

Erste Voraussetzung für eine systematische Analyse ist die Entwicklung einer Begrifflichkeit für die Phänomene, von denen gehandelt wird. Diese Begriffe müssen zum einen möglichst präzise definiert, zum anderen aber der Vielgestaltigkeit im

21). Klesses Kat.-Nr. 232 ist beispielsweise bei Bernardo Daddi und seinen Nachfolgern achtmal belegt (ibid., 312s.). – An neueren, in der Tradition Klesses stehenden Beiträgen sind z. B. diejenigen von Monnas 1990 (zu Seidenstoffen bei Bernardo Daddi und Orcagna) und Frattaroli 2000 (zu Textilien in der Malerei Giottos) zu erwähnen. – Einen ähnlichen methodischen Ansatz mit einigen Fallstudien zur Anwendung in der Malereiforschung verfolgte auch die Arbeit von Koch 1995 zu den Seidenstoffen in der Kölner Malerei der ersten Hälfte des 15. Jh.s. – Zu nennen ist schließlich der ebenfalls auf Datierung und Werkstattzuordnung abzielende Katalog der gravierten, gemalten und gepreßten Muster in der schwäbischen Malerei der Spätgotik (Westhoff et al. 1996), der aber keine eigentliche Auswertung, sondern lediglich eine kurze Einführung bietet (zur Methodik 32-36; Hinweis auf die Verwandtschaft mit der Punzenforschung schon in der Rez. von Tripps 1997, 153).

²⁶² Dies wurde explizit als Desiderat benannt in der Rez. von Jett 1996: „Whereas in Skaug’s book attention has focused on the individual punch shapes, future avenues of research could emphasize halo design and subjective areas such as the execution of tooling, which could perhaps be studied as a means of distinguishing various hands in a shop.“

Einzelfall entsprechend flexibel handhabbar, schließlich auch aus sich selbst heraus leicht verständlich sein. Eine solche grundlegende Terminologie für den Nimbendekor liegt bislang nicht vor, auch nicht in der englischen Sprache, derer sich die genannten Protagonisten der Dekorforschung bedienen, was mit der Tatsache zusammenhängen dürfte, daß diese sich, wie oben dargelegt, primär mit dem Nachweis identischer Punzen in verschiedenen Bildern befassen, ohne dabei auf den Ort des Auftretens der jeweiligen Punze(n) innerhalb des Goldgrundes besonderes Gewicht zu legen. Nur Skaug bemühte sich in seinem Corpus um die Prägung einer Begrifflichkeit, jedoch lediglich für einzelne Aspekte des Dekors, vornehmlich solche, die mit der Punzierung im engeren Sinne zusammenhängen.²⁶³ In der sonstigen Forschung wurden die Termini meist undifferenziert gebraucht und die einzelnen Techniken nicht klar voneinander unterschieden.²⁶⁴ Die von mir entwickelte (deutsche) Terminologie, welche ich im folgenden – vom Allgemeinen zum Besonderen fortschreitend – vorstelle, ist bewußt einfach gehalten und somit ohne Mühe auch in andere Sprachen übertragbar. Sie orientiert sich zuvörderst an den Bedürfnissen einer Analyse des Nimbendekors im Dugento, kann aber mit einigen Modifikationen und Ergänzungen auch im Bereich der trecentesken oder der nordalpinen Malerei angewendet werden.

Die allgemeinste Unterscheidung ist naturgemäß diejenige zwischen der *Bildfläche* und dem – im Dugento und Trecento in der Regel als applizierte Profilleiste ausgebildeten – *Rahmen*, der häufig Vergoldung aufweist, welche bisweilen auch Dekorträger sein kann. Die Bildfläche zerfällt in *Malereifläche* und *Goldgrund*, wovon letzterer Begriff den gesamten mit Blattgold bedeckten Teil der Bildfläche bezeichnet, der bis zu deren unterem Rand reicht oder aber nur den oberen Teil derselben einnimmt.²⁶⁵ Die primäre Differenzierung des Goldgrundes stellt das

²⁶³ Auf diese Begriffe wird, soweit für die vorliegende Arbeit relevant, im folgenden mehrfach eingegangen. – Skaug teilte mir mit, daß er die Schaffung einer solchen, über seine eigenen Begriffsprägungen hinausgehenden Terminologie als Desiderat empfinde (Brief an den Verf. vom 18.11.2004).

²⁶⁴ Oft wird etwa die Punktieretechnik unpräzise als Punzierung bezeichnet, so z. B. bei Willberg 1993 zur Kölner Malerei des 15. Jahrhunderts („Die Punzierung – Ein technologisches Detail“). Derselbe Mangel an begrifflicher Differenzierung prägt auch die Forschung zum punktierten Dekor in der Goldschmiedekunst (cf. Stratford 1995, 131: „Die Punzierung, das heißt das Punktieren oder Sticheln der Metalloberflächen ...“).

²⁶⁵ In der maltechnischen Terminologie der Restauratoren bezeichnet der Begriff Goldgrund eigentlich eine Grundierung für die Vergoldung (cf. Brachert 2001, 101ss., s. v. „Goldgrund“, mit zahlreichen

Umreißen der *Nimben* dar, die dadurch vom – dekorierten oder glatten – *Hintergrund* geschieden werden, welcher seinerseits durch eine ebenfalls dekorierte *Rahmenborte* eingefasst sein kann. Die Begriffe Hintergrund und Goldgrund sind also keine Synonyme; vielmehr bezeichnet ersterer eine „Teilmenge“ des letzteren, genauer den Teil des Goldgrundes, welcher nicht von Nimben oder Rahmenborte eingenommen wird. Bisweilen kommen zu den genannten drei Bestandteilen des Goldgrundes noch weitere hinzu, die auch innerhalb der Malereifläche liegen können, etwa Gewandsäume oder Thronkompartimente.²⁶⁶

Konstitutiv für jeden Nimbus sind sein *Kontur*, d. h. seine äußere Begrenzung gegenüber dem Hintergrund,²⁶⁷ die *Nahtlinie* zwischen Nimbus und (gemaltem) Kopf, also seine innere Begrenzung, und die dazwischenliegende Fläche, welche ich als *Feld* des Nimbus bezeichne. Kontur und Feld werden meist strukturiert durch *Linien* oder *Bänder* in Form von konzentrischen Kreisen; ein Band setzt sich dabei aus zwei ein- oder mehrfachen Linien in einigem Abstand voneinander zusammen, deren Zwischenraum in der Regel dekoriert ist.²⁶⁸ Der Kontur besteht also entweder aus einer resp. mehreren Linien („*x-fach umrissen*“) oder aus einem Band, wobei auch die Partie jenseits der äußersten Begrenzungslinie zum Hintergrund dekoriert sein kann, z. B. mit radial angeordneten Punzen; diesen Bereich nenne ich *Peripherie* des Nimbus.²⁶⁹ Das Nimbenfeld wird meist durch ein oder mehrere Bänder gebildet, bei deren Dekor wie bei aller Ornamentik zwischen *Motiv*²⁷⁰ und *Grund* zu unterscheiden ist. Letzterer kann *glatt* belassen, *punktiert* oder durch Ritzung *schraffiert* werden.²⁷¹ Einen Sonderfall stellt der Christus vorbehaltene *Kreuznimbus* dar, dessen *Kreuzarme* ihrerseits einen eigenen, oft durch den Dekor

Nachweisen); der kunsthistorische Sprachgebrauch entspricht indes durchgängig der obigen Definition.

²⁶⁶ Z. B. die Stola der Agatha in der eponymen Tafel des Agathameisters in der Florentiner Domopera (s. u., Kap. 4.2.2).

²⁶⁷ Der Kontur grenzt teilweise auch an die Malereifläche, z. B. gegen die Schulterpartie einer Figur. – Besteht in einem bestimmten Kontext Verwechslungsgefahr mit dem Kontur der Figur, so ist dem durch einen entsprechenden Zusatz („Nimbenkontur“, „Kontur des Nimbus“) leicht abzuwehren.

²⁶⁸ Ein seltener Sonderfall ist die Gliederung des Nimbenfeldes in Sektoren, beispielsweise bei der Franziskustafel der Sieneser Pinakothek (s. u., Kap. 4.3.6).

²⁶⁹ Die Begriffe „Feld“ und „Peripherie“ begegnen bereits bei Skaug, ohne daß sie jedoch definiert oder durchgängig gebraucht würden („Until the mid-Dugento a halo field is normally a blank space, marked by one or two coloured lines or rows of dots along its periphery.“; Skaug 1994, II, 494).

²⁷⁰ Um Mißverständnisse zu vermeiden, empfiehlt es sich m. E., in diesem Zusammenhang nicht von „Figur“ zu sprechen, wiewohl Begriffe wie „Figur-Grund-Verhältnis“ in der Ornamenttheorie gebräuchlich sind.

hervorgehobenen Kontur aufweisen; die Flächen zwischen den Kreuzarmen in Form rechtwinkliger Kreissektoren bezeichne ich als *Zwickelfelder*.

Nach der Definition der einzelnen Teile des Goldgrundes und des Nimbus sind nun die drei Haupttypen des dugentesken Dekors nach der Technik ihrer Ausführung zu differenzieren, wofür die Begriffe *Ritzung*, *Punktierung* und *Punzierung* verwendet werden sollen.²⁷² *Ritzung*²⁷³ bezeichnet die freihand und teilweise unter Zuhilfenahme von Zirkel und Lineal ausgeführte Eintiefung von Linien in den Goldgrund mit einem Griffel, der nach dem Zeugnis des Cennino Cennini aus Silber oder Messing besteht (*stile d'argento o ver d'ottone*).²⁷⁴ Zu unterscheiden sind bei dieser Technik eine *lineare* und eine *flächige* Variante: Bei ersterer bilden die Linien selbst das Motiv (Abb. 12), bei letzterer umreißen diese eine glatte Motivfläche, welche sich von einem häufig – ebenfalls mittels Ritzung – kreuzschraffierten Grund abhebt (Abb. 235). Unter *Punktierung*²⁷⁵ verstehe ich die mit der Einpunktpunze ausgeführte Dekorform, bei der wiederum zwischen *linear* und *flächig* differenziert werden muß: Die erste Variante arbeitet mit punktierten Linien, was bedeutet, daß entlang einer vorgeritzten Linie in kurzen, annähernd regelmäßigen Abständen Einpunktpunzen eingeschlagen werden (Abb. 172).²⁷⁶ Bei der zweiten Variante wird in einer Art Negativverfahren das vorgeritzte flächige Motiv glatt belassen und der Grund durch zahlreiche in geringem, annähernd regelmäßigem Abstand eingeschlagene Einpunktpunzen²⁷⁷ bearbeitet, so daß sich von der Motivfläche

²⁷¹ Die Schraffur erfolgt meist kreuzweise; zu den Techniken der Punktierung und Ritzung s. u.

²⁷² Dieselbe Unterscheidung mit anderer Begrifflichkeit bei Polzer 2005, 34.

²⁷³ Bei Skaug 1994, I, 62s., „indentation“ oder „incision“ genannt.. – In der Forschung wurde dafür bisweilen der Begriff „Gravur“ verwendet (z. B. Sirén 1922, 125s.; Weigelt 1928, 213, Anm. 1; Nikolaus 1973, 172; so auch noch Eclercy 2004, 57-60), der jedoch nur Material fortnehmende Techniken bezeichnet (zu Etymologie und Gebrauch in der Terminologie der Goldschmiedekunst cf. Fritz 1966, 4ss.). Nicht durchgesetzt hat sich der in „Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken“ gebrauchte, wenig anschauliche Terminus „Trassierung“, der dem Bereich der Goldschmiedekunst entstammt (Straub 1984, 189 und 197s.; cf. auch Wendler 2005, 114).

²⁷⁴ Zur Cennino-Stelle ausführlich s. u. – Tiefe und Breite dieser Linien variieren je nach Form des Ritzinstruments und nach der Stärke des aufgewendeten Drucks, möglicherweise auch nach der Konsistenz des Gipsgrundes unter dem Blattgold (cf. Skaug 1994, I, 63).

²⁷⁵ Skaug 1994, I, 63ss., verwendete die Begriffe „granulation“ und „stippling“, Polzer 2005, 40, „granulation“ und „dotting“. Swarzenski 1935/36, 151, sprach von „Stichelung“, Willberg 1997, 13, von der „pointillistische[n] Methode“.

²⁷⁶ Gut erkennbar z. B. auf Skaugs Detailaufnahme des Goldgrundes von Cimabues Uffizien-Madonna (Skaug 1994, II, fig. 110).

²⁷⁷ Skaug wies darauf hin, daß im Trecento für den flächig punktierten Dekor auch Punzeisen, mit denen bei rechteckigem Querschnitt viele Punkte auf einmal eingeschlagen werden konnten („multi-

abweichende Lichtbrechungen ergeben (Abb. 122). Ritzung und Punktierung erweisen sich demnach als strukturell eng verwandte Techniken: Beide operieren mit geritzten Linien, wobei diese bei der eigentlichen Ritzung tiefer ausfallen und als „Formträger“ auf Sichtbarkeit angelegt sind, wohingegen sie bei der Punktierung als schwache, idealiter nur für den ausführenden Künstler sichtbare Vorzeichnung in Erscheinung treten.²⁷⁸ Die flächigen Varianten beider Techniken haben darüber hinaus miteinander gemein, daß sich jeweils eine glatte Motivfläche von einem bearbeiteten (d. h. kreuzschraffierten resp. punktierten) Grund abhebt. Was den ästhetischen Effekt angeht, so stehen sich freilich Punktierung und Punzierung näher, deren tiefe Einprägung in den Goldgrund Sichtbarkeit auch auf größere Distanz gewährleistet, wohingegen Ritzungen ihre Wirkung vor allem in der Nahsicht entfalten.²⁷⁹

Der schon seit den Anfängen der Dekorforschung gängige Begriff *Punzierung*²⁸⁰ bezeichnet die mit eingeschlagenen oder eingedrückten Punzeisen, d. h. Motivstempeln (Abb. 6), ausgeführte Ornamentierung des Goldgrundes (soweit nicht die speziellen für die Punktierung dargelegten Definitionskriterien erfüllt sind). Terminologisch zu unterscheiden sind dabei prinzipiell das Werkzeug (*Punzeisen*) und der von diesem generierte Abdruck im Goldgrund (*Punze*). Da naturgemäß das Werkzeug die Werkzeugspur bedingt resp. die Werkzeugspur das Werkzeug voraussetzt, sei hier aber gleich vorweg eingeräumt, daß diese Differenzierung eher theoretischer Natur und im praktischen Sprachgebrauch kaum einzuhalten ist.²⁸¹ Ebenfalls aus der Praxis ergibt sich die bereits von Frinta und Skaug getroffene motivische Unterscheidung von *einfachen* und *komplexen Punzen*, die in der

point tool“), zum Einsatz kamen, so z. B. bei Simone Martini (ibid., 65 und fig. 115-123). Ein solches „multi-point tool“ wurde auch bei der dugentesken Madonnentafel von S. Maria Maggiore in Florenz verwendet, jedoch nicht zur Punktierung, sondern lediglich als Einzelmotiv (ibid., 65 und fig. 95-B1, 98).

²⁷⁸ Dazu ibid., 63 und fig. 48 (Detailaufnahme eines punktierten Nimbus vom S.-Croce-Retabel des Lorenzo di Niccolò mit geritzter „Vorzeichnung“). Weitere Bildbeispiele bei Nikolaus 1973, 175 und Abb. 1.7 (Niccolò di Pietro Gerini, Madonna, Braunschweig), 5.1 und 5.5 (Bicci di Lorenzo, Hll. Nikolaus und Bartholomäus, ebenda).

²⁷⁹ Cf. Hoeniger 1990, 94s. – Der besseren Sichtbarkeit dürfte es eher als der von Coor-Achenbach vermuteten Zeitersparnis („the quick method“) geschuldet sein, daß sich die Punzierung im Trecento gegenüber der Ritzung durchgesetzt hat (Coor-Achenbach 1955a, 165; ead. 1955b, 204).

²⁸⁰ Die Punzierungstechnik kam auch in der Goldschmiedekunst zum Einsatz, dazu Brepohl 1962, 253s. und Abb. 191.

²⁸¹ Nämliches gilt auch für die Begriffe „punch“, „punch mark“ und „punch tool“ in der englischsprachigen Forschung.

Tatsache begründet liegt, daß Punkte, Kreise und ähnliche simple Grundformen zu häufig vorkommen und vor allem zu wenig spezifische Charakteristika aufweisen, als daß sie mit Gewinn zur Auswertung herangezogen werden könnten; allein aufwendigere, stärker differenzierte und differenzierbare Motive erlauben Schlußfolgerungen.²⁸² Für die letztere Kategorie bevorzuge ich im übrigen Frintas Begriff der komplexen Punzen („complex punches“) gegenüber Skaugs Motivpunzen („motif punches“) aus dem Grunde, weil jede Punze ein Motiv aufweist, auch wenn es sich etwa um einen Kreis handelt, während eben gerade die Komplexität besagten Motivs als Distinktionskriterium ausschlaggebend ist.²⁸³ Die Trennlinie zwischen beiden Gruppen ist dabei freilich notwendigerweise unscharf. Was die Kombination der Punzen zu größeren ornamentalen Zusammenhängen anbelangt, so ist Skaugs Unterscheidung in drei Typen („simple punching“, „combined punching“, „re-worked punching“)²⁸⁴ am rein punzierten Dekor der Trecentomalerei (ab ca. 1320) entwickelt und für diesen Bereich von Nutzen, während sie für das Dugento, in welchem ausschließlich punzierte Nimben äußerst selten vorkommen, kaum fruchtbar gemacht werden kann;²⁸⁵ eine verallgemeinernde Typisierung erscheint hier entbehrlich. Generell treten Ritzung, Punktierung und Punzierung in der Dugentomalerei in Reinkultur, aber auch in vielfältigen Kombinationsformen auf.²⁸⁶

Noch zu erwähnen bleiben zwei in dem dargelegten System nicht erfaßbare Sondertypen, die hier nur am Rande berücksichtigt werden können. Es sind dies zum einen die *reliefierten Nimben*, die sich durch ein üblicherweise aus Pastiglia modelliertes, ornamentales Flachrelief auszeichnen (Abb. 39), und zum anderen die *skulptierten Strahlennimben*, die aus der Holztafel geschnitzte, oft gemuldete Strahlen

²⁸² Dazu bereits Frinta 1965, 261s.; ebenso in den späteren Arbeiten, z. B. id. 1998, 10 und 14s. Entsprechend fanden in den Corpora von Skaug 1994 und Frinta 1998 die einfachen Punzen, von Ausnahmen abgesehen, keine Berücksichtigung.

²⁸³ Im Forschungsüberblick wurde bereits ausgeführt, daß Frinta später Skaugs Terminus übernahm (s. o., Kap. 2), den im übrigen auch Polzer benutzte (z. B. Polzer 1984, 14).

²⁸⁴ Skaug 1994, I, 65s. und fig. 94: 1. „simple punching“, d. h. jede Punze steht als Motiv für sich („independent decorative unit“); 2. „combined punching“, d. h. mehrere Punzen bilden in Kombination ein komplexes Gesamtmotiv, dem die Einzelpunze untergeordnet ist; eine Variante davon wird als „composite tooling“ bezeichnet, bei welcher das Gesamtmotiv nur aus Kreispunzen zusammengesetzt wird; 3. „re-worked punching“, d. h. eine komplexe Punze wird lediglich ergänzt durch Ringe, Punkte oder Ritzlinien.

²⁸⁵ Dasselbe gilt für Skaugs Unterscheidung des florentinischen „pearls-on-a-string style“ vom sienesischen „cluster style“ (s. o., Kap. 2), welche ebenfalls nur für das Trecento greift.

²⁸⁶ Zu den im Dugento praktizierten Möglichkeiten der Kombination s. u., Kap. 5.1.

aufweisen (Abb. 111).²⁸⁷ Beide Formen sind jeweils in die Vergoldung mit einbezogen.

Nach der Vorstellung der in dieser Arbeit verwendeten Begrifflichkeit, die phänomenologisch an den Werken selbst und im Hinblick auf die Bedürfnisse der Dekoranalyse entwickelt wurde, sei ein längerer *Exkurs zur historischen Terminologie* erlaubt, genauer: zu derjenigen, welcher sich Cennino Cennini in seinem um 1400 verfaßten *Libro dell'arte* bediente, welcher bekanntlich unsere wichtigste Quelle zu allen Fragen der Maltechnik des italienischen Spätmittelalters darstellt.²⁸⁸ In cap. CXL seines Traktats führt Cennino den Aspiranten auf den Malerberuf in die Kunst des Goldgrunddekors ein. Diese zuletzt von Skaug analysierte Stelle²⁸⁹ ist von zentraler Bedeutung für die im folgenden zu leistende Erschließung von Cenninos Terminologie. Ich folge dabei nicht dem Textverlauf besagter Stelle, sondern orientiere mich an der Reihenfolge, in der ich oben mein eigenes terminologisches System dargelegt habe, freilich unter Auslassung derjenigen Begriffe, welche bei Cennino keine Entsprechung aufweisen. Zu berücksichtigen ist im übrigen stets, daß der Verfasser des Traktats bei seiner

²⁸⁷ In bezug auf letztere sind bislang Begriffe wie „spiked haloes in relief“ (Coor 1948/1991, 96s. mit Anm. 152) und „carpenter rays“ (Polzer 1984, 8ss.) gebräuchlich. – Einschränkend sei hier angemerkt, daß bei plastischem Zierat in der spätmittelalterlichen Malerei allgemein (d. h. nicht nur bei den Nimben) das Material (Holz, Pastiglia u. ä.) durch bloßen Augenschein oft kaum bestimmbar ist; nur technische Untersuchungen vermögen hier Klarheit zu schaffen. – Zu Begriff, Technik, Geschichte und Verbreitung von Pastigliadekorationen cf. Pommeranz 1995, 5-12.

²⁸⁸ Die Textüberlieferung stützt sich im wesentlichen auf zwei voneinander unabhängige Hss., die eine, 1437 datiert, in der Florentiner Biblioteca Laurenziana (Cod. 23.P.78; Kopie in der Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottob. lat. 2974), die andere, deutlich später, in der Biblioteca Riccardiana (Ms. 2190); dazu ausführlich Thompson (ed.) 1932, IX-XVII, und Frezzato (ed.) ²2004, 33-45. Auf abweichende Überlieferungen der beiden Hss. wird unten mehrfach eingegangen. – Zitiergrundlage ist hier die Edition von Brunello/Magagnato (edd.) 1971. Des weiteren wurden folgende Ausgaben und Übersetzungen benutzt: Tambroni (ed.) 1821, Mottez (Übers.) 1858, Milanesi/Milanesi (edd.) 1859, Ilg (Übers.) 1871, Verkade (Übers.) 1916, Thompson (ed.) 1932, id. (Übers.) 1933, Déroche (Übers.) 1991, Serchi (ed.) 1999, Frezzato (ed.) ²2004, Torresi (ed.) 2004. – Einführung in den Traktat und umfangreiche Bibliographie auf dem neuesten Stand jetzt bei Frezzato (ed.) ²2004, 11-57 und 319-338. – Zur Datierung des Traktats cf. Skaug 1993, 15s. – Eine Überprüfung der Anweisungen des Cennino anhand der malerischen Praxis des Trecento findet sich u. a. bei Nikolaus 1973 (an Gemälden des Herzog-Anton-Ulrich-Museums in Braunschweig) und Gordon et al. 1985, 26-37 (an einem Triptychon des Nardo di Cione in der Londoner National Gallery).

²⁸⁹ Skaug 1994, I, 62-65, befaßt sich aber hauptsächlich mit einem Aspekt, der Begrifflichkeit für Punktierung und Punzierung (s. u.). – Zur Bedeutung Cenninos für die Entwicklung einer Terminologie der künstlerischen Techniken cf. Schlosser 1924, 83.

Erörterung selbstredend von den Dekorgewohnheiten des späten Trecento, wie er sie selbst in der Werkstatt des Agnolo Gaddi erlernt haben wird, ausgeht.²⁹⁰

Um den jeweiligen Kontext der folgenden Zitate deutlich zu machen, sei hier zunächst der vollständige Wortlaut von cap. CXL wiedergegeben:

Come dèi principalmente volgere le diademe, e granare in su l'oro e ritagliare i contorni delle figure [= Überschrift] – Quando hai brunita e compiuta la tua ancona a te conviene principalmente tòrre il sesto, voltare le tue corone o ver diademe, granarle, cogliere alcuni fregi, granarli con istampe minute che brillino come panico, adornare d'altre stampe, e granare se v'è fogliami. Di questo di bisogno è che ne veggia alcuna pratica. Quando hai così ritrovato le diademe e e' fregi, toglì in uno vasellino un poca di biacca ben triata con un poca di colla temperata; e con pennello picciolo di vaio va' coprendo e ritagliando le figure dal campo, sì come vedrai quelli segnolini che grattasti colla aguciella, innanzi che mettesti di bolo. Ancora, se vuoi far senza ritagliare con biacca e pennello, toglì i tuo' ferretti e radi tutto l'oro ch'è d'avanzo o che va sopra la figura: ed è miglior lavoro. Questo granare che io ti dico, è de' belli membri che abbiamo: e pòssi granare a disteso, come ti ho detto, e pòssi granare a rilievo; che con sentimento di fantasia e di mano leggiera tu pòi in un campo d'oro fare fogliami e fare angioletti e altre figure che traspaiono nell'oro; cioè nelle pieghe e nelli scuri non granare niente, ne' mezzi un poco, ne' rilievi assai; perché il granare, tanto viene a dire come chiareggiare l'oro; perché per se medesimo è scuro dove è brunito. Ma prima che grani una figura o fogliame, disegna in sul campo dello oro quello che tu vuoi far, con stile d'argento o ver d'ottone.²⁹¹

Den Goldgrund bezeichnet Cennino als *campo d'oro* resp. *campo dello oro* und folgt damit der etablierten Terminologie. So ist bereits in der frühmittelalterlichen *Mappae clavicula* im Zusammenhang mit der Vergoldung des Bildgrundes von *campos facere* die Rede.²⁹² Dieselbe Begrifflichkeit läßt sich bis ins späte Quattrocento nachweisen, beispielsweise in einem von 1477 datierenden Vertrag mit Bartolommeo Caporali über ein Retabel für den Dom von Perugia, in welchem gefordert wird:

²⁹⁰ Daß Cenninos Ausführungen auf seiner Ausbildung bei Agnolo Gaddi sowie auf eigenen praktischen Erfahrungen beruhen, hat er selbst in cap. I dargelegt: *Per confortar tutti quelli che all'arte vogliono venire, di quello che a me fu insegnato del predetto Agnolo mio maestro nota farò, e di quello che con mia mano ho provato* (Brunello/Magagnato [edd.] 1971, 5). – Zur Erschließung von Cenninos malerischem Werk unter besonderer Berücksichtigung des Goldgrunddekors cf. Skaug 1993, 18ss. (mit weiterführender Literatur). Ein ähnlicher Versuch zuvor bereits, auf stilkritischem Wege, bei Boskovits 1973b. Zusammenfassend zuletzt Daniela Parenti, s. v. „Cennini, Cennino“, in: Saur AKL 1995ss., 17 (1997), 519ss., und Torresi (ed.) 2004, 10-17.

²⁹¹ Zit. nach Brunello/Magagnato (edd.) 1971, 142s. – Im drittletzten Kolon des ersten Satzes habe ich die ebenda angegebene Form *granarle* durch *granarli* ersetzt, was unten ausführlich begründet wird.

²⁹² Zit. nach Roosen-Runge 1967, I, 186, A 11. Zur schwierigen Frage der Datierung dieses Malerbuchs cf. *ibid.*, 19-23.

*tucto el campo sia d'oro fino.*²⁹³ Bezeichnend erscheint am Gebrauch des Wortes *campo* („Feld“), daß der Goldgrund offenbar nicht als Raum, etwa im Sinne der geläufigen Assoziation eines Licht- oder Himmelsraumes, sondern primär als Fläche aufgefaßt wird.²⁹⁴ Dieser flächige und zugleich materielle Charakter des Goldgrundes wird, worauf die Forschung mit Recht hingewiesen hat,²⁹⁵ gerade durch die Ornamentierung erheblich unterstützt. Oder aus der umgekehrten Perspektive formuliert: Die Vorstellung vom Goldgrund als – materielle – Fläche²⁹⁶ ermöglicht erst dessen Ornamentierung und erfüllt sie mit Sinn. Einem Verständnis als Licht- oder Himmelsraum hingegen liefe ein solcher Dekor zuwider und erübrigte sich. Nicht vom Goldgrund unterschieden wird bei Cennino der *Hintergrund*, was mit dem eher theoretisch-systematischen Zug dieser Differenzierung, die für den Praktiker von geringem Belang ist, zusammenhängen mag.

Wie steht es aber um die den Hintergrund einfassende, dekorierte *Rahmenborte*, welche sich auch in der Trecentomalerei großer Beliebtheit erfreute? Cennino spricht in cap. CXL von *cogliere alcuni fregi*: *Fregio* kann allgemein „Verzierung“ bedeuten, was aber im Kontext der Stelle, wo sehr konkret mehrere Dekorformen unterschieden werden (s. u.), zu wenig spezifisch erscheint. Im besonderen bezeichnet das Wort einen Zierrahmen oder ein Zierband, was m. E. hier am ehesten gemeint sein dürfte.²⁹⁷ Bestätigt wird diese Interpretation durch den

²⁹³ Zit. nach Hecht 2003, 69 mit Anm. 124.

²⁹⁴ Zum Goldgrund als Himmel jüngst *ibid.*, 71ss. (s. o., Kap. 2). – Die ältere Forschung hatte vor allem den ambivalenten Charakter des Goldgrundes, sein Oszillieren zwischen Raum und Fläche, hervorgehoben; erinnert sei hier nur an die bekannten Theorien von Riegl (Goldgrund byzantinischer Mosaiken als „idealer Raumgrund“; Riegl ²1927, 14) und Schöne („Der Goldgrund [sc. in der ottonischen Buchmalerei] ist als Spender eines irrealen Lichtglanzes auf die Phänomene des Raumes und der Fläche hin offen.“; Schöne ⁸1994, 25).

²⁹⁵ Braunfels 1950: „Meist wird das Dilemma des Gegensatzes von Rauntiefe und Goldgrund dadurch gelöst, daß man diesen zur ornamental geschmückten Fläche herabwürdigt. Die immer reicher gestalteten Punzarbeiten weisen in diese Richtung.“ (329); „Sein metallischer Charakter wird durch kunstreiche Punzierung betont.“ (322) – Nach Schöne ⁸1994 (¹1954), 92s., tritt um 1300 beim Goldgrund eine auch mit der Punzierung zusammenhängende „Verfestigung zur Fläche“ ein, d. h. dieser veranschaulicht weniger das göttliche Licht, sondern wird eher zur „kostbare[n] goldschmiedehafte[n] ‚Fassung‘ des Dargestellten“. – Beer 1983, 276: „Der Grund wirkt [sc. durch die Punzierung] sehr dicht, von außergewöhnlich realer Präsenz“ (ähnlich Wenderholm 2005, 103).

²⁹⁶ Zum materiellen Charakter des Goldgrundes cf. auch Möseneder 1981, bes. 63s. (zur Heiligkreuzkapelle der Burg Karlstein in Prag), und Beer 1983 (weitere nordalpine Beispiele).

²⁹⁷ Battaglia (ed.) 1962-2002, VI (1970), 331ss., s. v. „fregio“: „cornice decorata che orna il bordo di un oggetto“ (331, no. 2). – Die Übersetzer bevorzugten hingegen die allgemeine Bedeutung: Ilg (Übers.) 1871, 88: „Zierraten“; Thompson (Übers.) 1933, 85: „ornaments“; Déroche (Übers.) 1991, 245: „ornements“ (mit Einschränkung in Anm. 4: „On peut hésiter ici entre ‘frises’ et ‘ornements’ pour fregi.“). Nur Verkade (Übers.) 1916, 115, sprach im hier favorisierten Sinne von „Bordüren“. Die Übersetzung von Mottez (Übers.) 1858, 124 („grainer sur les bords d’aucunes frises“) beruht auf

Schluß des voraufgehenden cap. CXXXIX, wo von den *fregi gentili delli adornamenti de' mordenti* die Rede ist; auch diese Stelle bereitet Verständnisschwierigkeiten, doch erhellt aus dem genitivischen *delli*, daß *fregi* und *adornamenti* nicht als Synonyme aufgefaßt werden,²⁹⁸ sondern daß die spezifischere Bedeutung von *fregi* im Sinne von Borte oder Rahmen hier zum Tragen kommt. Könnten also jene *fregi*, die wenig später in einem Atemzug mit den Nimben genannt werden (*Quando hai così ritrovato le diademe e e' fregi ...*), besagte Rahmenborten bezeichnen oder sind damit beispielsweise die Borten von Gewändern²⁹⁹ gemeint? Für letztere Möglichkeit spricht immerhin, daß *fregi* andernorts explizit für Gewandsäume belegt ist,³⁰⁰ und daß Cennino selbst in cap. CXXIII das Wort in Verbindung mit Figuren und Gewändern verwendet (*e i fregi che sono a fare delle figure, e certi vestiri che si fanno di drappo d'oro*).³⁰¹ Doch ist der Wortgebrauch bei Cennino durchaus schwankend; so bezeichnen etwa die *fregi* in cap. LXVII Rahmen in der Wandmalerei (*Poi fa' primo i tuo' fregi, o altre cose che voglia fare d'attorno*).³⁰² Entscheiden läßt sich die Frage ebensowenig wie die exakte Bedeutung des Verbums *cogliere* an dieser Stelle. Verkade übersetzt den Gesamtausdruck mit „einige Bordüren angeben“,³⁰³ was dem Sinn nach das Richtige treffen dürfte, ohne daß freilich für diesen Gebrauch von *cogliere* überzeugende Parallelstellen angeführt werden könnten.³⁰⁴

der willkürlich konjizierten Lesart von Tambroni (ed.) 1821, 120 (*granare, negli orli, d'alcun fregio*), die bereits von Déroche (Übers.) 1991, 245, mit Recht kritisiert wurde.

²⁹⁸ Nicht zutreffen kann daher m. E. die gegenteilige Meinung von Déroche (Übers.) 1991, 244, Anm. 5 („*fregi* et *adornamenti* sont en fait synonymes“). Die sonstigen Übersetzungen tragen dem Genitiv Rechnung: Ilg (Übers.) 1871, 88 („zarten Einfassungen der Ornamente“); Verkade (Übers.) 1916, 115 („Ornamentierungen feiner Bordüren“); Thompson (Übers.) 1933, 85 („the delicate ornaments of the embellishment with mordants“).

²⁹⁹ Gewandteile, bisweilen auch ganze Gewänder, konnten ebenfalls aus dem Goldgrund herausgearbeitet werden; davon handelt Cennino selbst in cap. CXL-CXLII. In der Trecentomalerei begegnet diese Technik häufig (z. B. bei Simone Martini), für das Dugento läßt sich etwa die bereits erwähnte Agathatafel der Florentiner Domopera anführen (s. u., Kap. 4.2.2).

³⁰⁰ Eine Belegstelle aus dem Werk des Piero da Siena findet sich bei Battaglia (ed.) 1962-2002, VI (1970), 331ss., s. v. „fregio“: *una roba che d'oro avea molti fregi* (331, no. 2).

³⁰¹ Brunello/Magagnato (edd.) 1971, 128; ähnlich auch in cap. CLI (ibid., 156s.).

³⁰² Ibid., 75s.

³⁰³ Verkade (Übers.) 1916, 115. Ähnlich die Erklärung bei Serchi (ed.) 1999, 124, Anm. 3 („disegnare, incidere alcuni fregi“).

³⁰⁴ Cf. Battaglia (ed.) 1962-2002, III (1964), 262ss., s. v. „cogliere“. – Keinen Sinn ergibt m. E. die in der Laurenziana-Hs. überlieferte und von Thompson (ed.) 1932, 83, Frezzato (ed.) 2004, 161, und Torresi (ed.) 2004, 127, akzeptierte Lesart *coglierle*. Wie wäre schließlich das doppelte Objekt (-le [Bezugswort *corone*?] und *fregi*) zu interpretieren? Die in der Riccardiana-Hs. angegebene Lesart *cogliere* ist demnach mit Milanesi/Milanesi (edd.) 1859, 92, Brunello/Magagnato (edd.) 1971, 142, Déroche (Übers.) 1991, 245, Anm. 4, und Serchi (ed.) 1999, 124, vorzuziehen.

Zur Bezeichnung der *Nimben* gebraucht Cennino die Begriffe *corone* und *diademe*, deren Konturlinie³⁰⁵ nach Vorbereitung der Tafel mit dem Zirkel gezogen werden soll: *Quando hai brunita e compiuta la tua ancona a te conviene principalmente, t'orre il sesto, voltare le tue corone o ver diademe.*³⁰⁶ Sind die beiden Termini als Synonyme aufzufassen?³⁰⁷ Man mag zunächst einwenden, daß durch die Formulierung *o ver* („oder aber“) durchaus eine Differenzierung nahegelegt werde. Doch verwendet Cennino in cap. CI und CII, von den *Nimben* in der Wandmalerei handelnd, *corona* und *diadema* abwechselnd, ohne daß irgendein Bedeutungsunterschied zu erkennen wäre. In der Überschrift von cap. CXL spricht er generalisierend nur von *diademe*, obwohl nach theologischem Verständnis *diadema* nicht als Oberbegriff, sondern vielmehr als Sonderform der *corona* aufzufassen wäre.³⁰⁸ Da ein konsequenter Wortgebrauch hierbei in keiner Weise zu belegen ist, scheint eine semantische Differenzierung der beiden Begriffe – etwa im Sinne der von Hall und Uhr herausgearbeiteten mittelalterlichen Unterscheidung zwischen *aurea* und *aureola*, d. h. zwischen dem *Nimbus* im eigentlichen Sinne und einem „additional, higher reward reserved for virgins, martyrs, and doctors“, in der Bildkunst durch eine Krone veranschaulicht³⁰⁹ – von Cennino nicht beabsichtigt zu sein.

In jedem Falle als entscheidend festzuhalten bleibt der enge terminologische Zusammenhang zwischen *Nimbus* und Krone.³¹⁰ Wenn der *Nimbus* hier nicht als

³⁰⁵ Das Ziehen der oben sog. *Nahtlinie*, d. h. das Beschneiden des überschüssigen Blattgoldes zwischen Goldgrund und gemalter Figur, beschreibt Cennino ausführlich unter Verwendung des Begriffes *ritagliare* (*ritagliare i contorni delle figure* resp. *ritagliando le figure dal campo*).

³⁰⁶ In der Kapitelüberschrift spricht Cennino von *volgere le diademe*.

³⁰⁷ So Verkade (Übers.) 1916, 115: „Heiligenscheine“; Déroche (Übers.) 1991, 245, Anm. 2: „Les deux mots veulent dire ‘aureoles’“; Skaug 1994, I, 62, Anm. 93: „The true meaning, and etymologically compatible, must be ‘haloes’.“ – Wörtlich und damit das Problem umgehend, Ilg (Übers.) 1871, 88: „Kronen oder Diademe“, und Thompson (Übers.) 1933: „crowns or diadems“. – Differenzierung nur bei Mottez (Übers.) 1858, 124: „les auréoles ou diadèmes“.

³⁰⁸ Cf. Durandus, *Rationale Divinorum Officiorum*, I, III, 19s.: *Fuit enim Christus coronatus tripliciter. Primo a matre corona misericordie in die conceptionis, que corona duplex est propter naturalia et gratuita, ideoque et diadema vocatur quod est duplex corona* (zit. nach Davril/Thibodeau [edd.] 1995, 41). Derselbe Gedanke findet sich auch bei Sicardus, *Mitrale*, I, cap. XII (Migne [ed.] 1844-55, PL 213, Sp. 43). Hinweis auf beide Stellen bei Hecht 2003, 54s. – Diese Unterscheidung dürfte freilich eine rein abstrakt-theologische und kaum anwendbar auf die Bildkünste sein.

³⁰⁹ Hall/Uhr 1978; iid. 1985 (Zitat *ibid.*, 567).

³¹⁰ *Corona* kann freilich auch „Kranz“ bedeuten, doch erhellt aus dem synonymen Gebrauch von *diadema*, daß der Begriff hier mit „Krone“ wiederzugeben ist.

Lichtphänomen (*lumen*) aufgefaßt,³¹¹ sondern metaphorisch mit einem Werk der Goldschmiedekunst verglichen wird, so mag die konkret-materielle Assoziation dieser Begrifflichkeit, ähnlich dem oben für den Goldgrund (*campo*) entwickelten Zusammenhang, die Vorliebe für eine Ornamentierung der Nimben mit Techniken der Metallkunst durchaus befördert haben. Möglicherweise läßt sich also mit dieser hier terminologisch greifbaren Vorstellungswelt, welche bereits in der Theologie des 12. und 13. Jahrhunderts, etwa bei Sicardus, Albertus Magnus und Durandus, zu belegen ist,³¹² ein wesentliches, von der Forschung bislang nicht beachtetes³¹³ Motiv für die Ausbildung des Nimbendekors im allgemeinen fassen. Oder als These zugespitzt: Der Metallkunst imitierende Nimbendekor setzt die Vorstellung vom Nimbus als Krone geistesgeschichtlich voraus.³¹⁴ Auf diesen Zusammenhang wird vor dem Hintergrund der Befunde an den Werken selbst zurückzukommen sein.³¹⁵

³¹¹ Der ausgezeichneten Begriffsgeschichte von Hecht 2003, 51-62, hier 52ss., entnehme ich folgende von der Spätantike bis zum 12. Jh. datierende Belegstellen für ein Verständnis des Nimbus als *lumen*: Servius, Commentarii in Vergilii Aeneidos libros, II, 616: [*Nimbus*] *est [enim] fulgidum lumen, quo deorum capita cinguntur. Sic etiam pingi solet* (zit. nach Thilo/Hagen [edd.] 1878-81, I, 310); Isidor von Sevilla, Etymologiae, XIX, cap. XXXI: *Nam et lumen quod circa angelorum capita pingitur nimbus vocatur* (zit. nach Migne [ed.] 1844-55, PL 82, Sp. 699); Honorius Augustodunensis, Gemma Animae, I, cap. CXXXIII: *Lumina, quae circa capita sanctorum in ecclesia in modum circuli depinguntur, designant quod lumine aeterni splendoris coronati fruuntur* (zit. nach Migne [ed.] 1844-55, PL 172, Sp. 586).

³¹² Durandus, Rationale Divinorum Officiorum, I, III, 19s.: *Iesus semper coronatus depingitur [...]. Sic et omnes sancti pinguntur coronati [...]. Corona autem huiusmodi depingitur in formam scuti rotundi* (zit. nach Davril/Thibodeau [edd.] 1995, 419); fast textgleich Sicardus, Mitrale, I, cap. XII (Migne [ed.] 1844-55, PL 213, Sp. 43); Albertus Magnus, Postilla super Isaiam, cap. XXVIII, 5: *Hae sunt duae coronae in beatitudine, una substantialis, quae dicitur aurea, alia accidentalis, quae dicitur aureola* (zit. nach Siepmann [ed.] 1952, 308). Hinweis auf die ersten beiden Stellen bei Hecht 2003, 54s. (cf. auch schon Schnaase² 1866-79, IV [1871], 265, Anm. 1), auf die letztere bei Hall/Uhr 1985, 568, Anm. 8. – Die biblischen Grundlagen für die Vorstellung vom Nimbus als *corona* sind im wesentlichen Ps 5, 13 (*Domine ut scuto bonae voluntatis coronasti nos*) und Apc 1, 10 (*esto fidelis usque ad mortem et dabo tibi coronam vitae*; ähnlich auch Iac 1, 12; die Vulgata zit. nach Weber [ed.] 1969). – Anschaulichen Widerhall in der Malerei fand besagte Vorstellung bei Fra Angelicos Kreuzabnahme im Florentiner Museo di S. Marco, in welcher der vergoldete Nimbus Christi mit *corona glorie* bezeichnet ist (Hecht 2003, 56s. und Abb. 31).

³¹³ Cf. Braunfels 1950; Schöne⁸ 1994 (¹1954); Beer 1983; Skaug 1994 („Whether mediaeval painting was imitating metalwork, or was inspired by it, is considered a subordinate question for the period here under discussion.“; I, 54). – Hecht 2003, 57, machte immerhin auf den Zusammenhang zwischen dem *corona*-Begriff und den reliefierten Nimben in der Wand- und Tafelmalerei aufmerksam, freilich ohne auf Cennino oder auf den Nimbendekor an sich Bezug zu nehmen.

³¹⁴ Dazu paßt im übrigen auch die bei Sicardus und Durandus (s. o.) auf der Grundlage von Ps 5, 13 formulierte Vorstellung vom Nimbus als – ebenfalls metallisch zu denkendem – Rundschild (*scutum rotundum*).

³¹⁵ S. u., Kap. 4.1.1 (zu den Anfängen des Nimbendekors), 4.1.3 und 5 (zum metallimitierenden Charakter des Nimbendekors).

Von den o. g. drei Techniken der Ornamentierung findet der erste Typus, die *Ritzung*, bei Cennino keine Berücksichtigung; waren doch die Florentiner Maler bereits in den 1330er Jahren vom geritzten zum punzierten Dekor übergegangen,³¹⁶ so daß diese Form zum Zeitpunkt der Abfassung des Traktats schon lange nicht mehr *en vogue* und für dessen Verfasser irrelevant gewesen sein dürfte. Wohl aber handelt Cennino von der *Vorritzung* für punktierten und punzierten Dekor und belegt so die auch in der Praxis nachgewiesene³¹⁷ Vorgehensweise: *Ma prima che grani una figura o fogliame, disegna in sul campo dello oro quello che tu vuoi far, con stile d'argento o ver d'ottone*. Die Information, daß zur „Vorzeichnung“ (*disegnare*) ein Silber- oder Messingstift verwendet wurde, darf man wohl auch auf die Ritztechnik selbst übertragen. Theophilus Presbyter gebraucht im übrigen in seiner *Schedula diversarum artium* (1. Hälfte 12. Jh.) für die der Goldgrundritzung verwandte Gravurtechnik bei Metallarbeiten den Begriff *fodere* („graben, stechen“).³¹⁸

Wenden wir uns nun dem schwierigsten hier zu erörternden Punkt zu, Cenninos Begrifflichkeit für *Punktierung* und *Punzierung*. Textkritische, lexikalische, grammatische und semantische Probleme greifen dabei auf höchst komplexe Weise ineinander, welches Geflecht im folgenden entwirrt werden soll. Die Schwierigkeiten beginnen bereits in der Überschrift von cap. CXL mit der Formulierung *granare in su l'oro*: Was heißt *granare*? Wörtlich bedeutet es zunächst „körnchen“ (von *granum* resp. *grano*).³¹⁹ Aus dem Zusatz *in su l'oro* erfahren wir, daß es sich um eine Technik des Goldgrunddekors handeln muß. Ein zweites Mal begegnet das Wort im ersten Satz des Kapitels: *Auf voltare le tue corone o ver diademe folgt granarle*; doch ist alternativ auch die Form *gravarle* überliefert.³²⁰ Klar ist, daß das angehängte Objektpronomen *-le* sich auf die unmittelbar zuvor

³¹⁶ Dazu Skaug 1994, I, 78ss.

³¹⁷ Beispiele s. *ibid.*, 63 und fig. 48; Nikolaus 1973, 175 und Abb. 1.7, 5.1, 5.5.

³¹⁸ Theophilus, III, cap. LXXIII (*De opere punctili*): *fodiuntur gracili opere imaginum, florum siue bestiarum* (zit. nach Dodwell [ed.] 1961, 130ss.; cf. auch Ilg [ed.] 1874, 283, und Brepohl [ed.] 1999, II, 201). – Zum Traktat des Theophilus einleitend Dodwell (ed.) 1961, IX-LXXVI, und Brepohl (ed.) 1999, I, 19-42.

³¹⁹ Cf. Battaglia (ed.) 1962-2002, VI (1970), 1033, s. v. „granare²“: „sottoporre a granitura (una superficie metallica)“, d. h. *granare* entspricht in etwa *granire* (*ibid.*, 1057, s. v. „granire²“). Ebenso übersetzte auch Verkade (Übers.) 1916, 115.

³²⁰ Die Laurenziana-Hs. hat hier *gravarle*, die Riccardiana-Hs. *granarle* (Thompson [ed.] 1932, 83). Die erste Variante übernahmen Ilg (Übers.) 1871, 88s., und Thompson (ed.) 1932, 83. Die zweite favorisierten Milanesi/Milanesi (edd.) 1859, 92; Verkade (Übers.) 1916, 115; Brunello/Magagnato (edd.) 1972, 142; Déroche (Übers.) 1991, 245 mit Anm. 4; Serchi (ed.) 1999, 124; Frezzato (ed.)²2004, 161; Torresi (ed.) 2004, 127.

genannten Nimben (*corone / diademe*) beziehen muß, d. h. es geht hier um den auf das Umreißen der Nimben folgenden Arbeitsschritt mit den Nimben als Objekt. Zu den Lesarten: Skaug hat darauf aufmerksam gemacht, daß *gravare* eben nicht, wie Ilg und Thompson übersetzten,³²¹ „gravieren“ bedeutet, sondern „(be-)lasten“, was hier keinen Sinn ergibt.³²² Dem ist noch hinzuzufügen, daß auch „gravieren“, was im Kontext des spätmittelalterlichen Dekors eigentlich nur „vorritzen“ heißen könnte, an dieser Stelle widersinnig wäre, handelt Cennino von der Vorritzung doch am Ende des Kapitels und gebraucht dafür den Terminus *disegnare*. Wir halten also zunächst fest: Die richtige Lesart lautet hier *granarle*; bezeichnet wird damit das „Körnen“ der Nimben, dessen präzise Bedeutung erst im weiteren Verlauf des Textes zu klären sein wird. Vom nächsten Kolon (*cogliere alcuni fregi*) ist bereits die Rede gewesen; dabei bin ich Verkades Übersetzung mit „einige Bordüren angeben“ als Arbeitshypothese gefolgt.

In der bildhaften Ausdrucksweise des darauffolgenden Kolon (*granarli*³²³ *con istampe minute che brillino come panico*) wird nun endlich deutlich, was der Kernbegriff *granare* eigentlich bedeutet: Das „Körnen“ erfolgt demnach mit kleinen Punzen, die „glänzen wie Hirse“. Cennino beschreibt hier evidentermaßen den schimmernden Effekt, welchen die Punktierungstechnik durch die unterschiedliche Lichtbrechung in den zahllosen kleinen Eintiefungen des Goldgrundes hervorruft.³²⁴ Das seiner Etymologie nach bildhafte Potential des Wortes *granare*, welches ja bereits an sich jene Assoziation zu wecken vermag, wird an dieser Stelle zu einem konkreten Bild entfaltet („Korn“ → „Hirse“), das besagte Assoziation verifizierbar macht. Zur Gewißheit wird sie schließlich im letzten Drittel des Kapitels, wo – nach

³²¹ Ilg (Übers.) 1871, 88s.: „eintiefen“ resp. „gravieren“; Thompson (Übers.) 1933, 85s.: „engraving“.

³²² Skaug 1994, I, 62 mit Anm. 94 („to weigh heavy’, ‘load’, ‘charge’, or ‘impose a tax’“). Bestätigt durch Battaglia (ed.) 1962-2002, VII (1972), 1ss., s. v. „gravare“: „premere col proprio peso; appesantire“. – In diesem Sinne verwendet Cennino *gravare* im übrigen auch selbst in cap. XXIX ([...] *da darle cagione di gravarla*; Brunello/Magagnato [edd.] 1971, 28).

³²³ Alternativ ist *granarle* überliefert; die Besprechung dieses Problems wird zurückgestellt, da sich die Lösung erst aus dem weiteren Kontext ergibt (s. u.).

³²⁴ Cf. Ilg 1871, 172 („Der Verf. bezeichnet hiermit die Wirkung dieser aus Pünktchen bestehenden, eingepressten Zierraten sehr treffend, das granare, ‘körnen.’“); Brunello/Magagnato (edd.) 1971, 142 („stampi che abbiano piccoli rilievi come grani lucenti di miglio“); *ibid.*, 7, wird *granare* definiert als „conferire una grana sottile, minuta, alla superficie dorata, producendo una fitta punteggiatura per mezzo d’un ferro acuminato“. – Eine interessante Parallele findet sich in der Vergoldungstechnik der spätgotischen Skulptur nördlich der Alpen: „Zuweilen wurde der Grund ‚perlweys mit paternosterkörnern beschickt’ [Zitat aus einem Bozener Dokument von 1486/87; Anm. BE], d. h. einzelne Körner wurden in den Grund eingedrückt.“ (Huth ²1967, 61 mit Anm. 104).

einem Exkurs über das Beschneiden des überschüssigen Blattgoldes – das *granare*, welches Cennino zu den schönsten Aufgaben des Malers zählt (*Questo granare ... è de' belli membri che abbiamo*), als Technik zur Imitation textiler Oberflächen auf dem Goldgrund angesprochen wird. Dabei unterscheidet Cennino zwischen *granare a disteso* und *granare a rilievo*, welche letztere Form eine Art Chiaroscuro-Modellierung³²⁵ z. B. von Falten durch Variation des *granare* bezeichnet (*che con sentimento di fantasia*³²⁶ *e di mano leggiera tu pòi in un campo d'oro fare fogliami e fare angioletti e altre figure che traspiono nell'oro; cioè nelle pieghe e nelli scuri non granare niente, ne' mezzì un poco, ne' rilievi assai*). Diese Technik ist aus der Trecentomalerei wohlbekannt und wird dort mittels Punktierung ausgeführt (Abb. 5).³²⁷ Ich gehe auf diese Sonderform des *granare* hier nicht weiter ein, da sie im Dugento eine untergeordnete Rolle spielt,³²⁸ sondern bediene mich ihrer nur als letztes Argument zum Nachweis der Identität des *granare* im allgemeinen mit der von mir als *Punktierung* bezeichneten Technik.

Cenninos Ausführungen machen im übrigen auch Frintas These unwahrscheinlich, die Punktierung, wie sie sich heute darbiere, entspreche gar nicht dem ursprünglich intendierten ästhetischen Effekt, sondern habe nur als Aufrauung für Lasuren gedient, die wie transluzide Emails gewirkt hätten. Frinta bezieht sich dabei auf eine Untersuchung der Madonna Kahn in Washington, bei der Hoenigswald eine harzhaltige Substanz in den Vertiefungen des punktierten Grundes nachgewiesen hat.³²⁹ Wie auch immer der naturwissenschaftliche Befund in diesem

³²⁵ Das *granare* bewirkt nach Cennino ein „Aufhellen“ des an sich dunklen Goldgrundes (*perché il granare, tanto viene a dire come chiareggiare l'oro; perché per se medesimo è scuro dove è brunito*).

³²⁶ Zu *fantasia* (und dem Gegenbegriff *operazione di mano*, d. h. *ingenium* und *ars*) cf. Kuhn 1991, 139ss. und 148.

³²⁷ Dazu Skaug 1994, I, 67s., mit Hinweis auf die Stelle und Beispielen aus der Trecentomalerei (fig. 63ss., 68s.). Ausführlicher jüngst Erling Skaug, „Gold tooling and pictorial representation in context“ (Vortrag beim Kolloquium „Frömmigkeit und Propaganda. Forschungen zu Funktion, Technologie und Stil des Göttinger Barfüßeraltars von 1424“, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, 29.9.2006). – Auch in der Goldschmiedekunst ist besagte Technik nachzuweisen, insbesondere ab der Mitte des 14. Jahrhunderts (dazu Fritz 1982, 124s., und ausführlich Stratford 1995 mit zahlreichen Bsp. und weiterführender Lit.). In den zeitgenössischen Inventaren werden solche Goldschmiedearbeiten als *travail pointillé*, *poinçonné* oder *pounsonné* bezeichnet (Stratford 1995, 131 und Anm. 1 mit Nachweisen).

³²⁸ Zu den wenigen Beispielen s. u., Kap. 4.1.1 und 4.2.2.

³²⁹ Frinta 1986, 73; Hoenigswald 1982, 26s. („the artist of this panel made indentations in a specific pattern and dripped a resinous material into the voids“).

konkreten Fall zu interpretieren sein mag,³³⁰ so spricht doch gegen Frintas verallgemeinernde Deutung, daß Cennino eine solche Technik mit keinem Wort erwähnt und daß er den ästhetischen Effekt der Punktierung ganz anders beschreibt. Merkwürdig wäre schließlich auch, daß sich von einem „Pseudo-Email“ offenbar bei keinem Werk sichtbare Spuren erhalten haben sollten.

Im nächsten Kolon wird die dritte Technik, die *Punzierung*, angesprochen: *adornare d'altre stampe*.³³¹ Die „anderen Punzen“ unterscheidet Cennino also explizit von den *istampe minute*, welche für die Punktierung verwendet werden (s. u.). Ferner gebraucht er in cap. CLXII im Zusammenhang mit dem Nimbendekor bei Tüchleinmalereien die Verben *granire* und *stampare* (*e per questo modo granisce e stampa le dette diademe*), was die terminologische Unterscheidung von Punktierung und Punzierung bestätigt.³³² Im letzten Kolon des Satzes schließlich begegnet erneut der Begriff *granare*, der sich hier auf die Punktierung von Blattwerk bezieht (*granare se v'è³³³ fogliami*).³³⁴

Ein zunächst zurückgestelltes textkritisches Problem im drittletzten Kolon (*granarli con istampe minute che brillino come panico*) bleibt noch zu klären: Neben der Form *granarli* ist alternativ *granarle* überliefert,³³⁵ was bedeutet, daß in ersterem Falle *fregi*, in letzterem aber *corone* resp. *diademe* als Bezugswort anzunehmen wäre. Gegen die zweite Variante spricht, daß bei einem Bezug auf *corone / diademe* zwei ganze Kola zwischen Bezugswort und Pronomen lägen und daß *granare* im Text bereits vorher auf die Nimben bezogen worden war (s. o.). Eine derartige Wiederholung, lediglich getrennt durch ein kurzes Kolon scheint inhaltlich nicht begründbar. Die Möglichkeit, *granare* einmal als Punktierung und einmal als Punzierung aufzufassen, scheidet aus, da letztere Technik bereits mit *adornare*

³³⁰ Vielleicht im Sinne einer Schutzschicht? Hoenigswald selbst gibt im übrigen keine Interpretation des Befundes.

³³¹ Ein Objektpronomen (*-le-li*) fehlt hier, so daß die Formulierung wohl auf beide vorher genannte Bereiche, Nimben und *fregi*, zu beziehen ist.

³³² Brunello/Magagnato (edd.) 1971, 171.

³³³ Singular steht hier anstelle von Plural (*vi sono*), cf. Serchi (ed.) 1999, 124, Anm. 5.

³³⁴ Ilg (Übers.) 1871, 88, übersetzte den Passus irrigerweise mit „graviren“, obgleich beide Hss. hier *granare* überliefern (Thompson [ed.] 1932, 83); offenbar handelt es sich dabei eher um einen Flüchtigkeitsfehler als um eine bewußte Entscheidung.

³³⁵ Die Laurenziana-Hs. hat hier *granarle*, die Riccardiana-Hs. *granarli* (Thompson [ed.] 1932, 83). Die erste Variante übernahmen Milanesi/Milanesi (edd.) 1859, 92; Thompson (ed.) 1932, 83; Brunello/Magagnato (edd.) 1972, 142; Serchi (ed.) 1999, 124; Frezzato (ed.) 2004, 161. Die zweite favorisierten Verkade (Übers.) 1916, 115; Déroche (Übers.) 1991, 245 mit Anm. 4; Torresi (ed.) 2004, 127.

d'altre stampe bezeichnet wird. *Fregi* indes ist das nächststehende Substantiv, das als Bezugswort in Frage kommt, so daß insgesamt *granarli* die überzeugendere Lesart darstellt.

Resümieren wir also die einzelnen Arbeitsschritte, wie sie Cennino in den kurzen Kola des ersten Satzes, deren präzise Bedeutung herausgearbeitet wurde, angibt: Auf das Umreißen der Nimben mit dem Zirkel folgt deren Punktierung und der Dekor der „Bordüren“, die ebenfalls punktiert werden, sodann die Punzierung von Nimben und *fregi*, schließlich die Punktierung des Blattwerks. Dreimal kommt demnach das *granare* vor, und zwar nicht im Sinne unterschiedlicher Techniken, sondern jeweils bezogen auf andere Dekorbereiche. Offen bleibt dabei, ob diese Reihung als bloße Aufzählung oder als zeitliche Abfolge zu verstehen ist. Für letzteres sprechen immerhin die temporale Struktur des Satzes (*Quando hai ..., a te conviene principalmente ...*) und die Tatsache, daß das Umreißen der Nimben der Praxis entsprechend die Reihe der Arbeitsschritte eröffnet. Die Nennung der Punktierung vor der Punzierung widerspräche aber, verstünde sie man sie strikt chronologisch, der Praxis, wie sie sich an einem trecentesken Beispiel mit unvollendetem Dekor greifen läßt, einer in der römischen Engelsburg aufbewahrten Madonna des Taddeo Gaddi, bei welcher ein Nimbus bereits punziert, der Grund indes noch nicht punktiert worden ist. Skaug hat auf dieses Beispiel hingewiesen, es jedoch merkwürdigerweise als Bestätigung der Ausführungen Cenninos gewertet.³³⁶ Weitere Untersuchungen von restauratorischer Seite werden zu erweisen haben, ob in der Praxis eine einheitliche Reihenfolge eingehalten wurde. Als wichtigstes Ergebnis der Analyse der Stelle bleibt festzuhalten, daß der Kernbegriff *granare* der Punktierungstechnik entspricht, wohingegen Skaug diesen als Oberbegriff für Punktierung und Punzierung, ja für Goldgrunddekor generell interpretiert hatte.³³⁷ Die Tatsache, daß *granare* in der Überschrift des Kapitels verwendet wird, vermag m. E. den oben geführten philologischen Nachweis nicht zu widerlegen, hatte sich

³³⁶ Skaug 1994, I, 63 und fig. 50 („Next, the main patterns were stamped by motif punches, and finally the backgrounds and interstices were filled in with granulated textures. Unfinished tooling seems to confirm this.“).

³³⁷ Skaug 1994, I, 63ss. („So far, however, *granare* would seem to be the common term for gold tooling.“; 64s.). – Frezzato (ed.)²2004, 297, vermutete bei Cennino einen zwischen Goldgrunddekor im allgemeinen und Punktierung im besonderen schwankenden Wortgebrauch, was sich, wie gezeigt, für die untersuchte Stelle nicht erhärten läßt. Daß derselbe Begriff im selben Kapitel oder gar im

doch ein analoges Problem bereits mit dem ebenfalls in der Überschrift gebrauchten Begriff *diademe* gestellt. Skaug führte des weiteren einen Vertrag von 1384 über ein von Spinello Aretino zu bemalendes Retabel an, dessen Goldgrunddekor jedoch von Gabriello di Ser Saraceno besorgt werden sollte: *et granare et relevare figuras et ornamenta occurentia ad decorem et pro decore dicte tabule*.³³⁸ Auch diesem Passus läßt sich indes nicht entnehmen, daß *granare* als allgemeiner Begriff für „gold tooling“ aufgefaßt würde. Im Gegenteil: Wie Skaug selbst ausführte, besteht der Dekor des Retabels aus flachen Pastigliareliefs mit punktiertem Grund.³³⁹ Demnach ist doch den Pastigliaornamenten das *relevare*, der Punktierung aber das *granare* zuzuordnen, was die obige Interpretation der Cennino-Stelle bestätigt.³⁴⁰

Der Kernbegriff *granare* begegnet im übrigen bei Cennino zum erstenmal im Rahmen seiner Aufzählung der Tätigkeiten des Malers in cap. IV, und zwar im Doppelausdruck *granare o vero camucciare*.³⁴¹ Sind die beiden Begriffe Synonyme³⁴² oder bezeichnen sie unterschiedliche Dekorformen? *Camucciare* ist lexikalisch nicht belegt, ebensowenig die von Tambroni favorisierte Konjektur *carucciare*.³⁴³ Ilg leitete besagtes *car(r)ucciare* von *carruccio* („Kinderwagen“) ab und interpretierte es im Sinne von „mit dem Rädchen punctiren“. ³⁴⁴ Brunello, Déroche, Skaug und Frezzato hingegen deuteten *camucciare* in der Laurenziana-Handschrift als andere Schreibweise für *camosciare* resp. *camusciare* („gerben“), wie es die Riccardiana-Handschrift überliefert, und hielten es für eine besonders

selben Satz unterschiedliche Bedeutungen hätte, ist an sich schon recht unwahrscheinlich und aus dem Text nicht belegbar.

³³⁸ Zit. nach Weppelmann 2003, 363s., Dok. 7; zu diesem Vertrag cf. auch Jacobsen 2001, 149, Anm. 421, und 163.

³³⁹ Cf. Skaug 1994, II, fig. 3. In der Predella werden auch Punzen verwendet.

³⁴⁰ Nicht mehr zu klären ist, da sich das Werk nicht erhalten hat, die genaue Bedeutung von *granare* in einem von Skaug 1994, I, 25 mit Anm. 56, publizierten Dok. von 1335, in welchem ein *Stefano dipintore* bezahlt wird *per granare la nostra donna*.

³⁴¹ Brunello/Magagnato (edd.) 1971, 7.

³⁴² So verstanden bei Mottez (Übers.) 1858, 32 („égrainer“), und Verkade (Übers.) 1916, 6 („das Körnen des Goldgrundes“).

³⁴³ Cf. Battaglia (ed.) 1962-2002, II (1962); Tambroni (ed.) 1821, 5.

³⁴⁴ Ilg (Übers.) 1871, 6, übersetzte: „einzugraben, mit dem Rädchen punctiren“. Sein Kommentar zur Stelle: „Synonym mit *granare* bedeutet es [sc. *carucciare*] das Hervorbringen von punctirten Linien, welche mit der Rosette ... auf den Goldbelegen [sic] eingedrückt werden.“ (ibid., 141). Ähnlich bereits Tambroni (ed.) 1821, 5, Anm. 2: „Di questa voce, che pare sinonimo di granare, non ho potuto trovar vestigia. Ma dovrebbe voler significare la impressione de' fregi fatta con certe rotelle di ferro come usavano a que' tempi.“ – Cf. auch Battaglia (ed.) 1962-2002, II (1962), 806, s. v. „carruccio“.

feine Variante des *granare*.³⁴⁵ Indes ist die entscheidende Belegstelle, welche eine solche Interpretation in der Tat zu rechtfertigen vermag, in diesem Zusammenhang bislang übersehen worden. Es handelt sich dabei um einen Abschnitt des von Benvenuto Cellini verfaßten Traktats über die Goldschmiedekunst (1568/69), in welchem er zwei Techniken der Feinbearbeitung von Gewändern bei Metallarbeiten beschreibt:³⁴⁶ Die eine, ausgeführt mit der Bruchfläche eines gespaltenen Eisenstücks, bewirkt nach Cellini eine sehr feine „Körnung“ (*una certa grana sottilissima*) der Oberfläche und wird von ihm mit dem Terminus *camosciare* bezeichnet; die andere, *granire* genannt, beruht auf der Bearbeitung der Gewandfläche mit einer Einpunktpunze (*ferrolino appuntato*) und führt zu einer gröberen „Körnung“. Beide Begriffe des Cennino, *granare* und *camucciare*, begegnen also – in den lautlichen Varianten *granire* und *camosciare* – auch in dem Traktat des cinquecentesken Goldschmiedes. Geht man von einer technischen und begrifflichen Kontinuität über die gut eineinhalb Jahrhunderte, welche zwischen den beiden Traktaten liegen, aus, wozu nicht zuletzt die enge terminologische Verwandtschaft berechtigt, so darf man wohl Benvenuto Cellinis semantische Differenzierung der Termini im Sinne einer gröberen und einer feineren Variante der „Körnungs-“ oder Punktieretechnik (cf. Abb. 122, 67) auf die diskutierte Cennino-Stelle übertragen.

³⁴⁵ Brunello/Magagnato (edd.) 1971, 221: „scamosciare, granire finemente“; Déroche (Übers.) 1991, 38: „greneler ou grener finement“ (Diskussion der Stelle *ibid.*, 38s., Anm. 7); Skaug 1994, I, 63s. und fig. 56-59; Frezzato (ed.) ²2004, 290s. („il termine potrebbe essere derivato da *camozza*, variazione padovana e valsuganotta di *camoscio*“). Dagegen interpretierten Milanesi/Milanesi (edd.) 1859, 151, *camosciare* umgekehrt als eine gröbere Variante des *granare* („Granare l'oro con un ferretto più grosso di quello che serve a granare.“). – Keinerlei Hinweis gibt es für eine Deutung im Sinne von „punzieren“ (cf. Thompson [Übers.] 1933, 3: „to stamp or punch“).

³⁴⁶ *Per dar poi finimento a' panni che vestono le dette Figure, ho usato di pigliare un ferro sottilissimo à tutta tempera, & perche rompendolo in due parti, quella rottura mostra una certa grana sottilissima; con il detto ferro adunque percotendo sopra le pannature con il Martellino che pesi per lo peso di due scudi ò più tosto manco, ho conseguito il mio intento, & questo modo fra gl'Orefici è detto Camosciare. Per dimostrare in panni più grossi poi si debbe pigliare un ferrolino appuntato, man non si debbe rompere come quello da Camosciare. Indi con esso percotendo sopra i panni appariranno più grossi, & ciò si dice granire* (zit. nach Cellini 1568/69 [Facsim. 1980], 22; dt. Übers. bei Brinckmann [Übers.] 1867, 95, und Brepohl [ed.] 2005, 94). Zu diesem Traktat s. die Einführung von Brepohl [ed.] 2005, 7-30. – Den Hinweis auf die Stelle entnehme ich Battaglia (ed.) 1962-2002, II (1962), 593, s. v. „camosciare“, wo sich unter Punkt 2 eine Definition des *camosciare* für den Bereich der Metallkunst findet („incidere in una superficie metallica piccoli e fittissimi solchi mediante una sottile punta di ferro, per renderla meno levigata“), die mit dem entsprechenden Passus bei Benvenuto Cellini belegt wird, jedoch ohne Verweis auf die Parallele bei Cennino.

Abschließend einige Bemerkungen zur Terminologie der Dekorwerkzeuge: Für *Punzeisen* verwendet Cennino in cap. CXL als allgemeinen Begriff (*istampe*). Freilich könnte man angesichts der Formulierung *istampe minute che brillino come panico* einwenden, daß damit in einem strikt grammatischen Sinne deren Abdrücke bezeichnet würden, da ja nicht die Punzeisen selbst „glänzen wie Hirse“, sondern die Eintiefungen in den Goldgrund, welche von diesen erzeugt werden.³⁴⁷ Doch mag die oben im systematischen Abschnitt dargelegte Interdependenz von Punzeisen und Punze dem Cennino durchaus ähnliche terminologische Probleme bereitet haben wie dem modernen Forscher, so daß man diese Unterscheidung nicht auf die Goldwaage legen sollte. Für ein Verständnis im Sinne von Punzeisen spricht im übrigen auch, daß *stampa* als *terminus technicus* für einen Prägestempel für Münzen, Leder oder Fell sowie für Siegel belegt ist.³⁴⁸ Die speziell zur Punktierung gebrauchte *Einpunktpunze* nennt Cennino in cap. CXLII *punteruolo*, als Material gibt er Eisen an und vergleicht sie mit einem vorne punktförmig abgerundeten Griffel (*un punteruolo di ferro che abbi punta come uno stile da disegnare*).³⁴⁹ Übergangen werden kann in unserem Zusammenhang die ebenda von Cennino so genannte *rosetta*, eine erst im Trecento gebräuchliche Mehrpunktpunze zur Punktierung.³⁵⁰ Die *komplexen Punzen*, für die Skaug eine eigene Begrifflichkeit vermißte, werden in cap. CXL nur in Abgrenzung von den für die Punktierung verwendeten als *altre stampe* benannt (s. o.), was erstaunlich ist, da sie für den zur Zeit des Cennino und seines Lehrers Agnolo Gaddi üblichen Dekor durchaus eine größere Rolle spielen als ihr der Verfasser des Traktats hier zumißt.³⁵¹

³⁴⁷ Weniger überzeugend scheint mir die von Déroche (Übers.) 1991, 245 mit Anm. 5, favorisierte Interpretation, die den Relativsatz *che brillino come panico* auf *fregi* bezog. Wäre dies intendiert gewesen, so hätte es durch *sicché* deutlich gemacht werden können.

³⁴⁸ Dazu mit zahlreichen Belegen Battaglia (ed.) 1962-2002, XX (2000), 56-60, s. v. „stampa“, hier 58s. (no. 9-13).

³⁴⁹ Brunello/Magagnato (edd.) 1971, 144s. (cap. CXLII).

³⁵⁰ So wurde der Begriff übereinstimmend interpretiert von Thompson (Übers.) 1933, 88, Anm. 6 („a stamping tool which produces a cluster of small points“), Brunello/Magagnato (edd.) 1971, 144 („strumento per produrre un effetto di granitura“), und Skaug 1994, I, 64 („a small punch giving clusters of minute dots“). – Fraglich ist, ob die in cap. CXL im Kontext des punktierten Dekors angesprochenen *istampe minute*, wie Brunello/Magagnato (edd.) 1971, 144 und 142, meinten, mit der *rosetta* identisch oder ob sie eher auf den *punteruolo* zu beziehen sind.

³⁵¹ Diese sonderbare Divergenz von Theorie und zeitgenössischer Praxis hat bereits Skaug 1994, I, 64, hervorgehoben („Did they [sc. die komplexen Punzen] go without saying?“). Zum Dekor der Agnolo-Schule cf. id. 1993.

Anders als Cennino beschreibt Theophilus auch die Herstellung von Punzeisen (für Metallarbeiten) und differenziert dabei zwischen *Kreispunzen* und *komplexen Punzen*, die in unterschiedlichen Kapiteln beschrieben werden (cf. Abb. 6). Erstere bezeichnet er als *ferrum punctorium* und ihren Einsatz als *punctari* resp. *opus punctile*, woraus wohl zu schließen ist, daß diese Punzeisen für eine Variante des punktierten Dekors verwendet wurden und somit Cenninos Einpunktpunzen entsprechen, mit dem einzigen Unterschied, daß diese punkt-, jene aber kreisförmige Abdrücke erzeugen.³⁵² Für die komplexen Punzen kennt Theophilus keinen eigenen Terminus, beschreibt aber drei Grundformen, eine viereckige, eine dreieckige und eine runde, in die Blütenmotive eingeschnitten werden.³⁵³ Wir erfahren des weiteren aus den beiden Theophilus-Stellen, daß die Punzen aus Eisen gefertigt werden, etwa eine Fingerlänge messen, am oberen Ende dicker und unten an der Stempelseite dünner sind, und vor allem, daß das jeweilige Motiv durch Feilen (*limare*) und Schneiden (*sculpere*) herausgearbeitet wird.³⁵⁴

Tartuferi hat schließlich auf ein Dokument von 1334 hingewiesen, in dem der Goldschmied und Bronzebildner Andrea Pisano für einen *marco di ferro* bezahlt wird, den er als Punzeisen interpretierte.³⁵⁵ Aus dem Wortlaut der Nachricht geht aber eindeutig hervor, daß es sich dabei um einen Eisenstempel zur Markierung von Stoffen (*da marcare panni*) handelt. In Material, Form und Herstellung mögen sich Punzeisen und Markierstempel vielleicht nicht unterscheiden haben, so daß das Dokument unter Umständen als Beleg für die These, Punzeisen seien von

³⁵² Theophilus, III, cap. LXXIII (*De opere punctili*): *Ex calibe fit ferrum ad mensuram digiti longum, in una summitate gracile, in altera grossius. Quod cum in graciliori parte aequaliter limatum fuerit, cum subtilissimo ferro et malleolo percutitur in medio eius subtile foramen; deinde circa ipsum foramen diligenter limatur, donec ora eius in circuitu aequaliter acuta fiat, ita ut quocumque percutiatur breuissimus circulus appareat.* (zit. nach Dodwell [ed.] 1961, 130ss.; cf. auch Ilg [ed.] 1874, 283, und Brepohl [ed.] 1999, II, 201). – Zur Benutzung der Punzeisen schreibt Theophilus: *Deinde tene ipsum ferrum sinistra manu et malleolum dextera ...* (ibid.).

³⁵³ Theophilus, III, cap. LXXVI: *Fiunt etiam clavi ferrei longitudine unius digiti, in una summitate grossiores, in altera graciliores, in qua etiam calibes solidandi sunt, quorum unus limetur quadrangulus, alius triangulus, tertius rotundus secundum conuenientem grossitudinem. Deinde sculpantur in eis flosculi eodem modo, quo supra, ita ut ora ferri circa flosculum acuta fiat.* (zit. nach Dodwell [ed.] 1961, 136; cf. auch Ilg [ed.] 1874, 295, und Brepohl [ed.] 1999, II, 211). – Die *clavi ferrei* („Eisennägel“) bezeichnen dabei die Ausgangsform, nicht das Endprodukt, so daß dieser Begriff nicht mit Punzeisen gleichzusetzen ist.

³⁵⁴ Skaug 1994, I, 58s., führte dementsprechend die zitierten Stellen als Beleg für seine These zur Punzenherstellung an (s. o., Kap. 2).

³⁵⁵ *Diedi al maestro Andrea di ser Ugolino da Pisa soldi 56 di piccioli per un marco di ferro che haveva l'Arte de'Baldrigai, da marcare panni per bollarne i panni francesi* (zit. nach Moskwitz

Metallhandwerkern gefertigt worden,³⁵⁶ gewertet werden kann. Terminologisch indes wird man *marco di ferro* nicht als historischen Begriff für Punzeisen ansehen dürfen, da aus der Etymologie des Wortes doch evident dessen spezielle Funktion als Markiereisen erhellt.³⁵⁷

Die Ausführlichkeit und philologische Pedanterie der hier vorgetragenen Analyse von Cenninos cap. CXL scheint mir gerechtfertigt durch die Bedeutung dieses Abschnittes als wesentliche Quelle für den spätmittelalterlichen Goldgrunddekor im allgemeinen. Besagte Kernstelle wurde in diesem Zusammenhang des öfteren zitiert, doch kaum je im Detail verstanden oder auch nur hinterfragt.³⁵⁸ Erst der Kommentierung durch Déroche (1991) und der Interpretation von Skaug (1994) ist die Erkenntnis der Komplexität einiger wesentlicher Probleme, die sich mit dem Passus verbinden, und die Erarbeitung von diesbezüglichen Lösungsansätzen zu verdanken. Davon ausgehend, Fragestellung und Analyse jedoch in Detail und Kontext erweiternd, bin ich zu Ergebnissen gelangt, welche hier noch einmal thesenartig resümiert werden sollen: (1) Die Auffassung des Goldgrundes als Fläche (*campo d'oro*) stellt eine ideengeschichtliche Voraussetzung – oder mindestens Begünstigung – für dessen Ornamentierung dar, welche den flächigen und materiellen Charakter hervorhebt. (2) Der Begriff *fregio* ist nicht im allgemeinen Sinne als „Verzierung“, sondern im konkreten als „Zierband“ zu verstehen. Offen bleibt, ob damit Rahmenborten oder Gewandsäume gemeint sind. (3) Für die Nimben werden synonym die Begriffe *corone* und *diademe* gebraucht. In Entsprechung und Zusammenhang mit Punkt 1 bildet der nicht nur bei Cennino, sondern bereits in der hochmittelalterlichen Theologie geläufige terminologische Konnex zwischen Nimbus und Krone eine wesentliche Voraussetzung für den Nimbendekor mit der Metallkunst entlehnten und diese imitierenden Techniken. (4) Cenninos vielzitiertes

1986, 201, Dok. 35; punktuell abweichende Transkription bei Kreytenberg 1984, 180, Dok. 22). – Hinweis bei Tartuferi 1995, 479.

³⁵⁶ Skaug 1994, I, 61; Frinta 1998, 11s.

³⁵⁷ Skaug 1994, I, 64, hat darauf aufmerksam gemacht, daß die moderne italienische Terminologie für Punzeisen und Punzierung (*punzone*, *punzonatura*, *bulinatura*) im Mittelalter offenbar nicht gebräuchlich war. Im deutschen Sprachraum indes ist eine entsprechende Begrifflichkeit durchaus nachweisbar, z. B. in der Zunftordnung der Münchener Maler von 1461: *ain yeder maler ain matery von ölfarb malen in ainer weingulden geprännerten feldung und darein puntzenven* (zit. nach Huth ²1967, 89, Anm. 17; Hervorhebung von mir).

³⁵⁸ Z. B. bei Nikolaus 1973, 172ss. (dort *granare* mit „gravieren“ verwechselt).

granare entspricht der Punktierungstechnik, wird also nicht als Oberbegriff für Goldgrunddekor generell gebraucht. Die richtige Lesart des im Wortlaut strittigen Passus des Textes überliefert allein die Riccardiana-Handschrift (*granarle, cogliere alcuni fregi, granarli con istampe minute [...]*).³⁵⁹ (5) Cenninos Beschreibung der Technik des *granare* läßt Frintas These, die Punktierung habe bloß als Aufrauung für emailartige Füllungen gedient, wenig plausibel erscheinen. (6) Der Begriff *camucciare* oder, nach der Riccardiana-Handschrift, *camusciare* (cap. IV) entspricht der später bei Benvenuto Cellini *camosciare* genannten Technik der – im Gegensatz zum etwas gröberen *granare* resp. *granire* – besonders feinen Punktierung. (7) Die Punzeisen bezeichnet Cennino als *(i)stampe*, wobei er nur für die Punktpunze (*punteruolo*) einen eigenen Terminus verwendet, die komplexen Punzen (*altre stampe*) hingegen nur in Abgrenzung benennt. (8) Ein terminologisches System wird also im *Libro dell'arte* nicht entwickelt. Die Bedeutung der jeweiligen Begriffe läßt sich lediglich aus dem praktischen Wortgebrauch erschließen. Wie die angeführten Vergleichsbeispiele zeigen, bewegt sich Cenninos Terminologie dabei im Rahmen des in der Zeit Üblichen; diese Eigenschaft ermöglicht und rechtfertigt erst ihre verallgemeinernde Auswertung als Spiegel der Begrifflichkeit im italienischen Spätmittelalter.

3.2 Eingrenzung des Untersuchungsbereichs

Historische Untersuchungen bedürfen chronologischer und topographischer Grenzen, die sich aus dem Gegenstand selbst, aber auch aus arbeitsökonomischer Notwendigkeit ergeben und im letzteren Falle immer etwas Künstliches und gewissermaßen Arbiträres an sich haben.³⁶⁰ Deshalb dürfen diese Grenzen auch lediglich als ungefähre, im Einzelfalle flexibel zu handhabender Rahmen aufgefaßt

³⁵⁹ Nach der Laurenziana-Hs. dagegen: *gravarle, coglierle alcuni fregi, granarle con istampe minute [...]* (Thompson [ed.] 1932, 83). – In diesem Falle bestätigt sich also der bekannte Grundsatz der Textkritik, daß die jüngeren Hss. (hier diejenige der Riccardiana) keineswegs die schlechteren Lesarten bieten müssen („recentiores non deteriores“; cf. West 1973, 49ss.).

³⁶⁰ Aus der umfangreichen Literatur zum Problem der „Grenzziehungen“ in der Kunstgeschichte seien nur folgende Beiträge genannt: Previtali 1979, 5-18 (zur Periodisierung der italienischen Kunst); Stamm 1984 (zum Begriff der Kunstlandschaft); Schmoll gen. Eisenwerth 1985 (zu „Epochengrenzen und Kontinuität“); Suckale 1993, 48-70, bes. 50ss. und 67ss. (zu Zeit- und Regional- bzw. Territorialstil); Schmid 1994 (zur Kunstgeographie).

werden. Eine *topographische* Beschränkung der Untersuchung des Nimbendekors auf die Toskana empfiehlt sich aus mehreren Gründen. Aus keiner anderen Kunstlandschaft Italiens haben sich, soweit dies nach derzeitigem Forschungsstand zu überblicken ist, so viele Werke im allgemeinen und mit Nimbendekor versehene im besonderen erhalten.³⁶¹ Auch kann keine andere Kunstlandschaft wenigstens in bezug auf die Zusammenstellung des Materials als ähnlich gut bearbeitet gelten. Schließlich sind nirgendwo Chronologie und Protagonisten der Entwicklung in vergleichbarer Weise greifbar, gleich ob dies nun einer günstigeren Quellenlage oder lediglich größerer Aufmerksamkeit von seiten der bisherigen Forschung geschuldet sein mag. In jedem Fall muß eine auf einen speziellen Aspekt fokussierte Arbeit wie die vorliegende zunächst dort ansetzen, wo die Entwicklung halbwegs überschaubar ist und die Forschung auf stilgeschichtlicher Ebene einiges an Vorarbeit geleistet hat, wozu die eigenen Ergebnisse in Bezug gesetzt werden können. Dabei sollen die drei toskanischen Produktionszentren Pisa, Florenz und Siena das grundlegende Gliederungsgerüst für die Untersuchung abgeben.³⁶² Im Zusammenhang mit Pisa wird zudem Lucca behandelt, da aufgrund der engen, auch personalen³⁶³ Verflechtungen in der Malerei der beiden Kommunen eine Trennung in zwei verschiedene „Malerschulen“, wie sie etwa Sirén vorgenommen hat, wenig praktikabel erscheint.³⁶⁴ Die gewählte Reihenfolge der Untersuchung besagter

³⁶¹ Einen nach Kunstlandschaften geordneten Überblick über die italienische Malerei des 13. und 14. Jh.s auf dem heutigen Stande der Forschung bieten die Beiträge in den beiden Bänden von Castelnovo (ed.) 1986 (jeweils mit weiterführender Lit.). – Aus dem Bereich der römisch-lazialischen Malerei sind in erster Linie Wandmalereien und Mosaiken überkommen, wohingegen die Werke der Tafelmalerei gering an Zahl und unsicher in der kunstlandschaftlichen Zuordnung sind. Ob man überhaupt von einer römischen „Schule“ der Tafelmalerei sprechen darf oder ob es sich bei den in Rom und Latium erhaltenen Werken nicht möglicherweise überwiegend um Importstücke ganz unterschiedlicher Provenienz handelt, scheint mir noch völlig offen (zur römischen Tafelmalerei s. jetzt Strinati/Tartuferi [edd.] 2004). Auf den Nimbendekor in der umbrischen Dugentomalerei, welche nach der toskanischen das interessanteste Untersuchungsgebiet abgibt, wird wenigstens kurz im Rahmen eines Ausblicks auf künftige Forschungsdesiderata einzugehen sein (s. u., Kap. 5.5).

³⁶² Die Begriffe „Pisa“, „Florenz“ oder „Siena“ sollen dabei als grobmaschiges Raster aufgefaßt werden, welches das Ausstrahlungsgebiet des jeweiligen Zentrums, den künstlerischen *contado* gleichsam, der nicht mit dem politischen deckungsgleich sein muß, mit einschließt. Eine weitere Differenzierung, z. B. eine Unterscheidung der Pistoieser von der stadtflorentinischen Malerei erscheint nach der derzeitigen Quellenlage kaum möglich und wenig sinnvoll, zumal noch völlig offen ist, ob es in den kleineren Städten im Dugento überhaupt Werkstätten mit eigenständigem, vom übergeordneten Zentrum abweichenden stilistischen Profil gegeben hat, oder ob nicht zumindest die wichtigen Werke überwiegend von den Malern aus den Zentren ausgeführt resp. im Falle mobiler Tafelbilder von dort importiert wurden.

³⁶³ Dies gilt insbesondere für den Lucchesen Deodato Orlandi, dessen Aktivität sich auch und vor allem auf Pisa erstreckte (s. u., Kap. 4.1.5).

³⁶⁴ Sirén 1922.

Zentren (Pisa – Florenz – Siena) trägt dem Umstand Rechnung, daß in Pisa die Ausbildung ornamentierter Nimben besonders früh einsetzte, namentlich bei Giunta Pisano und seinem Kreis. Mit der Pisaner Dugentomalerei eng zusammen hängt die florentinische, deren Behandlung der sienesischen vorausgehen soll, welche überhaupt erst in der zweiten Jahrhunderthälfte mit nennenswerter Produktion auf den Plan trat.

Was die *chronologische* Beschränkung anbelangt, so ergibt sich die Untergrenze jeweils aus dem erstmaligen Auftreten von punktierten, geritzten oder punzierten Nimben, in der pisanischen Malerei zu Beginn des zweiten Dugentoviertels, in der florentinischen und sienesischen um 1260, wobei aber auch auf ältere, in anderer Technik ausgeführte Dekortypen wie die gemalte Nimbenornamentik in Pisa oder die skulptierten Strahlennimben in Florenz einzugehen sein wird. Die um 1300 gewählte Obergrenze fällt dagegen nicht mit einer entwicklungsgeschichtlichen Zäsur im eigentlichen Sinne zusammen. Vielmehr läge eine Ausdehnung der Analysen auf die äußerst zahlreichen Beispiele des Freihanddekors in den ersten Jahrzehnten des Trecento, vor dem Siegeszug des rein punzierten Dekors, den Frinta, Skaug und Polzer so gründlich erforscht haben,³⁶⁵ schlicht außerhalb der quantitativen Möglichkeiten dieser Arbeit. Durch die Einbeziehung von Giotto's und Duccio's Frühwerk bis ca. 1300 können aber immerhin die wesentlichen Grundlagen des frühtrecentesken Nimbendekors, besonders die Entwicklung flächig geritzter Dekorsysteme, dargestellt werden. Bei den nicht fest datierten „Grenzfällen“ aus der Zeit um 1300 wird die Berücksichtigung jeweils davon abhängig gemacht, ob das einzelne Werk noch in der dugentesken Tradition steht oder einem Meister zugewiesen werden kann, dessen Entwicklung bereits im Dugento begann. So wird etwa der Luccheser Maler Deodato Orlandi, von dem sich mehrere signierte und datierte Werke vom späten 13. bis ins frühe 14. Jahrhundert erhalten haben, die höchst aufwendigen, sogar figürlichen Goldgrunddekor zeigen, behandelt, nicht aber z. B. der sog. „Meister von S. Torpè“ aus Pisa, dessen Tätigkeit erst im beginnenden Trecento einsetzte.³⁶⁶

Daß innerhalb der angegebenen chronologischen und topographischen Grenzen ausschließlich von *Tafelmalerei* gehandelt werden soll, ist bereits mehrfach

³⁶⁵ Zum Forschungsstand s. o., Kap. 2.

angeklungen. Von einer Einbeziehung der toskanischen Wandmalerei des Dugento wird abgesehen, da in dieser Gattung nur einfache Strahlennimben aus radial angeordneten, erhabenen Stegen, alternierend mit etwas breiteren, eingedrückten, zum Nimbenkontur hin meist abgerundeten Mulden, zum Einsatz kamen, welche aufgrund ihrer Gleichförmigkeit nicht mit Gewinn zur Auswertung herangezogen werden könnten.³⁶⁷ In größerem Umfang sind diese reliefierten Strahlennimben erstmals bei den Triforienmalereien des nördlichen Querhauses der Oberkirche von S. Francesco in Assisi, also bei der sog. gotischen und der sog. römischen Werkstatt (um 1280), nachweisbar.³⁶⁸ Von da an prägten sie als Standard mit minimalen Variationen die gesamte Wandmalerei des 13. und 14. Jahrhunderts.³⁶⁹

Auch innerhalb der toskanischen Tafelmalerei des Dugento entfallen bestimmte Werkgruppen für die Untersuchung. Dazu zählen: (a) Tafeln ohne Nimbendekor; (b) Tafeln, deren Goldgrund sich in so schlechtem Erhaltungszustand befindet, daß der Dekor nicht mehr lesbar ist; (c) Tafeln, bei denen Zweifel an der Authentizität des Goldgrundes bestehen;³⁷⁰ (d) unzugängliche Tafeln resp. solche, von denen keine Photographien vorliegen oder anzufertigen waren; (e) Tafeln, deren Goldgrunddekor derart reduziert und einfach ausfällt, daß keine Schlüsse daraus gezogen werden können. Manches Werk mag ich trotz gründlicher Durchsicht der Literatur und der Museumsbestände übersehen haben. Verzichtet wird im übrigen auf eine – notwendigerweise spekulative – Erörterung der „Negativbefunde“, d. h. derjenigen Tafeln, deren Goldgründe nicht dekoriert worden sind, obwohl dies zur

³⁶⁶ Zum Meister von S. Torpè s. Bucci 1962, Longhi 1962 und Martelli 1996.

³⁶⁷ Die Technik der reliefierten Strahlennimben in der Wandmalerei beschreibt Cennino Cennini in cap. CI und CII seines *Libro dell'arte* (Brunello/Magagnato [edd.] 1971, 108s.). Cf. ergänzend dazu Knoepfli/Emmenegger 1990, 109-122 (auch mit nordalpinen Beispielen). – Ornamental dekorierte Nimben sind dagegen in der umbrischen Wandmalerei, namentlich vom Franziskusmeister, verwendet worden (dazu s. u., Kap. 5.5).

³⁶⁸ Detailabb. z. B. bei Tomei 2001, 254s., fig. 2-5. Kurze Hinweise auf die Strahlennimben gaben Bellosi 1988, 46 mit Anm. 33; Tomei 1990, 147, Anm. 18; Romano 2001a, 61s. (dort auch vereinzelte frühere Bsp. genannt); Bologna 2004, 55. – Die Literatur zu den Triforienmalereien im allgemeinen ist sehr umfangreich. Genannt seien nur die rezenten Beiträge von Cadei 2001, Romano 2001c und Tomei 2001, über die sich die ältere Forschung erschließen läßt.

³⁶⁹ In der trecentesken Wandmalerei finden sich außer den Nimben bisweilen sogar Imitationen von Goldgründen nach Art der Tafelmalerei (dazu zuletzt Schmidt 2002, 90ss.); aus dem Dugento ist mir Vergleichbares jedoch nicht bekannt. – Zum Nimbendekor in der Glas- und Buchmalerei des Dugento in aller Kürze s. u., Kap. 5.5.

³⁷⁰ Da ich nicht als Restaurator ausgebildet bin und über die wenigsten Werke technische Untersuchungen vorliegen, kann ich indes durchaus nicht ausschließen, daß ich mich in dem ein oder anderen Falle von später erneuerten Goldgründen habe täuschen lassen, wie dies auch anderen Forschern widerfahren ist (ein von mir aufgedecktes Beispiel s. u., Kap. 4.3.1).

Zeit ihrer Entstehung bereits gängige Praxis war. Die Beweggründe, welche die Maler (oder Auftraggeber?) veranlaßt haben könnten, von einer Ornamentierung abzusehen, mögen sie finanzieller, zeitlicher oder ästhetischer Natur gewesen sein, liegen jeweils im dunkeln und lassen sich nicht mehr rekonstruieren.

3.3 Methodik der Auswertung

Welche – im Wesen des Nimbus selbst begründete – Vorzüge hat nun die Analyse des Nimbendekors gegenüber der konventionellen, vor allem auf den Figurenstil abzielenden Stilkritik? Entscheidend erscheinen dabei die folgenden Gesichtspunkte:

(1) Der Vorzug der Vergleichbarkeit, der von der Tatsache herrührt, daß beinahe jedes Tafelbild des Dugento nimbierte Heiligenfiguren zeigt, somit auf sehr breiter Basis verglichen werden kann³⁷¹ und daß Nimbren aufgrund prinzipieller Ähnlichkeit stets vergleichbar sind, anders als etwa die Figuren selbst. Damit vermag die Dekoranalyse einem klassischen Problem der Stilkritik abzuhelpfen, der beispielsweise bei der Beurteilung der Zuschreibung einer Franziskustafel an einen Meister, für den nur Kruzifixe dokumentiert sind (z. B. Giunta Pisano), mangels motivischer Vergleichbarkeit brauchbare Kriterien fehlen.

(2) Der Vorzug der Unabhängigkeit von ikonographischer Bindung an tradierte Bildtypen und von Vorgaben seitens des Auftraggebers, aufgrund dessen sich die für Zuschreibung und Datierung relevanten künstlerischen Eigenarten im Nimbendekor besonders gut fassen lassen. Gerade in der dugentesken Tafelmalerei ist die Bindung an einige wenige, nicht nur inhaltlich, sondern auch formal in den wesentlichen Elementen feststehende Typen der Madonna und des Gekreuzigten, die der Maler nach Vorgabe des Auftraggebers zu realisieren hatte, besonders ausgeprägt. Qualität und persönliche Eigenart des jeweiligen Malers geben sich daher stärker, als es in späteren Epochen der Fall ist, zuallererst in der Detailgestaltung und weniger in der Gesamtkomposition zu erkennen. Die Nimbrenornamentik erweist sich diesbezüglich als aufschlußreich, weil weder ihre Technik noch ihre Motivik, von den raren Beispielen figürlichen Dekors abgesehen, vom ikonographischen Programm der Tafel bestimmt werden: So kann derselbe

Heilige völlig unterschiedlich dekorierte Nimben tragen (z. B. Franziskustafeln in Pisa und Siena),³⁷² während auch umgekehrt für unterschiedliche Heilige identische Dekorsysteme nachweisbar sind (z. B. Madonna aus S. Giovannino dei Cavalieri in Pisa, Vitentafel des Hl. Veranus in der Mailänder Brera).³⁷³ Die Unabhängigkeit von Vorgaben des Auftraggebers belegt am eindringlichsten ein Vergleich der Dekorformen von Repliken mit denen ihrer Vorbilder, die bei den hier untersuchten Fällen, abhängig vom ausführenden Maler, oft erheblich voneinander abweichen, und dies ganz im Gegensatz zur weitgehenden Übereinstimmung in Gesamtkomposition und Einzelmotiven der Malerei, wie sie dem Wunsch des Bestellers einer Replik entsprochen haben muß.³⁷⁴ Im übrigen folgt auch bei archaisierenden Werken, für die man ebenfalls vergleichbare Intentionen von Auftraggeberseite, z. B. im Sinne eines Rekurses auf ein älteres Kultbild, voraussetzen darf, der Nimbendekor den zur Entstehungszeit üblichen Gepflogenheiten. Als Beispiele ließen sich Meliores Bagnano-Madonna (heute in Certaldo), welche in ihrer strengen Frontalität Madonnentafeln der ersten Dugentohälfte imitiert,³⁷⁵ oder Ambrogio Lorenzettis Vico-l'Abate-Madonna (1319), die auf ebensolche Tafeln rekurriert, anführen.³⁷⁶ Dem Auftraggeber oblag nur die Bestimmung der Qualität des für die Vergoldung jeweils zu verwendenden Blattmetalls, wie etwa aus dem Vertrag zwischen Cimabue und Fra Enrico vom Ospedale di S. Chiara in Pisa über die Anfertigung eines (verlorenen) Retabels von 1301 erhellt (*Que picture [...] fiant et fieri debeant de bono et de puro auro floreni, et alie picture [...] fiant et fieri debeant [...] de bono argento deaurato*).³⁷⁷

³⁷¹ So auch Skaug 1994, I, 19.

³⁷² S. u., Kap. 4.1.1 und 4.3.6.

³⁷³ S. u., Kap. 4.1.2.

³⁷⁴ Zu diesem Zusammenhang ausführlich s. u., Kap. 5.3.

³⁷⁵ S. u., Kap. 4.2.2.

³⁷⁶ Zu Archaismen in der Trecentomalerei cf. Cole 1973 (zur Vico-l'Abate-Madonna 234-240) und Krüger 2002, bes. 62-67.

³⁷⁷ Zit. nach Battisti 1963, 94. – Dies gilt auch für spätere Zeiten. So wird beispielsweise in einem von 1477 datierenden Vertrag mit Bartolommeo Caporali über ein Retabel für den Dom von Perugia gefordert: *tucto el campo sia d'oro fino* (zit. nach Hecht 2003, 69 mit Anm. 124; weitere Beispiele aus dem Quattrocento bei Jacobsen 2001, 163s. mit Anm. 96-98). Ebensolche Vorschriften betreffs der Vergoldung finden sich in den von Huth²1967 zusammengestellten Verträgen aus dem Bereich der nordalpinen Skulptur der Spätgotik (z. B. im Vertrag mit dem Maler Michael Pfender über ein Flügelretabel für Lenzkirch von 1478: *vnd die fünff erhaben bild sol ich alle vergüliden, die mentel an den helgen von proniertem vynem tuggaten gold [...]*; *ibid.*, 116, Dok. VII).

(3) Der Vorzug der statistischen Auswertbarkeit von Techniken, Motiven und Dekorsystemen nach objektiven Kriterien. Der hohe Abstraktionsgrad des Ornaments gegenüber den figürlichen Teilen des Bildes begünstigt die Auswertung, da das Vokabular an Motiven und die Systematik ihrer jeweiligen Kombination eine statistische Erfassung ermöglicht, und dies jenseits der weit weniger präzise greifbaren Kriterien, welche bei der konventionellen Stilkritik angewendet zu werden pflegen, wie Plastizität, Körpervolumen, Räumlichkeit, Modellierung etc. Jenes hinreichend bekannte Problem vermag das eingangs ausgeführte Beispiel der Castelfiorentino-Madonna zu illustrieren: Die Analyse der Gesichtsbildung erbrachte kein Ergebnis, da der Grad der Verwandtschaft zu den Vergleichswerken nicht klar zu bestimmen war, sondern vielmehr Auslegungsmöglichkeiten in zweierlei Richtung eröffnete. Bei der Auswertung des Nimbendekors konnten dagegen eindeutig faßbare Bezüge in Motivwahl und Konzeption des Dekorsystems zu Duccios Rucellai-Madonna und die Unvereinbarkeit mit den Dekorgewohnheiten Cimabues nachgewiesen werden.³⁷⁸

(4) Der Vorzug der Auswertbarkeit für die Untersuchung von Werkstattbeziehungen und Lehrer-Schüler-Verhältnissen aufgrund der eingeschränkten Sichtbarkeit des Dekors. Dieser wichtige Zusammenhang ist m. W. bislang nicht theoretisch reflektiert worden.³⁷⁹ Nimbendekor läßt sich, wie jeder einschlägig Interessierte im Selbstversuch schmerzlich erfahren haben dürfte, im Detail nur aus nahsichtiger Perspektive studieren. Für den in Ritztechnik ausgeführten gilt dies in besonderer Weise. Ist aber ein Retabel bereits auf dem Altar montiert, so verhindert in der Regel allein die Abstand gebietende Tiefe des Stipes (von möglichen, liturgisch bedingten Abschränkungen ganz zu schweigen),³⁸⁰ daß ein Betrachter hinreichend nahe herantreten könnte, um die Ornamentik der Nimben in ihren Feinheiten wahrzunehmen. Entsprechendes trifft für Tafelkreuze zu, die auf einem Altar, einem Lettner bzw. einer Chorschranke oder einem Tramezzobalken

³⁷⁸ S. o., Kap. 1.

³⁷⁹ Angedeutet bei Seidel 1981, 110 (zu Pietro Lorenzetti, aber primär auf Details der Malweise bezogen), und Eclercy 2004, 88, Anm. 324 (zu Stil und Technik des Ugolino di Nerio).

³⁸⁰ Zur stark eingeschränkten Zugänglichkeit des Chorbereiches nur eine knappe Literaturliste: Hall 1974, 338ss. (zum Lettner von S. Croce in Florenz); Gillerman 1977 (Fallstudie zu Notre-Dame in Paris); Cooper 2000 (zu Franziskanerkirchen des 13./14. Jh.s in Italien); Kosch 2000 (zu den romanischen Kirchen in Köln).

aufgestellt waren.³⁸¹ Kleinformatige, der privaten Frömmigkeitsübung dienende Tafeln („Andachtsbilder“) waren nach Auslieferung an den Auftraggeber überhaupt einer Zugänglichkeit für Dritte weitgehend entzogen.³⁸² Nirgendwo anders als in der Werkstatt des Künstlers, diesem gleichsam über die Schulter sehend, kann demnach im Regelfalle ein detailliertes Studium des Dekors möglich gewesen sein. Die spezifischen *Techniken* der Nimbenornamentierung waren ohnehin nur in der Werkstatt selbst zu erlernen und auch nicht über Musterbücher oder Zeichnungen vermittelbar. Aus diesem einfachen Zusammenhang vermögen wir eine wertvolle Argumentationsstruktur zu gewinnen: Läßt sich eine enge, auch auf Detailformen sich erstreckende Anlehnung eines Malers A an die Dekorgewohnheiten eines Malers B aufzeigen, so ist demnach ein zeitweiliger Aufenthalt von A in der Werkstatt von B anzunehmen. Wenn ein solcher Aufenthalt hier als Lehrer-Schüler-Verhältnis interpretiert wird, so geschieht dies im engeren oder weiteren Sinne des Begriffs. Dies bedeutet, daß nicht zwingend an ein vertraglich kodifiziertes Lehr- oder Gesellenverhältnis gedacht werden muß, sondern auch eine sonstwie geartete Werkstattbeziehung mit Maler B als künstlerisch gebendem und Maler A als nehmendem Teil in Betracht kommt.³⁸³ Diese Nachweismöglichkeit ist insbesondere für das Dugento von großer Bedeutung, da aus dieser Zeit dokumentarische Belege für solche Verhältnisse fast gänzlich fehlen.³⁸⁴

(5) Der Vorzug der Vielzahl auswertbarer Parameter, darunter technische, motivische und stilistische. Dazu zählen im wesentlichen:

³⁸¹ Diese drei Möglichkeiten der Aufstellung von Tafelkreuzen bezeugen sehr anschaulich drei Szenen der Franzlegende in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi: Beim Gebet des Hl. Franz in S. Damiano steht das Kreuz auf einem Altar (Poeschke 1985, Taf. 147), bei der Weihnachtsfeier von Greccio auf der Chorschranke (ibid., Taf. 166) und bei der Wundmalprüfung auf einem Tramezzobalken (ibid., Taf. 184). Dazu zuletzt Schmidt 2003, 535s. (mit weiterführender Lit.).

³⁸² Zu den kleinformatigen Tafelbildern in der Toskana und ihrem Gebrauch jetzt grundlegend id. 2005. Cf. ergänzend auch Wollesen 2005.

³⁸³ Ein Schluß auf eine paritätische Zusammenarbeit selbständiger Meister in Form einer Werkstattgemeinschaft (*compagnia*) ist weniger plausibel, da in diesem Falle eher eine unterschiedliche Prägung der Maler entsprechend der jeweiligen künstlerischen Herkunft anzunehmen sein dürfte (zur *compagnia* ausführlich mit zahlreichen Belegen Jacobsen 2001, 133-137). – Schlußfolgerungen dieser Art, jedoch ohne die hier dargelegte theoretische Begründung, wurden z. B. angestellt von Weigelt 1930a, 113s. (schließt aus der Verwandtschaft einiger Nimben der Rucellai-Madonna mit denjenigen Guidos auf eine Ausbildung des ausführenden Mitarbeiters in dessen Kreis), Seidel 1981, bes. 110 und 115, und Maginnis 1984, bes. 192 und 194ss. (begründen eine Ausbildung Pietro Lorenzettis in der Duccio-Werkstatt u. a. mit Parallelen im Nimbendekor).

³⁸⁴ Für Florenz hat Davidsohn 1896-1908, III (1901), 225s., aus den Jahren 1294-96 zwölf Lehrverträge nachgewiesen, welche sich jedoch auf Maler beziehen, denen sich keine erhaltenen Werke zuordnen lassen (zu diesem Problem s. u.).

- (a) Die Gesamtform des Nimbus und seine Einbindung in die Komposition, d. h. vor allem seine Proportionierung im Verhältnis zum Kopf der Figur und eventuelle Überschneidungen mit anderen Nimben.
- (b) Die Technik der Ausführung des Dekors, d. h. Ritzung, Punktierung, Punzierung, deren Unterarten (linear – flächenhaft etc.) und mögliche Kombinationen sowie das Verhältnis zu gemalten Dekorelementen, soweit vorhanden.³⁸⁵ Die Anwendung einer bestimmten Technik kann für eine Kunstlandschaft, einen Künstler oder einen Zeitraum charakteristisch sein.
- (c) Das Dekorsystem, d. h. die Kombination und Anordnung der Einzelmotive nach einem künstlerischen Konzept. Entscheidend sind dabei das Verhältnis von Peripherie, Kontur und Feld; die Gliederung des letzteren in ein oder mehrere Bänder oder Sektoren; Symmetrie oder Asymmetrie im Dekor sowohl des einzelnen Nimbus als auch der Nimben einer Tafel insgesamt; die Verteilungsstruktur und Verteilungsdichte der Einzelmotive und das Verhältnis von Haupt- und Nebenmotiven (z. B. Rapport großflächiger Hauptmotive oder Netzstruktur).
- (d) Die Gestaltung der sonstigen Dekorbereiche, d. h. Hintergrund, Rahmenborte etc. Hierfür gelten dieselben Kriterien.
- (e) Die Art, Binnenstruktur und Komplexität der Einzelmotive, d. h. vegetabil oder geometrisch, symmetrisch oder asymmetrisch, mit oder ohne Binnenzeichnung etc.
- (f) Die „handschriftlichen“ Eigenheiten der Ausführung des geritzten Dekors mit dem Griffel, d. h. die Präzision der Zeichnung, die Linienführung, die mögliche Verwendung von Schablonen. Besagte „Handschrift“ kann signifikante Eigenarten aufweisen, die ihre Wiedererkennbarkeit in einem nachgerade graphologischen Sinne gewährleisten, so z. B. beim Meister von S. Martino, der kleinformatige Nimben mit auffallend fahrig, fast krakelig gezeichneten Ranken zu dekorieren pflegte (Abb. 76).³⁸⁶

³⁸⁵ Dazu ausführlich s. o., Kap. 3.1.

³⁸⁶ S. u., Kap. 4.1.4. – Am Beispiel eines fröhrecentesken Triptychons im Museo delle Pie Disposizioni in Siena, welches in der Forschung meist als autographes Werk Duccios gilt (Luciano Bellosi in: Bagnoli et al. [edd.] 2003a, 188-191, Kat. 28, mit Detailabb.), habe ich ähnliches bereits zu zeigen versucht. Die Nimben der Figuren sind mit spiralförmig gebildeten Ranken dekoriert, wie sie auch aus Duccios Maestà (1308-11) bekannt sind. Jedoch sind diese Ritzungen ganz im Gegensatz zu letzterer sehr un gelenk in der Ausführung; die Spiralen beschreiben keine sauberen Kreisformen, sondern brechen vielfach eckig um. Man erkennt hier eine schon rein motorisch schwächere Hand am Werk, so daß die Zuschreibung an Duccio abzulehnen ist (Eclercy 2006, 269; cf. auch id. 2004, 57-60).

(g) Die Einzelpunze als „Werkzeugspur“. Wesentlich ist hierbei die Frage der Nachweisbarkeit desselben Werkzeugs (Punzeisen) durch identische Punzabdrücke bei mehreren Tafeln, woraus idealiter auf eine Produktion jener Tafeln in derselben Werkstatt geschlossen werden kann. In ihrer Allgemeingültigkeit einzuschränken ist diese Folgerung allerdings insofern, als Punzen nach Auflösung einer Werkstatt auch von anderen Meistern übernommen werden konnten und überhaupt nur komplexere Motivstempel den Nachweis der Identität des Abdrucks erlauben. Davon ist bereits im Zusammenhang mit den Forschungen von Frinta, Skaug und Polzer ausführlich die Rede gewesen.³⁸⁷ Da im Dugento indes meist nur wenige und einfache Punzen (Kreise, Sterne, Blüten u. ä.) zum Einsatz kamen und generell der geritzte und punktierte Dekor bei weitem überwiegt, spielen die Einzelpunzen für diese Untersuchung notwendigerweise eine geringere Rolle als für die Forschung zum 14. Jahrhundert. Wo aber identische Punzen in mehreren Bildern nachgewiesen werden konnten, stellen diese technischen Befunde gleichwohl eine wichtige Ergänzung der übrigen genannten Parameter der Dekoranalyse dar. Frinta hat glücklicherweise in seinem Corpus auch die dugentesken Punzen zum größten Teil erfaßt; das dort listenartig bereitgestellte Material wird hier – im Kontext der jeweiligen Dekorsysteme und nötigenfalls in Abwägung gegen andere Argumente – erstmals für Zuschreibungsfragen ausgewertet.³⁸⁸ Da Frinta von jeder Punze nur eine Makroaufnahme reproduzierte und darunter die Werke, bei denen er dieselbe Punze nachweisen konnte, ohne weitere Abbildung aufführte, stehen alle in der vorliegenden Arbeit getroffenen Aussagen über identische Punzen unter dem expliziten Vorbehalt der Richtigkeit von Frintas Identifizierungen. Was bloß ähnliche, jedoch nicht identische Punzen anbelangt, so lassen sich diese im übrigen entsprechend dem obigen Punkt (e) als Motivparallelen interpretieren, nicht aber als technische Befunde.³⁸⁹

³⁸⁷ S. o., Kap. 2.

³⁸⁸ Auf die Anfertigung eigener Makroaufnahmen, die außerhalb der Möglichkeiten dieser Arbeit lag, mußte verzichtet werden. Für die Zukunft wäre eine Komplettierung der bei Frinta 1998 zusammengestellten Dugentopunzen wünschenswert, da sich auf diese Weise möglicherweise manches Ergebnis präzisieren ließe. Auf die wenigen bislang nicht erfaßten Punzen wird bei der Untersuchung jeweils hingewiesen.

³⁸⁹ Nach Frinta 1972a, 649, bezeichnen ähnliche Punzen „a looser kind of relationship“ und zeigen den Einfluß eines anderen Meisters an, dessen Ornamentik nachgeahmt wird (ähnlich id. 1998, 11s.).

Anzusprechen ist in diesem Zusammenhang auch die These Frintas, derzufolge bestimmte Punzen sekundär als Ausweis der Autorschaft des jeweiligen Meisters fungiert hätten. Gleich einer Signatur hätten diese also dem Auftraggeber die Ausführung durch den beauftragten Maler verbürgt.³⁹⁰ Unausgesprochen scheint Frinta hier die Funktion von Marken neuzeitlicher Goldschmiede und Porzellanmanufakturen³⁹¹ auf die spätmittelalterliche Tafelmalerei übertragen zu haben. Die These könnte indes nur zutreffen, wenn diese Form der symbolischen Kommunikation zwischen Künstler und Auftraggeber wenigstens in der Theorie auch funktionieren würde. Letzterer müßte also die Möglichkeit haben, ohne über ein Bestimmungshandbuch zu verfügen, jene „distinctive punch“ einem bestimmten Maler eindeutig zuzuordnen. Nun pflegten aber die meisten Maler, wie aus den Untersuchungen von Frinta und Skaug hervorgeht, durchaus nicht eine einzige Punze durchgehend in all ihren Bildern zu verwenden. Aus der mühseligen Kleinarbeit, mit welcher der heutige Forscher die Autorschaft aus der Zusammenschau mehrerer bzw. aller Punzen erschließen muß, erhellt, daß einem Auftraggeber des Dugento oder Trecento keineswegs die Kenntnisse zu Gebote gestanden haben dürften, die er zur Auflösung einer „Punzensignatur“ benötigt hätte. Dies besagt freilich nicht, daß nicht einzelne Künstler eine Punze oder auch eine freihand ausgeführte Dekorform als Leitmotiv gebraucht hätten. Eine Interpretation eines solchen Leitmotivs als bewußt eingesetztes, auf Wiedererkennbarkeit berechnetes „Markenzeichen“ erscheint aber nur in den (wenigen) Fällen gerechtfertigt, bei denen dieses Motiv in allen Werken eines Malers in gleicher Form und an prominenter Stelle nachweisbar ist.³⁹²

³⁹⁰ Id. 1976, 290: „certain highly distinctive punches served as subtle marks of individual masters' authorship“. Ähnlich äußerte sich id. 1987, 47, der hier diese These speziell auf die frühen (d. h. dugentesken) Punzen bezog: „The earliest punches in Italy possibly served as a secondary certification that the given painting indeed was carried out by the master, amounting to a subtle signature of his.“ Als Beispiel führte er die Sternpunzen in Coppas Madonnentafeln in Siena und Orvieto an, „because any decorative effect of this tiny motif punch is totally lost in the huge painting.“ Id. 1998, 11, fügte dem hinzu, der Gebrauch durch Unbefugte wäre wohl vom „originator of the punch design or the legitimate owner of the motif punch“ geahndet worden, außer z. B. bei Verleih der Punzeisen. Zustimmung fand Frintas Vorschlag bei Schmidt 2000, 109.

³⁹¹ Marken sind in der Goldschmiedekunst, von wenigen Ausnahmen abgesehen, erst ab der 2. Hälfte des 15. Jh.s in Gebrauch gewesen; dabei handelte es sich anfangs in der Regel um Beschaumarken der jeweiligen Stadt, kaum jedoch um persönliche Meistermarken (Fritz 1982, 110; cf. auch Rosenberg³ 1922-28, I [1922], XIII-XXXV). Zu den Porzellanmarken s. Chaffers¹⁵ 1965.

³⁹² Dies scheint mir bei der „Sternblüte“ des Cimabue der Fall zu sein (s. u., Kap. 4.2.4).

Den obigen Kriterienkatalog zusammenfassend, scheint es mir ganz entscheidend, neben der Technik und der Einzelform immer auch den hier als Dekorsystem bezeichneten ornamentalen Gesamtzusammenhang und die Ausführung des Dekors im Auge zu behalten, um somit Schlußfolgerungen für Zuschreibung- und Datierungsfragen aus mehreren Perspektiven absichern zu können.³⁹³ Aus der Summe gleichgerichteter Indizien gewinnt das Argument insgesamt an Schlagkraft. In Rechnung zu stellen sind bei der vergleichenden Analyse stets die Faktoren, die Unterschiede bedingen, welche nicht im Sinne eines anderen Malers oder einer anderen Zeitstellung interpretiert werden dürfen. Zu differenzieren ist vor allem zwischen Nimben großen und kleinen Formates, die jeweils verschiedenen Gesetzmäßigkeiten folgen. Kleine Nimben von wenigen Zentimetern Durchmesser, wie sie etwa bei Retabeln mit kleinfigurigen erzählenden Szenen begegnen, bieten nur geringe Möglichkeiten des Dekors; große Nimben werden von den großformatigen Hauptfiguren einer Tafel getragen und erlauben aufgrund ihrer Fläche komplexere Dekorformen. In Einzelfällen kann überdies auch eine bewußte Hierarchisierung des Dekors, d. h. eine Abstufung gemäß dem Rang der dargestellten Figuren oder der Dekorbereiche,³⁹⁴ resp. eine Differenzierung nach der jeweiligen künstlerischen Aufgabe, z. B. entsprechend den Bedingungen der Sichtbarkeit,³⁹⁵ in Betracht kommen.

Eine methodische Schwierigkeit stellt das Verhältnis von Dekoranalyse und Stilanalyse dar, das sich als ein dialektisches beschreiben läßt. Bereits Skaug und Frinta haben eingeräumt, daß eine Auswertung der Ornamentik ohne stilgeschichtliche Basis nicht möglich ist.³⁹⁶ Bedingt wird dieser Umstand – im

³⁹³ Dies war explizit von Jett 1996 in seiner Rez. von Skaugs Corpus gefordert worden: „Whereas in Skaug’s book attention has focused on the individual punch shapes, future avenues of research could emphasize halo design and subjective areas such as the execution of tooling, which could perhaps be studied as a means of distinguishing various hands in a shop.“ Ähnlich hatte sich bereits Skaug selbst geäußert: „Parallel studies of halo ornament and style of tooling, moreover, must be undertaken in order to add this contextual dimension to the quantitative factor.“ (Skaug 1994, I, 319).

³⁹⁴ S. die obige Analyse der Castelfiorentino-Madonna (Kap. 1) sowie die in der Schlußbilanz (Kap. 5.1) zusammengestellten und erörterten Beispiele.

³⁹⁵ Ein solcher Fall scheint mir bei Deodato Orlandi vorzuliegen, der zur selben Zeit für nahsichtig zu betrachtende Retabel figürliche Ritzungen, für in großer Höhe angebrachte Kruzifixe jedoch punzierten Dekor mit entsprechender Fernwirkung verwendete (dazu ausführlich s. u., Kap. 4.1.5).

³⁹⁶ Skaug 1994, I, 305 („The system progresses from an initial dependence upon stylistic considerations to independence of them.“); Frinta 1998, 10 („stylistic appraisal is the sine qua non of the investigation“).

Dugento mehr noch als im Trecento – durch die geringe Zahl von Werken, deren Autorschaft und Zeitstellung urkundlich oder inschriftlich gesichert ist. Berücksichtigte man nur diese, so wäre die zu Gebote stehende Materialbasis viel zu gering, als daß man statistisch aussagekräftige Ergebnisse daraus ableiten könnte, d. h. die Sicherheit wäre nur eine scheinbare, da sie durch die mangelnde statistische Signifikanz konterkariert würde.³⁹⁷

Von den gesicherten Werken als fixen Bezugspunkten, für die zeitgenössische Dokumente und Inschriften mit Namens- bzw. Datumsangabe anerkannt werden, hat die Untersuchung aber jeweils auszugehen. In einem zweiten Schritt muß dann die Materialbasis durch diejenigen Werke erweitert werden, welche aufgrund eines evidenten Stilbefundes plausibel dem betreffenden Künstler zugeschrieben oder in den respektiven Zeitraum eingeordnet werden können. Hierbei soll indes der Befund der Dekoranalyse sogleich als Korrektiv ins Spiel gebracht werden, d. h. es ist zu untersuchen, ob das stilistisch zusammengestellte Œuvre auch bezüglich seiner Ornamentik in sich kohärent ist oder nicht. Gegebenenfalls hat dann eine Abwägung der Argumente stattzufinden, wovon gleich zu sprechen sein wird. In einem dritten Schritt schließlich werden die Problemfälle in die Diskussion eingeführt und unter dem Gesichtspunkt des Nimbendekors im Vergleich erörtert; dabei kommt den gesicherten Werken ein stärkeres argumentatives Gewicht zu als den im zweiten Schritt erschlossenen.³⁹⁸

Generell müssen alle Ergebnisse der Dekoranalyse zu den auf traditioneller stilkritischer Forschung basierenden Thesen der Literatur in Beziehung gesetzt werden. Dabei können sich prinzipiell vier Möglichkeiten ergeben: 1. Die Ergebnisse stimmen überein. 2. Die Ergebnisse stehen im Widerspruch zueinander.³⁹⁹ 3. Der Stilbefund an sich ist bereits mehrdeutig und wird unterschiedlich interpretiert; das Ergebnis der Dekoranalyse stützt eine der Positionen oder deutet auf eine andere, bisher nicht in Erwägung gezogene Lösung. 4. Die Dekoranalyse erbringt kein eindeutiges Ergebnis. – Im zweiten und dritten Falle sind die Widersprüche

³⁹⁷ Daß generell alle Ergebnisse nur auf der Grundlage des erhaltenen Werkbestandes gewonnen werden können und die hohe Verlustrate manche Verzerrung bewirken mag, versteht sich und gilt für jedwede historische Arbeit (ebenso Skaug 1994, I, 303s.). – Eine (spekulative) Hochrechnung der möglichen Verluste im Bereich der Dugentomalerei findet sich bei Garrison 1972.

³⁹⁸ Ein ähnliches, aber weniger differenziertes Dreistufenmodell bei Frinta 1998, 10.

gegeneinander abzuwägen. Dafür lassen sich keine allgemeinen Regeln aufstellen. Angemerkt sei hier nur, daß besagte Abwägung in dieser Arbeit von Fall zu Fall unterschiedlich weit durchgeführt wird. Grundlage ist dabei immer der bisherige Forschungsstand. Nur bei Werken, wo es für den weiteren Argumentationsgang notwendig erscheint oder wo ich neue Argumente stilistischer Art hinzufügen kann, beziehe ich auch aus stilistischer Perspektive Stellung. In den anderen strittigen Fällen begnüge ich mich mit der Darlegung der sich aus der Dekoranalyse ergebenden Argumente, während die Abwägung mit dem Stilbefund künftiger Forschung vorbehalten bleibt. Diese theoretisch nicht leicht zu beschreibende Interdependenz von Stil- und Dekorbefund wird sich bei der konkreten Durchführung im Einzelfall zu bewähren haben. In dem mit zahlreichen Schwierigkeiten behafteten Feld der schlecht dokumentierten Dugentomalerei ist eine solche Gratwanderung zwischen Sicherheit und Machbarkeit unausweichlich. Zu einem Mehr an Sicherheit versucht aber gerade die hier dargestellte Methode einen Beitrag zu leisten.

Forschungsgeschichtlich betrachtet werden in dieser Arbeit also zwei methodische Stränge miteinander verknüpft: Zum einen die Tradition derjenigen Strömung der frühen Stilgeschichte, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vor allem in der deutsch- und englischsprachigen Forschung gepflegt wurde und die auf die minutiöse und systematische Untersuchung der Entwicklung von Einzelformen als Mittel der Zuschreibung und Datierung setzte, dabei in Ansätzen auch den Nimbendekor mit einbeziehend; hierfür stehen etwa die Namen Weigelt, Offner, Garrison, Coor-Achenbach und Meiss.⁴⁰⁰ Zum anderen der seit den 1960er Jahren etablierte Forschungszweig der Nimbendekor-Untersuchung, dessen Schwerpunkt bislang auf der Erfassung der Einzelpunzen lag, mit Frinta, Skaug und Polzer als den wichtigsten Vertretern.⁴⁰¹ In ausdrücklicher Distanz steht diese Arbeit dagegen zur

³⁹⁹ Die ersten beiden Fälle entsprechen der von Skaug 1994, I, 305, sog. „stylistic-sphragiologial concordance“ resp. „stylistic-sphragiologial anomaly“.

⁴⁰⁰ Theoretische Reflexionen zur Methodik finden sich bei Offner 1927b, 127-136 („An Outline of a Theory of Method“). Zur empirisch-positivistischen Stilgeschichte des 19. Jh.s, welche zu den wesentlichen Grundlagen besagter Forschungsrichtung zählt, s. jetzt die wissenschaftsgeschichtlichen Beiträge von Karge 2006 (bes. 47-56) und Boerner 2006 (bes. 64s.).

⁴⁰¹ S. auch den Forschungsüberblick in Kap. 2.

intuitiven Kennerschaft, wie sie von Friedländer theoretisch formuliert worden ist.⁴⁰² Auch von der vielkritisierten Methode Morellis und seiner Nachfolger grenzt sie sich dezidiert ab, indem hier gerade nicht die winzige Detailform für sich genommen, sondern zuvörderst die vom Maler in der Werkstattpraxis erlernte, weiterentwickelte und seinerseits weitergegebene Technik und Systematik des Dekors als ausschlaggebende Kriterien gewertet werden.⁴⁰³

Jede Auswertung von Goldgrunddekor für Zuschreibungsfragen⁴⁰⁴ sieht sich, unabhängig vom methodischen Vorgehen im Detail, mit der zentralen Frage konfrontiert, ob dieser Dekor denn überhaupt dem Maler selbst zuzurechnen sei. Wäre dies nicht der Fall, so würde der Methode das Fundament entzogen. Skaug hat sich mit diesem Problem ausführlich beschäftigt, so daß ich mich hier weitgehend auf zusammenfassende Bemerkungen beschränken und im übrigen auf seine Darlegungen verweisen kann.⁴⁰⁵ In der Forschung ist des öfteren die These vertreten worden, daß Vergoldung und Goldgrunddekor von einem Goldschläger, einem spezialisierten Werkstattmitarbeiter oder gar einem Vergolder außerhalb der

⁴⁰² Friedländer hat seine Vorgehensweise prägnant beschrieben: „Mir wird ein Bild gezeigt. Ich werfe einen Blick darauf und erkläre es für ein Werk Memlings, ohne eine Prüfung des Formenbestandes vorgenommen zu haben. Diese innere Sicherheit ist nur dem Gesamteindruck abzugewinnen, niemals einer Analyse der sichtbaren Formen.“ Die intuitive Kennerschaft beruhe auf Abgleichung „mit einem Idealbild in meiner Vorstellung“ (Friedländer 1955, 114). Dagegen hielt er „meßbar gleiche Formen, die aus beglaubigten, signierten oder anerkannten Schöpfungen uns vertraut, in den zu bestimmenden wiederkehren“, für überschätzt (ibid., 107). Souveräne Kenner hätten eine Begründung gar nicht nötig: „Je schwächer die innere Gewißheit, um so stärker das Bedürfnis, durch wortreiche Darlegung andere und sich selbst zu überreden.“ (ibid., 110). – Solche Vorstellungen scheinen nicht wenigen stilgeschichtlichen Arbeiten implizit zugrunde zu liegen, wenngleich kaum ein Forscher wagt, sich so ausdrücklich dazu zu bekennen. – Als pointierte kritische Stellungnahme sei hier diejenige von Pächt ³1995, 231, zitiert: „Will die Kunstgeschichte eine Wissenschaft sein, so muß sie aber ausnahmslos auf dem Vorweisen von Kriterien, dem Begründen aller ihrer Einsichten und Erkenntnisse sowie auf ihrer begrifflichen Formulierung bestehen, sie kann sich nicht, selbst nicht für Teilgebiete, mit einer Wünschelrutenpraxis zufrieden geben.“ (zur Intuition cf. auch Schmidt 1992, 353s.).

⁴⁰³ Zur Methode Morellis s. die Beiträge des Sammelbandes von Agosti/Manca/Panzeri (edd.) 1993. – Die besondere Berücksichtigung der Dekorsysteme folgt durchaus der berechtigten Kritik an dieser Methode, für die beispielshalber wiederum die Worte Pächts zitiert seien: „Das den Morellischen Merkmalen Entsprechende beim Attribuieren wäre in unserem Jahrhundert das Aufspüren kleinster Details, die für den persönlichen Stil dieses oder jenes Künstlers charakteristisch sein sollen und unveränderlich seien, gleichgültig welches Thema behandelt würde. [...] In Wahrheit liefern die Übereinstimmungen der kleinsten Form keinen schlüssigen Beweis, solange sie nicht jedesmal mit dem Gestaltungsprinzip des Ganzen in Einklang gebracht werden können. Die angebliche Gleichheit kann trotz größter Ähnlichkeit nur eine scheinbare sein.“ (Pächt ³1995, 231).

⁴⁰⁴ Für den Bereich der Datierung stellt sich dieses Problem naturgemäß nicht.

⁴⁰⁵ Skaug 1994, I, 20-26 und 305; danach die folgenden Ausführungen.

Werkstatt ausgeführt worden seien.⁴⁰⁶ Dagegen spricht jedoch der übereinstimmende Befund mehrerer Quellen unterschiedlicher Art: Zunächst der Traktat des Cennino Cennini, der in cap. IV achtzehn Tätigkeitsbereiche des Malers auflistet, davon vier zum Bereich der Vergoldung gehörige (*mettere di bolo, mettere d'oro, brunire, [...] granare o vero camucciare*).⁴⁰⁷ *Granare* bezeichnet er, wie oben dargestellt, als eine der schönsten Aufgaben des Malers (cap. CXL). Auch die Zunftstatuten von Florenz (1315) und Siena (1355) erwähnen keine spezialisierten Vergolder, sondern bezeugen vielmehr Vergoldertätigkeit explizit für die Maler selbst.⁴⁰⁸ Dasselbe gilt für die erhaltenen Verträge, in denen mehrfach eine Vergoldung der Tafel durch den Maler als Leistungsbestandteil festgeschrieben ist, so z. B. in dem eingangs zitierten Vertrag über Duccios Rucellai-Madonna (1285), bei dem sogar die Verzierung ausdrücklich als Aufgabe genannt wird (*Duccius [...] promisit et convenit [...] dictam tabulam pingere et ornare [...] et deaurare et omnia et singula facere, que ad pulcritudinem dicte tabule spectabunt*).⁴⁰⁹ Auch Jacobsens Durchsicht aller Florentiner Vertragstexte der ersten Quattrocentohälfte erbrachte keinerlei Hinweis auf Vergoldungsspezialisten.⁴¹⁰ Die einzigen bekannten Ausnahmen bilden das Monteolivetaner Retabel des Spinello Aretino (1384), dessen Vergoldung dem Gabriello di Ser Saraceno übertragen wurde (*et granare et relevare figuras et ornamenta occurentia ad decorem et pro decore dicte tabule*),⁴¹¹ und das Retabel des Taddeo Gaddi für S. Giovanni Fuorcivitas zu Pistoia, für das 1348 Filippo di Lazaro

⁴⁰⁶ Z. B. Beenken 1934, 103 („not by the hand of the master himself but rather by an assistant in the art of gilding“); Willberg 1993, 165 („sicherlich von einem spezialisierten Mitarbeiter“ ausgeführt). Weitere Literaturangaben bei Skaug 1994, I, 20 mit Anm. 19, 20. – Die Gegenposition wurde u. a. vertreten von Weigelt 1928, 213, Anm. 1 (Ausführung „von solcherlei weniger wichtiger Arbeit“ wohl durch Schüler und Gehilfen, aber Vorzeichnung vom Meister selbst); Nikolaus 1979, 106 (Punzierung vom Meister selbst); Straub 1984, 190 („Keine untergeordnete Verrichtung also, die man Hilfskräften überließ.“); Baldelli 1991, 145 (Dekor des Goldgrundes durch den Maler selbst).

⁴⁰⁷ Zit. nach Brunello/Magagnato (edd.) 1971, 7.

⁴⁰⁸ Skaug 1994, I, 22ss. mit Nachweisen.

⁴⁰⁹ Zit. nach Satkowski 2000, 50 (zu diesem Vertrag s. die obige Einleitung und Kap. 4.3.9). Weitere Beispiele aus dem Tre- und Quattrocento bei Skaug 1994, I, 24s.

⁴¹⁰ „Keinen Anhaltspunkt gibt es für die bisweilen geäußerte Meinung, größere Malerwerkstätten hätten eigens Spezialisten für die Grundierung und die Vergoldung, ja auch für das Punzieren der Tafeln gehabt. Zumindest sind solche Spezialisten für den hier behandelten Zeitraum unbekannt.“ (Jacobsen 2001, 149).

⁴¹¹ Weppelmann 2003, 363s., Dok. 7. Dazu Frinta 1993, 26; Skaug 1994, I, 25; Tartuferi 1995, 480; Jacobsen 2001, 149, Anm. 421, und 163.

eine Zahlung erhielt *per metere l'oro in nella taula del beato Sancto Johanni*.⁴¹² Das von Tartuferi angeführte Dokument von 1335, in welchem ein *Stefano dipintore* bezahlt wurde *per granare la nostra donna*,⁴¹³ könnte sich dagegen durchaus auch auf die Neuvergoldung einer bereits bestehenden Madonnen tafel beziehen.⁴¹⁴

Aus den Schriftquellen resp. ihrem Schweigen erhellt also, daß der Goldgrunddekor keineswegs im Regelfalle von Assistenten oder gar spezialisierten Vergoldern außerhalb der Werkstatt ausgeführt worden sein dürfte. Auch aus technischer Perspektive ist dies wenig wahrscheinlich, sind Malerei und Dekor doch oft so eng miteinander verbunden, daß eine Arbeitsteilung kaum in Betracht kommt. Skaug hat in diesem Kontext auf die Verzierung von gemalten Gewändern durch *sgraffito* in der Trecentomalerei hingewiesen.⁴¹⁵ Als Beispiel aus dem hier untersuchten Material ließen sich die in den Goldgrund geritzten Engel in den Berliner Flügelbildern des Deodato Orlandi hinzufügen, die in spielerischer Manier mit den gemalten Figuren interagieren (Abb. 97-101).⁴¹⁶ Bezüglich der in der Forschung häufigen Einschätzung des Dekors als „Gehilfenarbeit“ gilt es zudem, einen an und für sich selbstverständlichen, aber bislang nicht reflektierten Zusammenhang praktischer Art zu bedenken. Anders als bei der Malerei, wo sich ein falsch gesetzter Pinselstrich durch Auftragen weiterer Farbschichten problemlos berichtigen läßt (Pentimento), sind bei der Ornamentierung des Goldgrundes Fehler nur schwer korrigierbar. Punzeisen und Ritzgriffel verformen nicht nur das Blattgold, sondern drücken sich bis in die Gipsgrundierung ein, die das feine Relief des Dekors fixiert. Unterläuft dem Dekorateur des Goldgrundes also ein Fehler, so muß er nicht nur das kostspielige Blattgold entfernen, sondern auch die Gipsgrundierung abschleifen, wobei im übrigen die Vorzeichnung verlorenggeht. Kurz gesagt: Eine Unachtsamkeit des ausführenden Künstlers, und der Werkprozeß muß wieder von vorne begonnen werden. Angesichts des Umstandes, daß gerade beim technisch durchaus anspruchsvollen Goldgrunddekor jeder Fehler Zeit und Geld kostet, dürfte

⁴¹² Ladis 1982, Dok. 45. Dazu *ibid.*, 159ss. und 255-258; Bomford et al. 1989, 26; Skaug 1994, I, 25s. mit Anm. 60. – In diesem Dok. ist freilich nur vom Auflegen des Blattgoldes, nicht vom Dekor die Rede.

⁴¹³ Publ. bei Skaug 1994, I, 25, Anm. 56. – Tartuferi 1995, 480.

⁴¹⁴ Die Formulierung *granare la nostra donna* (also nicht: *una tavola della nostra donna* o. ä.) dürfte m. E. am ehesten auf ein älteres Kultbild hindeuten.

⁴¹⁵ Skaug 1989, 14, Anm. 15. Zur Technik des *sgraffito* s. Müller 1988 und Hoeniger 1991.

⁴¹⁶ S. u., Kap. 4.1.5.

ein Werkstattleiter gut beraten sein, die Bearbeitung der teuren Vergoldung nicht leichtfertig einem womöglich wenig erfahrenen Gehilfen zu überlassen.⁴¹⁷

Das wichtigste Argument liefert indes die Bilanz der bisherigen Forschung selbst: Die Auswertung der von den Trecentomalern verwendeten Punzen durch Skaug und Frinta ergab ein sehr hohes Maß an Übereinstimmung zwischen Stil- und Punzenbefund („stylistic-sphragiological concordance“) und bestätigte somit die Arbeitshypothese, von der beide ausgegangen waren.⁴¹⁸ Wären beispielsweise in Siena in der ersten Trecentohälfte eine oder mehrere Vergoldungs- und Punzierwerkstätten für verschiedene Maler tätig gewesen, oder hätten jeweils wechselnde Werkstattmitarbeiter besagte Arbeiten ausgeführt, so hätte die Untersuchung der Punzen zwangsläufig in sich kohärente Werkgruppen ergeben müssen, die signifikant von den mittels Dokumenten- und Stilkritik zusammengestellten Œuvres eines Simone Martini, Pietro oder Ambrogio Lorenzetti abgewichen wären.⁴¹⁹ Die „cataloghi“ dieser Maler hätten sich zugunsten völlig neuer Gruppierungen von Werken nachgerade auflösen müssen. Daß sie aber im Gegenteil hauptsächlich bestätigt wurden, beweist mit wünschenswerter Deutlichkeit, daß in der Regel Maler und Dekorateur des Goldgrundes ein und dieselbe Person gewesen sind.⁴²⁰ Da die Ergebnisse der vorliegenden Untersuchung zum Dugento, dies sei hier vorweggenommen, mit dem Befund in der Trecentomalerei übereinstimmen, wird auf jenen wichtigen Aspekt in der Gesamtbilanz ausführlich zurückzukommen sein.

Damit hängt auch zusammen, daß in dieser Arbeit in erster Linie von Malern die Rede ist, von der „Werkstatt“ dagegen nur als deren Arbeitsort und nicht im metonymischen Sinne als der Gemeinschaft der in der Werkstatt Tätigen.⁴²¹ Der Begriff bleibt für das 13. Jahrhundert notwendigerweise diffus, da dokumentarische Belege für personelle Struktur und wirtschaftliche Organisation von

⁴¹⁷ Ähnlich Willberg 1997, 17s. (zum Dekor in der Kölner Malerei).

⁴¹⁸ Skaug 1976, 315 (zu Ambrogio Lorenzetti); id. 1994, I, 305; Frinta 1998, 11.

⁴¹⁹ Dieses Beispiel soll auch verdeutlichen, daß die Bestätigung der Arbeitshypothese durch das Ergebnis keineswegs einen Zirkelschluß darstellt.

⁴²⁰ Anders gelagerte Einzelfälle, in denen sich die Beziehungen komplizierter darstellen, können freilich nicht ausgeschlossen werden.

Malerwerkstätten fehlen. Auch wenn man annehmen möchte, daß sich die für das 15. Jahrhundert durch eine Vielzahl von Quellen greifbaren Verhältnisse⁴²² in den Grundzügen auf das Dugento übertragen lassen, wäre damit für konkrete Probleme vor allem im Bereich der Zuschreibung wenig gewonnen, da eben für keinen der hier behandelten Maler bekannt ist, wer mit wem wo und in welcher Rechtsform (Lehrverhältnis, Partnerschaft etc.) zusammenarbeitete. Die in der Forschung gleichwohl beliebten Zuschreibungen an eine „Werkstatt des Malers X“ haben daher meist keine faktisch-konkrete, sondern eher gleichsam programmatische Bedeutung, die auch noch beträchtlich variieren kann: Oft muß man die methodische Provenienz des Verfassers kennen, um ermessen zu können, ob mit dem Begriff „Werkstatt“ ein Hinweis auf den kollektiven Charakter der Herstellung des Werks durch mehrere beteiligte Hände gegeben werden soll oder ob der Autor beabsichtigt, das Werk von der „autographen“ Produktion des Werkstattleiters abzusetzen und dessen Gehilfen, denen meist per se geringere Befähigung unterstellt wird, dafür verantwortlich zu machen. Wie auch immer man sich die Struktur einer dugentesken Malerwerkstatt vorstellen mag, die hier umrissene Methode der Dekoranalyse ermöglicht (wie auch die konventionelle Stilkritik) in jedem Falle nur die Unterscheidung einzelner Maler, die bestimmte Dekorsysteme bevorzugten oder selbst entwickelten, bestimmte Dekortechniken beherrschten und diese auf eine bestimmte Weise anwendeten. Selbst wenn sich durch den Nachweis eines direkt übernommenen Dekorsystems unter den oben dargelegten Voraussetzungen ein Lehrer-Schüler-Verhältnis erschließen läßt, bedeutet dies nicht, daß der Schüler zu dem Zeitpunkt, als er das betreffende Werk schuf, noch in des Lehrers Werkstatt gearbeitet haben müßte. Solange also nur ansatzweise die künstlerischen und dekortechnischen Bezüge zwischen den Malern, nicht aber deren wirtschaftliche und organisatorische Verflechtungen rekonstruiert werden können, empfiehlt es sich m. E., statt in ihrer Zusammensetzung nicht definierbarer „Werkstätten“ zunächst die besser greifbaren Maler selbst in den Mittelpunkt zu stellen. So wird hier von Werken „Giunta

⁴²¹ Eine Ausnahme bilden freilich die Forschungsberichte zu den einzelnen Objekten, bei denen in der Literatur vertretene Zuschreibungen an die „Werkstatt“ eines bestimmten Malers (im metonymischen Sinne, s. u.) auch als solche wiedergegeben werden.

⁴²² Dazu am Beispiel der Florentiner Malerei der Frührenaissance umfassend und mit zahlreichen Belegen Jacobsen 2001. Für die sienesische Trecentomalerei s. den vergleichbaren, aber auf ein dünneres Quellenfundament gestützten Versuch von Maginnis 2001.

Pisanos“, „Duccios“ oder des „Meisters von S. Martino“ gesprochen, ohne damit eine (wie auch immer geartete) Beteiligung anderer Hände am Werkprozeß auszuschließen.⁴²³

Insgesamt werden in dieser Arbeit bei der Auswertung von Dekorparallelen eher strenge Kriterien angelegt. Auf Schlüsse von späten auf frühe Werke oder umgekehrt mittels spekulativer Entwicklungshypothesen ohne Vergleichsbasis (im Sinne einer Art Zurück- oder Vorausberechnung), wie sie in der Stilgeschichte nicht unüblich sind, wird verzichtet. Die sich aus diesem Vorgehen ergebenden Œuvres oder Werkgruppen sind daher weitgehend kohärent und können unter Umständen auch nur eine Werkphase des jeweiligen Malers repräsentieren. Die Interpretation der Befunde geht jeweils soweit, wie es mit solider Argumentation möglich ist. Die Zusammenstellung kleiner, aber gesicherter Werkgruppen wird also der spekulativen (Re-?)Konstruktion von Großœuvres vorgezogen.

Die Produktion namentlich bekannter Maler und die durch Stil- bzw. Dekoranalyse erschlossenen, mit Notnamen versehenen Werkgruppen werden dabei gleichberechtigt behandelt. Notnamen erfreuen sich in der gegenwärtigen Forschung, insbesondere der nicht-italienischen, keines hohen Ansehens, was auch mit unbestrittenen Exzessen in ihrer Verwendung zusammenhängt,⁴²⁴ doch sind sie m. E. gerade für das Dugento und Trecento unverzichtbar.⁴²⁵ Diese Zeit ist charakterisiert durch eine geringe Anzahl von namentlich bekannten Malern, mit denen sich auch erhaltene Werke verbinden lassen. Weder kann man hier eine „Kunstgeschichte ohne

⁴²³ Zum Werkstattproblem cf. auch Skaug 1994, I, 27-30 und 310-319. Die Punzenforschung zielt freilich mehr auf die Identifizierung von Werkstätten als von einzelnen Malern, da das in der Werkstatt vorhandene Punzenset allen dort Beschäftigten zur Verfügung gestanden haben dürfte und die Ausführung der Punktierung im Gegensatz zur Ritzung und Punktierung keinerlei „handschriftliche“ Eigenheiten aufweist (s. o., Kap. 2).

⁴²⁴ Dazu gehört auch die häufige Umbenennung. So hat es beispielsweise ein Maler aus dem Umfeld des – ebenfalls anonymen – Meisters von Città di Castello im Laufe der Forschungsgeschichte auf immerhin vier verschiedene Notnamen gebracht: „Pseudo Maestro Gilio“, „Affine al Maestro di Città di Castello“, „Casole Fresco Master“, „Maestro degli Aringhieri“ (cf. Maria Merlini in: Bagnoli et al. [edd.] 2003a, 306s.). – Zu bedenklichen Konstrukten der Forschung und ihrer Entwicklung am Beispiel des „Naumburger Meisters“ s. Brush 1993.

⁴²⁵ Ähnliche Überlegungen wie die folgenden hat Stephan Kemperdick am Beispiel der altniederländischen Malerei angestellt (Vortrag: „Von der Hand zum Genie – Zuschreibungen und das Manko der Notnamen“; Univ. Heidelberg, Kunsthistorisches Institut, 8.5.2004, Symposium „Auf der Suche nach Meistern. Ein kunsthistorisches Methodenproblem am Beispiel der Frühen Niederländer“; Zusammenfassung einsehbar unter <http://www.khi.uni-heidelberg.de>).

Namen“ betreiben wie im Umgang mit früheren, anonymen Zeiten,⁴²⁶ da die dokumentierten Namen ja nicht einfach zu ignorieren sind; noch reicht aber wie in späteren Epochen (etwa ab dem Quattrocento) die Überlieferung aus, daß man sich allein oder in erster Linie auf dokumentierte Künstler stützen könnte. Aus ebendieser zeitlichen Mittelstellung zwischen einer Epoche der anonymen und einer Epoche der biographisch faßbaren Maler resultiert die Notwendigkeit der Einführung von Notnamen: Man muß sich vergegenwärtigen, daß neben den wenigen Malern, von denen sich sowohl durch Signaturen bzw. Dokumente die Namen bewahrt als auch eindeutig zuzuordnende Werke erhalten haben, eine Vielzahl weiterer aus den Dokumenten erschlossen werden kann.⁴²⁷ Diesen steht eine große Anzahl nicht signierter oder dokumentierter Werke gegenüber, darunter überwiegend solche, die ausweislich ihrer Stil- und Dekorformen keinem der namentlich bekannten Maler zugeschrieben werden können, was in der Forschungspraxis oft mit einer Aufweichung der Zuschreibungskriterien „gelöst“ wird. Um Namen ohne Werke und Werke ohne Namen auf einen Nenner zu bringen, ist es nun dienlich, zunächst die Werke nach Maßgabe des Stils oder, wie in unserem Falle, der Ornamentik zu Gruppen zu ordnen, denen dann zur Kennzeichnung Notnamen zugeordnet werden.⁴²⁸ Diese stehen als behelfsweise Stellvertreter für die dokumentierten Maler, denen urkundlich keine Werke zugewiesen werden können (und zwar gleichsam *en bloc*, da ja eine direkte Zuordnung von Notnamen und dokumentierten Namen nicht möglich ist). Der sog. „Meister von Varlungo“ beispielsweise, mit dem eine florentinische Werkgruppe des späten Dugento um die eponyme Madonnen tafel in S. Pietro a Varlungo verbunden wird, dürfte nach dieser Modellvorstellung also mit einem der Maler, die für diese Zeit in Florenz namentlich bezeugt sind, oder auch mit einem, der gar keine Spuren im erhaltenen urkundlichen Material hinterlassen hat,

⁴²⁶ Zur andersartigen Situation in der gänzlich anonymen Bauhüttenskulptur der französischen Gotik cf. jetzt den methodenkritischen Beitrag von Kurmann 2006.

⁴²⁷ Dies hat Jacobsen 2001 für die gut dokumentierte Florentiner Malerei der beginnenden Renaissance ausführlich belegt. – Für die Dugentomalerei liegen freilich keine vollständigen Listen vor. In Florenz hat Davidsohn 1896-1908, III (1901), 225s., zwölf Lehrverträge mit verschiedenen, nicht durch erhaltene Werke bekannten Malern allein aus den Jahren 1294-96 nachgewiesen, denen Ottokar 1937 in einem Nachtrag mehr als ein Dutzend weiterer Namen hinzufügte. In Siena sind nach Lisini 1927, 297ss., im Dugento insgesamt 62 Maler dokumentiert. Für die Zeit bis 1363 hat Maginnis 2001, 241-274 (App. III), ca. 200 sienensische Maler aufgelistet, darunter nach meiner Zählung etwa 24 aus dem Dugento. Zu einigen lediglich dokumentarisch bezeugten Malern des späten Dugento in Siena s. auch Polzer 2004/05, 90s.

⁴²⁸ Ähnlich id. 2005, 33.

identisch sein.⁴²⁹ Aus der Zusammenschau der namentlich bekannten Maler mit bezeugten Werken und der Notnamenmeister⁴³⁰ ergibt sich so ein differenzierteres Bild, das der Vielzahl der Künstler, wie sie aus den Dokumenten erhellt, am ehesten gerecht wird. Dagegen würde eine Konzentration allein auf die wenigen Maler mit Namen und Werken die historische Realität, welche sich in schlecht dokumentierten Zeiten eben nur annäherungsweise und modellhaft rekonstruieren läßt, erheblich verzerren.

Die angesprochene Gleichbehandlung von Namen und Notnamen resultiert im übrigen aus den Lehren der Forschungsgeschichte, die zeigt, daß namentlich bekannten Künstlern oft eine ungebürend prominente Position innerhalb der Entwicklungsgeschichte zugemessen wurde,⁴³¹ meist ohne zu reflektieren, daß die Überlieferung eines Malernamens in der Frühzeit ein Produkt des reinen Zufalls darstellt. Auf diese Weise können sich die Gewichte, wie sie sich bei nüchterner Analyse der Werke selbst darstellen würden, erheblich verschieben, bis zum Zerrbild einer ganzen Epoche. Exemplarisch steht hierfür Guido da Siena, der einzige sienesischer Maler vor Duccio, von dem sich mit der S.-Domenico-Madonna ein signiertes Werk erhalten hat. Bereits von der frühen sienesischen Lokalliteratur zum Helden stilisiert, hat die Forschung um seine Person fast die gesamte vorduceske Malereiproduktion gruppiert, und zwar in konzentrischen Kreisen von „autograph“ über „Werkstatt“ bis „Umkreis“. Erst in den letzten beiden Jahrzehnten hat dieses „guido-zentrische“ Bild von der Sieneser Dugentomalerei Korrekturen erfahren; andere Maler und ihre spezifischen Qualitäten rückten ins Licht der Forschung, und

⁴²⁹ Die tatsächliche Identifizierung mit einem bestimmten dokumentierten Maler muß in der Regel Hypothese bleiben. Man vergleiche etwa die Identifizierung des „Meisters von S. Gaggio“ mit dem 1295 erwähnten Florentiner Maler Grifo di Tancredi, die auf einer weder beweis- noch widerlegbaren Interpretation einer Signatur „Gri[us?] Fl[orentinus]“ beruht (Boskovits 1988, 122).

⁴³⁰ Der Terminus „Meister“ wird in dieser Arbeit ausschließlich im konventionell kunsthistorischen Sinne als Synonym für „Maler“ gebraucht, und zwar insbesondere im Zusammenhang mit Notnamen, als deren obligatorischer Bestandteil sich dieser Begriff in der Forschung seit langem eingebürgert hat. Damit soll jedoch keinesfalls eine Aussage über den zunftrechtlichen Status des jeweiligen Malers getroffen werden, wie sie für das 13. Jh. ohnehin nicht möglich wäre, da für keinen der hier behandelten Künstler Zunftmitgliedschaft bzw. Erwerb des Meistertitels dokumentarisch zu belegen sind. Eine Verwechslung der terminologischen Ebenen ist aus diesem Grunde im hier untersuchten Bereich ausgeschlossen.

⁴³¹ „Art historians like known artists, named artists, to be the great creative forces.“ (Maginnis 2002, 485). Man vergleiche auch den treffenden Spott von Offner 1927b, 128: „A reputable name emits a human warmth and personal suggestions that appeal overwhelmingly to his heart, and its explicitness, irresistibly to his understanding, against the welter of shadowy anonymity.“

Guido wurde gleichsam vom *primus inter pares* zum *unus ex paribus* degradiert.⁴³² Die Lehren aus diesem Fall scheinen indes noch längst nicht überall gezogen worden zu sein, wurde doch jüngst im Rahmen einer großen Ausstellung in Pisa der Maler Michele di Baldovino, dessen fragmentarische Signatur auf einem Kruzifixus in Cleveland entdeckt worden war, als „nuovo protagonista della pittura pisana del Duecento“ gefeiert und mit zahlreichen, teilweise abenteuerlichen Zuschreibungen von Werken bedacht, die man vorher einem anonymen „Meister des Kruzifixus von Cleveland“ offenbar nicht zugetraut hatte.⁴³³

Man muß sich schließlich klarmachen, daß wir etwa über Guido da Siena, den aus der Signatur hervorgehenden Namen ausgenommen, kein bißchen mehr wissen als über seinen anonymen sienesischen Kollegen, den wir den „Meister der S.-Bernardino-Madonna“ nennen. Aus dem geringen Maß an „biographischer“ Information aus den Quellen ergibt sich auch, daß Zuschreibungen an namentlich bekannte Maler keineswegs einfacher oder besser abgesichert sein müssen als an Notnamenmeister. Bisweilen ist sogar das Gegenteil der Fall: Mit dem Florentiner Maler Coppo di Marcovaldo, von dem sich die signierte und datierte Madonna del Bordone (1261) in Siena sowie einige Dokumente erhalten haben, verbinden sich erhebliche Zuschreibungsprobleme; außer der signierten Tafel ist kein einziges Werk in der Forschung als unbestrittene Arbeit Coppos anerkannt. Die Dokumente lassen sich nicht auf erhaltene Werke beziehen, und der Stilbefund bereitet Schwierigkeiten. Der o. g. Meister von Varlungo hingegen ist in seinem konsistenten Stil und seiner Ornamentik ohne größere Probleme wiederzuerkennen und macht so dem Forscher die Entscheidung in Zuschreibungsfragen vergleichsweise leicht.⁴³⁴

Diese aus dem Umgang mit dem Material selbst entwickelten, theoretischen Überlegungen zur Methodik sind hier in einiger Ausführlichkeit dargestellt worden. Sie stehen alle in engem Zusammenhang mit dem Gegenstand der Arbeit, weisen aber zum Teil darüber hinaus und mögen auch künftigen Forschungen in verwandten Gebieten dienlich sein. Methodenreflexion gehört bekanntlich zu den schmerzlichen Defiziten der Kunstgeschichte im allgemeinen und der Stilgeschichte im

⁴³² Dazu ausführlich und mit Literaturangaben s. u., Kap. 4.3.2.

⁴³³ Lorenzo Carletti in: Burrelli/Caleca (edd.) 2005, 174, Kat. 40. Ausführlich s. u., Kap. 4.1.2.

⁴³⁴ Zu Coppo und dem Varlungo-Meister s. u., Kap. 4.2.2 und 4.2.5.

besonderen.⁴³⁵ Dieser Situation abzuhelpfen, sollte ein punktueller Beitrag geleistet werden, der zugleich über das methodische Fundament der folgenden Untersuchungen Rechenschaft gibt.

4. Nimbendekor in der toskanischen Dugentomalerei

4.1 Die pisanische und lucchesische Malerei

4.1.1 Giunta Pisano: Die Anfänge des Nimbendekors in der toskanischen Malerei

Bei aller Skepsis gegenüber Superlativen dürfte man doch kaum fehlgehen, wenn man Giunta Pisano als den bedeutendsten toskanischen Maler der ersten Dugentohälfte betrachtet. Seine und seiner Mitstreiter folgenreiche Neuerungen, vor allem die Adaption byzantinischer Stilformen, die das romanische Idiom der voraufgehenden Malerei in der Toskana wesentlich veränderte und die Grundlage für deren Aufstieg zu europäischem Rang schuf, sowie die Ausbildung eines neuen Typus des Tafelkreuzes, welcher der von den Auftraggebern propagierten theologischen Idee des *Christus patiens* anschauliche Gestalt verlieh und rasche Verbreitung fand, sind hinreichend bekannt und in der Forschung seit Sirén häufig beschrieben worden.⁴³⁶ Jüngste Studien haben die Aufmerksamkeit auch auf seine Innovationen im Bereich der Maltechnik gelenkt.⁴³⁷ Gänzlich unbekannt, von marginalen Andeutungen abgesehen,⁴³⁸ erscheint dagegen bislang Giuntas Rolle als Pionier des Nimbendekors in der toskanischen Dugentomalerei. Die umfängliche Literatur zum Künstler ging, einem Hinweis von Bacci folgend, lediglich bisweilen

⁴³⁵ Nach den zusammenfassenden Beiträgen von Sauerländer 1983 und Willems 1995 gibt nun der Sammelband von Klein/Boerner (edd.) 2006 mit Übersichten und Fallstudien aus verschiedenen Bereichen der mittelalterlichen Kunst Einblick in Wissenschaftsgeschichte, Stand, Probleme und Perspektiven der stilgeschichtlichen Methodik. Bezeichnenderweise geht nur einer der darin enthaltenen Aufsätze auch auf die italienische Kunst ein (Schwarz 2006).

⁴³⁶ Sirén 1922, 148-173. Aus jüngerer Zeit sind, was die stilgeschichtliche Perspektive anbelangt, vor allem die Arbeiten von Campini 1966, Boskovits 1973a und Tartuferi 1991 zu nennen. Für die ikonographischen Neuerungen s. Sandberg-Vavalà 1929, 681-691, Campini 1966 und Lunghi 1995, 47-63. – Abwertend äußerte sich über Giunta nur Curt Weigelt, s. v. „Giunta Pisano“, in: Thieme/Becker (edd.) 1907-50, XIV (1921), 220ss.

⁴³⁷ Altamura et al. 2005, 291 (besonders zur Bolusverwendung, s. u.).

⁴³⁸ Beiläufig haben Weigelt 1930b, 65s. mit Anm. 4, und Belting 1982b, 15, darauf hingewiesen, daß die Ritztechnik zuerst bei Giunta begegnet. Bellosi 2000, 59, bezeichnete die Punktierung als „una foggia [...], che risale a Giunta Pisano stesso“. Ähnlich auch Polzer 2004/05, 109 mit Anm. 70.

auf den angeblich „perspektivischen“ Charakter seiner Kreuznimbren ein.⁴³⁹ Doch auch die Dekorforschung selbst, die bisher, aus der Trecentoperspektive auf das Dugento zurückblickend, das Hauptaugenmerk auf die Punzierung richtete und demgegenüber Ritz- bzw. Punktierttechnik, die im Dugento eine weitaus wichtigere Rolle spielten, vernachlässigte, hat die Bedeutung des Giunta Pisano für die Entwicklung des Goldgrunddekors verkannt. Sein Name taucht in den kurzen Überblicken zum frühen Nimbendekor bei Straub, Hoeniger und Skaug nicht auf.⁴⁴⁰ Selbst der rezente Beitrag zur Maltechnik der frühen Pisaner verwies nur auf die Verwendung des Bolus bei Giunta, nicht aber auf dessen dekortechnische Innovation, die hier herausgearbeitet werden soll.⁴⁴¹

Um besagten Dekor entwicklungsgeschichtlich einordnen zu können, bedarf es externer Daten, welche zunächst aus Signaturen, Dokumenten und Stilbefund gewonnen werden müssen und den Rahmen für die Bewertung des Dekors abgeben sollen. Drei signierte Werke, allesamt Tafelkreuze, haben sich von Giuntas Hand erhalten (Abb. 7-9). Der Kruzifixus im Pisaner Museo Nazionale di S. Matteo trägt die Inschrift: *Iuncta Pisanus me fecit*.⁴⁴² Derjenige in S. Domenico in Bologna ist bezeichnet: *cuius docta manus me pinxit Iunta Pisanus*.⁴⁴³ Fragmentiert ist die Inschrift des Kruzifixus im Museo della Porziuncola bei S. Maria degli Angeli in Assisi: *[Iu]nta Pisanus [Cap]itini me fecit*.⁴⁴⁴ Die stilistische Zusammengehörigkeit der drei Tafeln erscheint augenfällig, so daß kein Grund besteht, über die theoretische Möglichkeit der Existenz mehrerer Maler desselben Namens, derselben Herkunft und derselben Stilprägung zu spekulieren. Für das gesicherte, aber nicht inschriftlich datierte Kernœuvre Giuntas bleibt noch die Zeitstellung zu erschließen. Bekanntlich bezeugen mehrere Quellen des 17. Jahrhunderts die Signatur des von Frate Elia in Auftrag gegebenen und heute verlorenen Kruzifixus von S. Francesco in

⁴³⁹ Bacci 1922/23, 161; Sandberg-Vavalà 1929, 104-108; Brandi 1936, 84-90; Carli 1958, 34. Zur Diskussion s. u.

⁴⁴⁰ Straub 1984, 191s.; Hoeniger 1990, 87-97; Skaug 1994, I, 72-75.

⁴⁴¹ Altamura et al. 2005, 291.

⁴⁴² Zit. nach Lorenzo Carletti in: Burrelli/Caleca (edd.) 2005, 116, Kat. 10.

⁴⁴³ Bei einer Restaurierung entdeckt von Brandi 1936, 71. In der vorausgehenden Literatur ist das Tafelkreuz nur am Rande behandelt und unter die bolognesischen Kruzifixe eingeordnet worden (Sandberg-Vavalà 1929, 868).

⁴⁴⁴ Zit. nach Bacci 1922/23, 156ss. Der Anfang des Vornamens läßt sich aus den anderen beiden Signaturen mühelos ergänzen; zur Ergänzung *[Cap]itini* s. u.

Assisi, die nach übereinstimmender Überlieferung auch das Datum 1236 einschloß.⁴⁴⁵ Zudem haben sich mehrere von Bacci und Verani ausführlich diskutierte Dokumente erhalten, welche jedoch nicht alle mit Gewißheit auf unseren Maler zu beziehen sind.⁴⁴⁶ Dies gilt auch für das älteste Dokument, einen vom 30. Januar 1229 datierenden Kaufvertrag über ein Grundstück in der Nähe von Calci bei Pisa, bei dem der darin genannte *Iuncte q. Guidocti de Colle* nicht als *pictor* ausgewiesen wird. Ein Dokument vom 28. Januar 1241 indes erwähnt einen *Iuncta pictor* als Besitzer dieses Grundstücks, weshalb beide Urkunden mit hoher Wahrscheinlichkeit auf Giunta Pisano bezogen werden dürfen.⁴⁴⁷

Vom 4. bzw. 26. Mai 1239 datieren zwei Dokumente, in denen ein *Leopardo clerico nato Magistri Iuncte pictoris Pisani* sowie ein *Iohanne Pisano famulo Magistri Iuncte* als Zeugen bei einem Notariatsakt in Rom *apud sanctum Clementem* genannt werden.⁴⁴⁸ Dabei handelt es sich also um einen dem geistlichen Stande angehörenden Sohn Giuntas namens Leopardo und einen Gehilfen des Meisters namens Giovanni. Da aus den beiden Dokumenten eine persönliche Anwesenheit Giuntas nicht hervorgeht, ist Veranis Schluß auf einen Romaufenthalt des Malers selbst durchaus nicht zwingend.⁴⁴⁹ Fragwürdig erscheint auch der Versuch von Verani und, ihm folgend, Boskovits, aus besagten Dokumenten das ungefähre Geburtsdatum des Malers zu errechnen: Da der Sohn 1239 als Zeuge aufträte, so beide Forscher, müsse er zu diesem Zeitpunkt älter als 25 Jahre gewesen, d. h. vor 1214 geboren sein; demzufolge sei die Geburt des Vaters vermutlich um 1190/1200

⁴⁴⁵ Die Signatur lautete nach den *Annales* des Luca Wadding (1625) : [...] *Giunta Pisanus me pinxit anno Domini M.CC.XXXVI. Indictione nona*. Die Überlieferung der anderen Quellen des 17. Jh.s weicht jeweils nur geringfügig ab. Dazu zuletzt ausführlich und mit Nachweisen Lunghi 1995, 54-59, und Gieben 2001 (Zitat *ibid.*, 102).

⁴⁴⁶ Bacci 1922/23; Verani 1958. – Weitere, im folgenden nicht erwähnte Dokumente, die in der frühen Forschung mit Giunta Pisano in Beziehung gebracht worden sind, hat Bacci überzeugend aus der Diskussion ausscheiden können. Zur frühen *fortuna critica* Giuntas und der Pisaner Dugentomalerei überhaupt Sirén 1922, 141-148.

⁴⁴⁷ Bacci 1922/23, 148-154, mit dem Wortlaut der Dok.

⁴⁴⁸ Verani 1958, 241s., mit dem Wortlaut. Im Dok. vom 4. Mai 1239 wird im übrigen nur Leopardo genannt.

⁴⁴⁹ *Ibid.* – Für die künstlerische Einschätzung Giuntas scheint die Frage ohnehin von geringem Belang. Weder lassen sich in seinem Werk Formen der Antikenrezeption beobachten (wofür Pisa im übrigen selbst hinreichend Anschauungsmaterial geboten hätte), noch dürfte die konservative römische Malerei der Zeit dem Maler wesentliche Anregungen zu geben vermocht haben; man vergleiche etwa die Fresken der 1246 geweihten Silvesterkapelle von SS. Quattro Coronati in Rom (dazu Matthiae 1965/66, II [1966], 146-153 mit fig. 128-137).

anzusetzen.⁴⁵⁰ Boskovits strebte mit dieser Argumentation die Anfänge Giuntas bereits in die 1220er Jahre zurückzulegen.⁴⁵¹ Eine jahrzehntgenaue Hochrechnung erlauben die Daten seriöserweise nicht, zumal für die Behauptung eines notwendigen Mindestalters für Zeugen von 25 Jahren kein Beleg angeführt wird. Daß Giunta 1239 einen erwachsenen Sohn vorzuweisen hatte, zeigt allenfalls, daß er zu diesem Zeitpunkt kein ganz junger Mann mehr gewesen sein kann. Dies ergibt sich aber ohnehin aus dem Auftrag über den Kruzifixus von 1236, den die Franziskaner von Assisi wohl kaum einem Anfänger anvertraut haben dürften.

In einem Dokument vom 28. August 1254 wird ein *Iuncta Capitinus pictor* unter den *fideles* des Pisaner Erzbischofs Federigo Visconti erwähnt, die diesem einen Treueeid leisten. Mit Hilfe jener Urkunde hat Bacci auch die Inschrift des Tafelkreuzes von S. Maria degli Angeli in Assisi zu [Cap]itini ergänzt.⁴⁵² Nur in einer inhaltlichen Zusammenfassung, jedoch nicht im Wortlaut publiziert ist ein neuentdecktes Dokument vom 25. April 1266, in dem ein Grundstück des Erzbischofs in Campolungo di Valdozzeri genannt wird, welches an das Land des Malers Giunta angrenze.⁴⁵³ Sofern Fanucci Lovitch den Inhalt wirklich exakt wiedergegeben hat, würde daraus folgen, daß Giunta entgegen vorheriger Forschungsmeinung 1266 noch am Leben gewesen wäre.⁴⁵⁴

Im Ergebnis erhellt aus der Durchsicht der Dokumente von 1229 bis 1254 oder eventuell 1266 und dem prominenten Auftrag für die Mutterkirche der Minoriten in Assisi von 1236, daß die Schaffenszeit Giuntas etwa dem zweiten Viertel des Dugento und einigen Jahren darüber hinaus entspricht. Nicht ausgeschlossen werden kann, daß eines der drei signierten Werke der möglichen späten Periode, d. h. den 1260er Jahren (wenn man die Urkunde von 1266

⁴⁵⁰ Verani 1958, 242, Anm. 3; Boskovits 1973a, 339. Zustimmend jüngst Burresi/Caleca 2005, 71. – Für den Gedankenaustausch über diese Frage gilt mein Dank Prof. Dr. Gabriela Signori (Münster).

⁴⁵¹ Boskovits 1973a, 339 und 344ss.

⁴⁵² Bacci 1922/23, 156ss., mit Wortlaut des Dok. Zu Federigo Visconti und seinem Kunstpatronat cf. Angiola 1977, 1-5 und passim. – Garrison 1949, 19, hat darauf aufmerksam gemacht, daß es sich bei *Capitini* (Signatur) im Gegensatz zu *Capitinus* (Dok.) um ein Patronymikon handelt („Giunta di Capitino“). Ob es sich dabei aber wirklich um mehr als eine sprachliche Unsauberkeit im einen oder dem anderen Falle handelt, muß offenbleiben.

⁴⁵³ Fanucci Lovitch 1991/1995, I [1991], 161, s. v. „Giunta, pittore“: „un terreno dell’arcivescovo posto in Campolungo di Valdozzeri, confina con terra di detto pittore [sc. Giunta]“ (Zusammenfassung, kein Zitat aus dem Dok.). – Für den freundlichen Hinweis auf dieses Dok. danke ich Dott. Lorenzo Carletti (Pisa).

⁴⁵⁴ Burresi/Caleca 2005, 73.

akzeptiert), angehört. Aufgrund der nicht unerheblichen stilistischen Entwicklungsspanne zwischen den drei Tafeln, wovon gleich zu reden sein wird, darf es aber m. E. als höchst unwahrscheinlich gelten, daß diese allesamt jenem Spätwerk, falls es ein solches denn gegeben hat, zuzuordnen wären.⁴⁵⁵ Dies wird in der Forschung auch nirgendwo angenommen. Präzisere Einzeldatierungen sind auf Grundlage der Dokumente nicht möglich. Die in der Forschung weitverbreitete Vermutung, das Tafelkreuz in S. Maria degli Angeli in Assisi müsse in engem zeitlichen Zusammenhang mit dem verlorenen von S. Francesco, also ebenfalls um 1236, entstanden sein, erscheint durchaus nicht zwingend.⁴⁵⁶ Anders als Wandmalereien konnten Tafelbilder in der heimischen Werkstatt des Künstlers gefertigt und an ihren Bestimmungsort transportiert werden, so daß die Produktion keineswegs mit einem längeren Assisi-Aufenthalt Giuntas, während dessen dann auch das Exemplar für die Porziuncola entstanden wäre, verbunden gewesen sein muß. Damit entfällt die Notwendigkeit eines zeitlichen Zusammenhangs. Leider fehlen für eine Rekonstruktion der Geschichte der Porziuncola in den Jahren unmittelbar nach dem Tode (1226) und der Kanonisation (1228) des Hl. Franziskus die Quellen, so daß der Auftrag für das Tafelkreuz auch auf diese Weise nicht einzuordnen ist.⁴⁵⁷ Ob der kleine Konvent der Porziuncola das Vorbild des Mutterkonventes von S. Francesco mit seinem für 1236 verbürgten Kruzifixus nachahmte oder möglicherweise doch umgekehrt, und in welchem zeitlichen Abstand dies geschah, läßt sich nicht entscheiden. Auch die im Zusammenhang mit dem Bologneser Tafelkreuz ins Feld geführten Baudaten von S. Domenico, der Grabeskirche des Begründers des Predigerordens, erlauben keine sichere Datierung dieses Werks. Der Beginn des Neubaus wird um 1228 angesetzt; 1233 sind die Reliquien des Hl. Dominikus in das südliche Seitenschiff transloziert worden. Boskovits verband die Entstehung des Kruzifixus mit diesen Ereignissen, während

⁴⁵⁵ Ebenso Boskovits 1973a, 340.

⁴⁵⁶ Sirén 1922, 161s. (um 1236); Sinibaldi/Brunetti 1943, 49-52, Kat. 15 (vor 1236); Garrison 1949, no. 543 (1235-40); Carli 1958, 31 (vor 1236); Marques 1987, 47 (ca. 1235/40); Tartuferi 1991, 38 (1. Hälfte der 1230er Jahre); Boskovits 1993, 77 (um 1236; dagegen noch id. 1973a, 345s.: ca. 1230 oder früher); Burrese/Caleca 2005, 73 (um 1236). – Ein abweichender, jedoch nicht begründeter Datierungsvorschlag bei D'Ancona 1935, 70s. (um 1241).

⁴⁵⁷ Zur Geschichte der Porziuncola grundlegend Lunghi 1995, 18-34.

Romano die Kirchweihe von 1251 als den entscheidenden Anhaltspunkt erachtete.⁴⁵⁸ Darüber kann man bestenfalls spekulieren. Mobile Tafelbilder lassen sich anders als Wandmalereien grundsätzlich nur schwer mit der Baugeschichte in Verbindung bringen, zumal wenn, wie in diesem Falle, noch nicht einmal der ursprüngliche Aufstellungsort des Werks bekannt ist.

Bezüglich der relativen Chronologie der drei signierten Kruzifixe Giuntas, die für die Untersuchung des Nimbendekors und seiner Entwicklung von Belang ist, bieten Dokumente und historische Umstände also keinen Anhaltspunkt. Bevor wir uns dem Dekor selbst zuwenden, soll daher die Entstehungsreihenfolge auf stilanalytischer Grundlage bestimmt werden. Derartige Versuche seitens der Forschung liegen bereits in großer Zahl vor, so daß ich mich auf einige wenige Aspekte beschränken kann. Im wesentlichen sind dabei drei Modelle vertreten worden: Die weit überwiegende Mehrheit sprach sich für eine Abfolge Assisi – Pisa – Bologna aus.⁴⁵⁹ Boskovits und Romano favorisierten eine Umkehrung der Reihenfolge der beiden letztgenannten (Assisi – Bologna – Pisa).⁴⁶⁰ Jüngst setzten schließlich Tartuferi und Boskovits, die vorher geäußerte Meinung revidierend, das Tafelkreuz in Bologna an den Anfang der Reihe (Bologna – Assisi – Pisa).⁴⁶¹ Konsens besteht demnach darüber, daß der Kruzifixus in Assisi demjenigen in Pisa zeitlich vorausgeht,⁴⁶² umstritten ist dagegen die Position des Bologneser Werks innerhalb dieser Reihe.

Wesentlich scheint mir bei der Beurteilung der Frage das unterschiedliche Ausschwingen des Körpers des Gekreuzigten im Verhältnis zur Proportionierung des Tafelkreuzes (Abb. 7-9). Es geht dabei, um Boskovits' Einwand vorwegzunehmen, nicht um eine lineare „Entwicklungsdynamik“, wie sie in der Stilgeschichte oft

⁴⁵⁸ Boskovits 1973a, 340; id. 1993, 80, Anm. 151; Romano 1982, 69. Zur Baugeschichte von S. Domenico s. Schenkluhn 1985, 85-89. – In der übrigen Forschung wird die Tafel überwiegend um die Jahrhundertmitte datiert, meist aber ohne expliziten Bezug auf das Weihedatum 1251: Brandi 1936, 71s. (Mitte 13. Jh.); Garrison 1949, no. 546 (1250-55); Marques 1987, 49 (ca. 1250-55); Bellosi 1998, 34 (vielleicht nach 1254). Frühdatierung um 1230 dagegen bei Tartuferi 1991, 32.

⁴⁵⁹ Brandi 1936, 79s.; Sinibaldi/Brunetti 1943, 49-52, Kat. 15; Garrison 1949, no. 543, 578, 546; Carli 1958, 31; Sindona 1975, 84, no. 1; Marques 1987, 47ss.; Bellosi 1998, 34; id. in: Medica (ed.) 2000, 203-207, Kat. 52, hier 203ss.; Burrelli/Caleca 2005, 73. – Bereits vor der Entdeckung der Signatur des Kruzifixus in Bologna galt das Werk in Assisi als älter als dasjenige in Pisa: Sirén 1922, 161s.; Bacci 1922/23, 161; Sandberg-Vavalà 1929, 684; D'Ancona 1935, 70ss.

⁴⁶⁰ Boskovits 1973a, passim; Romano 1982, 69s.

⁴⁶¹ Tartuferi 1991, 32, 38, 56; Boskovits 1993, 76-82.

⁴⁶² Abweichend nur Coletti 1941/1946, I (1941), XXIIs., und Campini 1966, 42 (Pisa vor Assisi).

simplifizierend vorausgesetzt wird.⁴⁶³ Vielmehr läßt sich hier ein Erkenntnisfortschritt in der Lösung desselben künstlerischen Problems beobachten. Sicher ist zunächst die grundsätzliche Richtung der Entwicklung. Die Tafelkreuze des 12. und frühen 13. Jahrhunderts zeigen den Körper Christi gerade ausgestreckt; erst im Verlaufe der ersten Dugentohälfte wird der durchgebogene Körper zum Thema der Gestaltung und schließlich, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, zum Standard.⁴⁶⁴ Der Leib des Gekreuzigten in Assisi schwingt am verhaltensten aus und steht darin dem älteren Kruzifixus no. 20 des Pisaner Museo Nazionale (s. u.) nahe (Abb. 10). In Pisa ist nicht nur der Seitenschwung ausgeprägter, auch das Verhältnis des Körpers zum *tabellone* hat sich verändert: Den Goldgrund des Assisi-Kruzifixus ersetzte Giunta durch ein mit Rauten gemustertes Ehrentuch, wie es auch in der Folgezeit Standard bleibt. Damit wird nun der Leib von einem dunklen Grund hinterfangen, von dem sich dieser deutlich abhebt, wohingegen in Assisi Inkarnat und Gold einander farblich so nahestehen, daß die Kontrastwirkung minimiert wird, mit negativen Konsequenzen für die Unterscheidbarkeit von Figur und Grund aus größerer Betrachterdistanz. Beiden Kruzifixen gemeinsam ist das Problem des schmalen *tabellone*, der dem Ausschwingen des Körpers wenig Raum läßt, so daß die Hüfte unschön an das innere Rahmenband anstößt. In Bologna hat Giunta hierfür eine Lösung gefunden, indem er den *tabellone* mit dem Ehrentuch verbreitert und so eine großzügig bemessene Folie für den Körperschwung schafft. Leib und Tuch sind bei diesem Werk überhaupt am besten aufeinander bezogen; die Brustlinie verläuft auf Höhe des oberen Abschlusses, die Knie befinden sich auf Höhe der unteren Begrenzung des Tuches. Die konsequente Lösung eines grundlegenden künstlerischen Problems, vor das sich der Maler bei dem neuen Bildtypus des szenenlosen Tafelkreuzes mit leidendem Christus gestellt sah, in mehreren, folgerichtigen Schritten, wie ich sie hier rekonstruiert habe, macht eine abweichende Reihenfolge m. E. höchst unwahrscheinlich.⁴⁶⁵ Dafür ließen sich noch weitere Argumente anführen, etwa die altertümliche Überlängung des Oberkörpers mit der

⁴⁶³ Boskovits 1993, 76-81.

⁴⁶⁴ Hingewiesen sei nur auf die grundlegende Arbeit von Sandberg-Valalà 1929, der zahlreiche Beispiele für die genannte Entwicklung zu entnehmen sind.

⁴⁶⁵ Aus diesem Zusammenhang läßt sich ein stringenteres Argument gewinnen als aus der Bildung des Perizoma, der Stilisierung der Bauchpartie oder den unterschiedlichen Mustern des Ehrentuches, die in der Forschung oft angeführt wurden (Brandi 1936, 80; Carli 1958, 34; Campini 1966, 41s.).

hoch ansetzenden Brustlinie in Assisi, die in der Tradition des Kruzifixus no. 20 steht, oder der abundante Einsatz der Chrysographie in Bologna, der eher auf ein spätes Datum (um die Jahrhundertmitte) hindeutet.⁴⁶⁶ An die Bologneser Lösung schließen im übrigen auch, wie Bellosi gezeigt hat, die späteren Kruzifixe des Cimabue in Arezzo (Abb. 150) und des Franziskusmeisters in Perugia (1272) in vielerlei Hinsicht an.⁴⁶⁷ Im Ergebnis ist demnach m. E. gegen Boskovits, Tartuferi und Romano an der Meinung der älteren Forschung festzuhalten; am konzeptuellen Fortschreiten des Malers läßt sich eine Reihenfolge Assisi – Pisa – Bologna gut ablesen.⁴⁶⁸

Ein weiteres Problem, welches auch bei der Dekoranalyse zu beleuchten sein wird, soll an dieser Stelle zunächst in einem stilgeschichtlichen Exkurs erörtert werden. Garrison publizierte 1947 eine Madonnentafel aus S. Maria Primerana in Fiesole, um die ein kleines Œuvre gruppiert werden konnte, für dessen Schöpfer sich seitdem der Notname „Meister von S. Maria Primerana“ eingebürgert hat. Besagter Meister war offenbar im Florentiner Raum tätig, muß aber nicht dort ausgebildet worden sein.⁴⁶⁹ In unserem Zusammenhange wichtig ist Garrisons Beobachtung, daß die für den Maler charakteristische, eigenwillige Art der Gesichtsbildung ihre engste Parallele bei den Figuren der Maria und des Johannes von den *tabelle* des Giunta-Kruzifixus in Pisa hat, welche zudem von den sonstigen Figuren Giuntas deutlich abweichen (Abb. 11, 12). Er schrieb daher die beiden Pisaner *dolenti* zwar einer anderen Hand

⁴⁶⁶ So auch Luciano Bellosi in: Medica (ed.) 2000, 203-207, Kat. 52.

⁴⁶⁷ Ibid. – Die subtile Verspannung von Leib und Ehrentuch, die freilich eine abstrakte Stilisierung darstellt, übernahmen Cimabue und der Franziskusmeister jedoch nicht.

⁴⁶⁸ Boskovits 1993, 76-81, führte u. a. die stärkere Stilisierung des Umrisses und den eher linearen Charakter des Bologneser Kruzifixus gegenüber dem plastischeren in Assisi als Argumente für seine Frühdatierung des ersteren an. Diese Kriterien scheinen mir generell zu wenig präzise, als daß daraus eine überzeugende Datierung abzuleiten wäre.

⁴⁶⁹ Garrison 1947c, 299s.; Farbabb. bei Tartuferi/Scalini (edd.) 2004, 91. – Florentinisch ist neben der Provenienz der eponymen Tafel auch ihr Typus (Garrison 1947c, 299s.). Überdies sind mit Recht stilistische Bezüge zu Meliores Uffizien-Dossale (1271) und zur Franziskustafel von Pistoia konstatiert worden (ibid.; Scudieri 1988, 47-50; Boskovits 1993, 106ss.). Von derselben Hand stammt evidentermaßen das Tabernakel in Princeton (Garrison 1947c, 299s.; Boskovits 1993, 106ss. und Taf. XXXV). Ausgeschieden habe ich aus seinem Werk das kleine doppelseitige Tafelkreuz der Fondazione Cini in Venedig, das Tartuferi und Scudieri jüngst dem Meister von S. Maria Primerana zugeschrieben hatten (Tartuferi 2004, 52; Magnolia Scudieri in: Tartuferi/Scalini [edd.] 2004, 92s., Kat. 6), das aber mit dem Princeton Tabernakel stilistisch nicht vereinbar erscheint (Eclercy 2005, 192ss.), sowie das Dresdener Madonnentäfelchen (Zuschreibung bei Tartuferi 2004, 52 und fig. 6), welches frühestens aus den 1280er Jahren stammen kann und somit als Arbeit unseres Meisters nicht in Betracht kommt (Eclercy 2005, 190).

als derjenigen Giuntas zu, konnte sich jedoch merkwürdigerweise nicht zu einer Identifizierung mit dem Meister von S. Maria Primerana durchringen und entschied sich für einen ominösen dritten Maler pisanischer Provenienz.⁴⁷⁰ Garrisons Inkonsequenz war der Durchsetzung seines Vorschlags in der Forschung eher abträglich. Carli und Campini bezweifelten ebenfalls, daß Maria und Johannes von Giunta selbst stammen können, brachten sie aber nicht mit dem Meister von S. Maria Primerana in Verbindung.⁴⁷¹ Boskovits, Tartuferi und Bellosi konzedierte zwar eine Verwandtschaft mit dessen Werken, interpretierten diese jedoch bloß im Sinne eines Einflusses von Giunta auf den Florentiner Meister und schlossen die Beteiligung eines anderen Malers am signierten Pisaner Kruzifixus kategorisch aus.⁴⁷² Erst jüngst hat Scudieri die These Garrisons konsequent zuende gedacht und eine Mitarbeit des Meisters von S. Maria Primerana „a fianco di Giunta“ vermutet.⁴⁷³

Bei der Beurteilung des Problems ist zunächst einmal in Rechnung zu stellen, daß die Gewänder der Figuren des Pisaner Kruzifixus alle übermalt worden und somit aus der Betrachtung auszuschließen sind.⁴⁷⁴ Vergleicht man nun das Gesicht der trauernden Maria in Pisa mit dem der eponymen Madonna in Fiesole, so erscheinen die Gemeinsamkeiten augenfällig: der ovale Umriß mit dem feisten Kinn; der Mund mit den extrem geschürzten, dicken Lippen, zu deren Seiten jeweils dunkle Faltenhöhlen entstehen; die lange, gerade Nase mit ovaler Spitze und sichelförmiger Wurzel; vor allem aber die eigentümliche Augenpartie, bei der die Orbitalwülste in einem Schwung in das Oberlid übergehen, die weit aufgerissenen, beinahe kreisrunden Augen selbst mit den großen Iriden und Pupillen sowie die auffälligen lünettenförmigen, dunklen „Augenringe“ unterhalb des Unterlides, die leicht aus der Augachse verschoben sind. „Una versione caricaturale dei modi di Giunta“, so hat

⁴⁷⁰ Garrison 1947c, 299s., mit der eigentümlichen Begründung, eine Autorschaft dieses Meisters zu postulieren sei nicht möglich („it is not possible to postulate ...“). – Zuschreibung der *dolenti* an einen anonymen Assistenten Giuntas auch bei id. 1949, no. 578.

⁴⁷¹ Carli 1958, 34 (ähnlich der Florentiner Malerei im Stil Meliores); Campini 1966, 42 („sembra che non siano di Giunta“).

⁴⁷² Boskovits 1973a, 348, attestierte der Figur des Johannes eine „compostezza e dignità classica“, die mit dem Stil der Figur des Gekreuzigten übereinstimme. Tartuferi 1990, 37s., folgerte aus der Stilverwandtschaft lediglich eine Abhängigkeit des S.-Maria-Primerana-Meisters von Giunta (ebenso id. 1991, 28 und 102). Für Bellosi 1991c, 63-68, verweist die Ähnlichkeit nur auf einen Zusammenhang der Florentiner mit der Pisaner Malerei; die Beteiligung einer anderen Hand bei seinem signierten Werk hätte Giunta keinesfalls zugelassen (ebenso id. 1998, 33).

⁴⁷³ Magnolia Scudieri in: Tartuferi/Scalini (edd.) 2004, 90, Kat. 5.

⁴⁷⁴ Garrison 1947c, 299s.; Bellosi 1991c, 63-68 (mit Datierung der Übermalung in die 2. Hälfte des Trecento).

Scudieri das Verhältnis zu den Marienfiguren der Kruzifixe von Assisi und Bologna (Abb. 14, 23) treffend beschrieben.⁴⁷⁵ Die Schürzung der Lippen des kleinen Mundes ist in Pisa gegenüber den beiden anderen Werken vergrößert und übertrieben, die seitlichen Faltenhöhlen sind zur abstrakten Formel erstarrt; der schlaufenförmige Übergang vom Brauenbogen zum Oberlid, der für die pisanische Dugentomalerei generell charakteristisch ist,⁴⁷⁶ wird überbetont; die Höhle unter dem Unterlid ist nicht in die Schattenpartie der Augenhöhle insgesamt eingebunden; vor allem aber sind die schmalen, mandelförmig geschlitzten Augen in Assisi und Bologna mit den auch im Kontext der Dugentomalerei allgemein ungewöhnlichen, rundlichen „Glubschaugen“ in Pisa unvereinbar. Ähnliche Vergleiche ließen sich mit den drei Johannesfiguren durchführen.⁴⁷⁷ Beim Gekreuzigten hingegen ist keine derartige Abweichung von den beiden anderen signierten Werken zu beobachten. Fazit: Der Maler der Pisaner *dolenti* ging von den Formen Giuntas aus, neigte aber – anders als dieser selbst und übereinstimmend mit dem Meister von S. Maria Primerana – zur Übertreibung und formelhaften Stilisierung sowie zur Aufweichung und Abrundung des erlernten Formenvokabulars. Im übrigen ist hierbei auch die oben erschlossene relative Chronologie der drei Tafelkreuze zu beachten; aufgrund der mittleren Stellung des Pisaner Werks scheidet ja eine Erklärung der merkwürdigen Stildifferenz als Früh- oder Spätstil Giuntas aus.⁴⁷⁸

Resümierend seien die Ergebnisse folgendermaßen zu einer Modellhypothese zugespitzt: Giunta Pisano hat die Figuren der Maria und des Johannes bei seinem Tafelkreuz für Pisa einem Werkstattmitarbeiter überlassen, zumindest zur Ausführung.⁴⁷⁹ Da dieser Mitarbeiter in wesentlichen Elementen vom Figurenstil Giuntas ausging, steht zu vermuten, daß seine Ausbildung in dessen Werkstatt erfolgte.⁴⁸⁰ Als selbständiger Maler verlagerte er sein Tätigkeitsfeld in den Florentiner Raum und schuf dort die Madonnen Tafel von Fiesole. Der Mitarbeiter

⁴⁷⁵ Magnolia Scudieri in: Tartuferi/Scalini (edd.) 2004, 90, Kat. 5.

⁴⁷⁶ Dieses Motiv findet sich sogar noch bei den deutlich späteren Werken des Meisters von S. Martino.

⁴⁷⁷ Auch die Figur Christi von der *cimasa* des Kruzifixus dürfte, soweit das kleine Format eine Beurteilung zuläßt, zur selben Stilgruppe wie die *dolenti* gehören.

⁴⁷⁸ Was die Signatur des Meisters anbelangt, so habe ich andernorts am Beispiel von Duccios *Maestà* zu zeigen versucht, daß auch bei signierten Werken eine Beteiligung anderer Maler nicht ausgeschlossen werden kann (Eclercy 2004).

⁴⁷⁹ Nur durch eine Untersuchung mittels Infrarotreflektographie ließe sich klären, ob die stilistischen Abweichungen bereits in der Unterzeichnung angelegt sind oder nicht.

⁴⁸⁰ Pisanische Schulung nahm auch Scudieri 1988, 47, an.

Giuntas ist also mit dem sog. Meister von S. Maria Primerana identisch. Aus der engen Beziehung zu Giunta erhellt schließlich, daß dieser Meister der Generation Florentiner resp. in Florenz tätiger Maler um die Jahrhundertmitte angehörte und nicht der Generation Meliores (um 1270), wie Garrison vermutet hatte.⁴⁸¹

Mit den obigen Erörterungen sind nun die Grundlagen geschaffen für die Untersuchung des Nimbendekors, seiner Genese und Entwicklung im Werk des Giunta Pisano. Beim Kruzifixus von Assisi, der am Anfang der Reihe steht, wurde nur der Kreuznimbus Christi dekoriert (Abb. 13).⁴⁸² Die Nimbusscheibe⁴⁸³ ist im Verhältnis zum Kopf sehr hoch gesetzt. Die großen, am Kontur applizierten Halbkugeln greifen in einer dem älteren Kruzifixus no. 20 des Pisaner Museo Nazionale ähnlichen Lösung den Rahmendekor von Querbalken und *tabellone* auf und binden den separaten Nimbus auf diese Weise ästhetisch in die Gesamtstruktur ein. Daß die untersten Kugeln auf derselben Höhe wie diejenigen der Oberkante des Querbalkens liegen, verdeutlicht die Präzision der Gestaltung. Die diagonalen Kreuzarme des Nimbus, welche allein durch den Dekor der Vergoldung angegeben werden, hat Bacci im Sinne einer „perspektivischen“ Verkürzung zu interpretieren versucht, während Brandi dadurch den Beginn der S-Kurve des Körpers bezeichnet

⁴⁸¹ So auch Magnolia Scudieri in: Tartuferi/Scalini (edd.) 2004, 90, Kat. 5. – Boskovits 1993, 106ss., datierte die Fiesolaner Tafel ebenfalls in die 1250er Jahre, Garrison 1949, no. 216, hingegen um 1270/75. – Mein Dank gilt Dr. Claudia Echinger-Maurach (Münster), mit der ich die Problematik des Pisaner Kruzifixus in der Photothek des Kunsthistorischen Institutes in Florenz diskutieren durfte.

⁴⁸² Die Goldgründe der *tabelle* hingegen weisen nicht nur keinerlei Dekor auf. Bei nahsichtiger Betrachtung wird man überrascht gewahr, daß auch jegliche Ritzlinie um die Köpfe der beiden Heiligen fehlt (Abb. 14). Die Vergoldung wurde völlig blank belassen oder anders ausgedrückt: Maria und Johannes haben überhaupt keine Nimben! Blanke Nimbenfelder gibt es in der Malerei der ersten Dugentohälfte in großer Zahl, doch wurde dabei der Nimbus stets wenigstens mit einer geritzten Konturlinie umrissen. Die Konturen der Figuren indes sind durchaus vorgeritzt, und an den Ausbruchstellen der Malereifläche wird in diesen Bereichen der darunterliegende Goldgrund sichtbar, welcher folglich, von den leicht erkennbaren Strich- und Punktretuschen abgesehen, nicht auf eine Restaurierung zurückgehen kann, sondern zum ursprünglichen Bestand gehören muß (gut zu erkennen z. B. an der linken Schulter des Johannes oder am Tüchlein der Maria). Anders als bei den Kruzifixen in Pisa und Bologna sind Maria und Johannes hier ohnehin so nahe an die obere Begrenzung der *tabella* gerückt, daß keine für einen Nimbus mittleren Durchmessers ausreichende Fläche verbliebe. Für diesen merkwürdigen Befund, der hier nur als solcher konstatiert werden kann, fehlt bislang jede Erklärung.

⁴⁸³ Die Nimbusscheiben der *croci dipinte* des Dugento und Trecento sind in der Regel separate, an den Balken angesetzte Werkstücke, bisweilen aber auch aus dem Balken selbst herausgeschnitzt. Zur Konstruktionstechnik der Tafelkreuze cf. Rave 1999, 44-48 (zum Kruzifixus des „Meisters des Polyptychons der Cappella Medici“ in der Staatsgalerie Stuttgart), und ausführlich Castelli/Parri/Santacesaria 2001 (zu Giotto's Kruzifixus in S. Maria Novella in Florenz).

sah.⁴⁸⁴ Die Erklärung für diese eigentümliche Komposition ist jedoch komplizierter als von der Forschung angenommen. Daß der aus der Vertikalen gekippte Kreuzbalken deutlich kürzer ausfällt und die (vom Betrachter aus) linke Hälfte des aus der Horizontalen gekippten Balkens nicht sichtbar ist, hängt zum einen mit der Ausrichtung der Balken an der Kopfneigung zusammen; die Augenlinie gibt die Achse vor. Eine solche Ausrichtung bewegt sich im Bereich des allgemein Üblichen, wobei die Orientierung an der Augenlinie nicht in allen Fällen so strikt ausfällt.⁴⁸⁵ Je stärker die Neigung, desto größer das Ungleichgewicht zwischen den Kreuzarmen. Zum anderen ist dieses aber auch der exzentrischen Position des Hauptes innerhalb des Nimbus geschuldet. Ein Vergleich mit den Kruzifixen no. 15 und no. 20 im Pisaner Museo Nazionale vermag das Gestaltungsproblem zu verdeutlichen, vor welches sich der Maler durch den neuen Bildtypus des *Christus patiens* mit dem auf die Schulter gesunkenen Haupt gestellt sah: Beim *Christus triumphans* des Kruzifixus no. 15 ist der nur leicht aus der Vertikalen geneigte Kopf annähernd mittig auf der Nimbusscheibe plaziert, so daß diese ebenfalls beinahe mittig auf den Schultern aufrucht, die gleichsam das optische Gewicht der wuchtigen Scheibe tragen (Abb. 15). Das Haupt des *Christus patiens* des Kruzifixus no. 20 sitzt wiederum mittig auf dem Nimbus, welcher nun aber, bedingt durch die starke Kopfneigung, aus der Symmetrieachse der Schultern des Gekreuzigten und des Kreuzes insgesamt rückt (Abb. 10, 16). Diesen Effekt versuchte Giunta offenbar zu korrigieren, indem er das Prinzip der mittigen Plazierung des Hauptes aufgab und somit die Nimbusscheibe wieder fast in die Achse des Kreuzes setzen konnte. Zudem wird die Rundung des Nimbus damit zum „Anschwung“ der S-Linie, die sich im linken Kontur des Körpers exakt fortsetzt. Daß Giunta generell zu derartig abstrakten Stilisierungen neigte, haben wir bereits mehrfach beobachtet.⁴⁸⁶ Von einer „perspektivischen“ Wirkung, und sei sie nur beabsichtigt, kann also keine Rede sein. Eine Ausrichtung auf eine untersichtige Betrachterposition vermöchte ja allenfalls

⁴⁸⁴ Bacci 1922/23, 161 (ähnlich Sandberg-Vavalà 1929, 104-108); Brandi 1936, 84-90. Ablehnung von Baccis These bei Carli 1958, 34.

⁴⁸⁵ Man vergleiche aus der pisanischen Dugentomalerei etwa Carli 1958, fig. 1, 3, 17, 25, 44, 62. Gegenbeispiel *ibid.*, fig. 71.

⁴⁸⁶ Erinnerung sei an die Analyse des Verhältnisses von Leib und Ehrentuch beim Bologneser Kruzifixus und die Bezugnahme der Kugeln des Nimbus auf den Dekor der Kreuzbalken. Die Vielzahl der Beispiele macht klar, daß eine solche Betrachtungsweise in diesem Falle nicht einem formalistischen

die tiefere Plazierung des Hauptes auf dem Nimbus, aber keineswegs die seitliche Verschiebung zu erklären. Soweit zur Gesamtform des Nimbus und zu seiner Einbindung in die Tafel.

Der Dekor der Kreuzarme des Nimbus ist in Punktiertechnik ausgeführt, die hier zum erstenmal in der toskanischen Dugentomalerei nachgewiesen werden kann.⁴⁸⁷ Statt der Punktpunze kam aber eine kleine Kreispunze zum Einsatz, welche wahrscheinlich identisch ist mit derjenigen von einem Millimeter Durchmesser, die Frinta für die Franziskustafel des Pisaner Museo Nazionale dokumentiert hat (Abb. 332), wovon noch zu sprechen sein wird.⁴⁸⁸ Für die Punktierungen, wie wir sie aus der zweiten Jahrhunderthälfte in großer Zahl kennen, in der pisanischen Malerei etwa beim Meister von S. Martino (Abb. 75), wurden dagegen üblicherweise Punktpunzen verwendet, deren Durchmesser variabel, aber in jedem Falle deutlich kleiner ausfällt.⁴⁸⁹ Den verschiedenen Techniken entsprechen auch ganz unterschiedliche ästhetische Effekte. Die Bearbeitung des Goldgrundes mit der feinen Punktunze bewirkt entweder zarte Punktierlinien oder schimmernde Flächen, wie sie Cennino Cennini im Bilde der glänzenden Hirsekörner beschrieben hat.⁴⁹⁰ Abdrücke von Kreispunzen indes sind durch die umlaufende Kreislinie besonders scharf umrissen und führen, wie in unserem Falle, zu einem ausgeprägt stanzenartigen Effekt. Der Eindruck einer metallenen Stanzarbeit, die auch aus einiger Distanz lesbar bleibt, wird noch verstärkt durch die spezifische Weise, auf welche Giunta die Punze hier einsetzte: Der Dekor dieses Nimbus entzieht sich einer Einordnung nach der an der Praxis der zweiten Dugentohälfte entwickelten Differenzierung zwischen linearer und flächenhafter Punktierung.⁴⁹¹ Zwar sind die Palmettenmotive als glatte Flächen gegeben, doch stehen sie in einem ganz eigentümlichen Verhältnis zum Grund, der eben nicht als durch zahlreiche nebeneinandergesetzte Punzen „gekörnte“ *Negativfläche* aufgefaßt ist. Vielmehr kommen ausschließlich punktierte Linien zum

Denken des Kunsthistorikers entspringt, sondern vielmehr durch die Gestaltungsprinzipien des Künstlers selbst gerechtfertigt wird.

⁴⁸⁷ So bereits kurz angedeutet bei Bellosi 2000, 59.

⁴⁸⁸ Frinta 1998, no. C2a, mit Größenangabe (zur Diskussion s. u.).

⁴⁸⁹ Selbst durch Makroaufnahmen ist der Durchmesser von Punktunzen nur ungefähr, aber kaum in einem absoluten Zahlenwert zu bestimmen, geschweige denn, daß diese voneinander unterschieden werden könnten, weshalb sie auch in den Corpora von Skaug 1994 und Frinta 1998 nicht erfaßt wurden.

⁴⁹⁰ S. o., Kap. 3.1.

⁴⁹¹ S. o., Kap. 3.1.

Einsatz, welche die Umrisse und die Binnenstruktur der Palmetten angeben. Giunta nutzte hierbei die Flächenausdehnung der Kreispunzen (im Gegensatz zu Punktpunzen) und reihte diese, anders als es etwa bei den punktierten Linien Cimabues und seiner Zeitgenossen der Fall ist, äußerst eng, ja sogar tangierend aneinander, so daß die Linien selbst die Flächenqualität des Grundes übernehmen (Abb. 332).

Die Analyse der Technik hat uns bereits zu Dekorsystem und Motivik geführt. Hervorzuheben ist noch einmal, daß sich der Dekor auf die Kreuzarme des Nimbus beschränkt und diese erst zur Anschauung bringt, während die Zwickelfelder leer bleiben. Nicht befriedigend gelöst hat Giunta dabei das Verhältnis zu den plastischen Halbkugeln, die unschön in die Kreuzarme einschneiden und aus dem punktierten Dekor eher ausgespart denn integriert wurden. Eine Symmetrie der geschweiften Enden der Kreuzarme konnte dadurch nicht eingehalten werden; überhaupt verläuft sich der Dekor in diesem Bereich ins Amorphe.⁴⁹² Die Hauptmotive der Ornamentierung des Nimbus bilden große Palmetten durchaus klassischen Zuschnitts, die eng eingefasst werden von der doppelten Konturlinie der Kreuzarme.⁴⁹³ Die verbleibenden Restflächen sind mit flächigen Voluten aus Spirallinien gefüllt. Das kompakte Dekorsystem beruht also auf dem Kontrast zwischen den kleinteiligen Binnenflächen und den markanten Stanzlinien, die sie begrenzen. Freie Flächen werden an keiner Stelle zugelassen.

Dieses Dekorsystem hat Giunta Pisano im Grundsatz nicht *ex nihilo* erfunden. Vielmehr konnte er auf die Tradition des *gemalten* Nimbendekors zurückgreifen, die bislang in der Forschung keinerlei Beachtung gefunden hat. Gemeint sind nicht jene ebenso simplen wie häufigen Formen der Bemalung des Goldgrundes etwa mit Punkten zur Markierung des Nimbenkonturs oder mit unstrukturierten Flächen zur

⁴⁹² Hier hätte Giunta vom Maler des Kruzifixus no. 20 lernen können, der für die plastischen Erhebungen des Nimbenkonturs ein eigenes, durch eine Linie vom Feld abgesetztes Band reservierte, vor dem der Dekor der – freilich arg gestauchten – Kreuzarme endet.

⁴⁹³ Die Palmette begegnet in der 1. Hälfte des 13. Jh.s in gemalter Form z. B. in der von Bonaventura di Berlinghiero signierten und 1235 datierten Franziskustafel in Pescia (dazu und zur Geschichte des Motivs allgemein Gombrich 1976 mit Abb.). Auch nördlich der Alpen ist das Motiv in verwandter Form nachweisbar, so etwa bei den geprägten Applikationen vom Rahmen des Soester Kreuzigungsretabels in der Berliner Gemäldegalerie, das etwa aus derselben Zeit datieren dürfte (Monner 2005, 119, Abb. 123).

Bezeichnung der Kreuzarme,⁴⁹⁴ sondern die gegen Ende des 12. und zu Beginn des 13. Jahrhunderts vornehmlich gerade in Pisa gepflegte Praxis, die Kreuzarme der Nimben von Tafelkreuzen mit komplexen Ornamenten zu dekorieren.⁴⁹⁵ Die engsten Bezüge zu Assisi weist der bereits mehrfach erwähnte Kruzifixus no. 20 des Pisaner Museo Nazionale auf, der auch das System des gemalten Nimbendekors am besten verdeutlicht (Abb. 16): Aus einem mit schwarzer Farbe bemalten Grund werden flächige und die gesamte zu Gebote stehende Fläche ausfüllende, aber dennoch kleinteilige Ornamente, gebildet durch mehrfach ineinander eingeschriebene Herz-, Spiral- und Blattmotive, ausgespart. Die Motive sind dabei scharf umrissen wie Laubsägearbeiten. Der Grund ist nicht als Fläche aufgefaßt, sondern wird von dicken schwarzen Linien gebildet. All diese Charakteristika, die Beschränkung auf die Kreuzarme, der *horror vacui*, die Kleinteiligkeit, die Symmetrie und geometrische Präzision, der Eindruck des Ausgesägten bzw. –gestanzten, das Verhältnis von Linie und Fläche, Motiv und Grund, verbinden den Nimbendekor dieses Kruzifixus, der sich einst in der Klosterkirche von S. Matteo in Pisa befand, aufs engste mit Giuntas Tafelkreuz für Assisi. Die Motive stimmen zwar nicht direkt überein,⁴⁹⁶ doch sind etwa die Akanthusranken demselben antikisierenden Vokabular entnommen wie Giuntas Palmetten. Auch die gedoppelten Einfassungen der Kreuzarme entsprechen einander. Fast deckungsgleich mit dem Dekor des Kruzifixus no. 20 ist im übrigen das Nimbusfragment aus S. Cecilia, welches sich heute ebenfalls im Pisaner Museo Nazionale befindet (Abb. 17). Daß dieses aufgrund der in jeder Hinsicht identischen Dekorformen derselben Hand zugeschrieben werden kann, steht m. E. außer Zweifel.⁴⁹⁷ Wenngleich keine gesicherten Daten für den Kruzifixus no. 20 (und

⁴⁹⁴ Beispiele für die erstere Form bei Boskovits 1993, Pl. IV², XI⁴, für die letztere bei Carli 1958, tav. 1, 3.

⁴⁹⁵ Die Verbreitung ergibt sich aus einer Durchsicht der bei Sandberg-Vavalà 1929 nach damaligem Kenntnisstand komplett zusammengestellten italienischen Tafelkreuze. Der Typus wird *ibid.*, 104, als „croce intagliata a disegno in arabesco“ bezeichnet.

⁴⁹⁶ Palmetten, welche denjenigen Giuntas sehr ähnlich sind, finden sich aber beim Dekor der Fassung eines zeitgenössischen Werkes der Pisaner Holzskulptur, das im selben Kontext zu sehen ist, der von 1228 datierenden Kreuzabnahmegruppe im Dom zu Volterra (am Ärmel des Joseph von Arimathia). Dazu Burrese/Caleca 2000, 28-32 mit fig. 16 (Detail des Dekors), hier allerdings weniger überzeugend auf den Dekor des Kruzifixus no. 20 bezogen (ebenso jüngst bei Lorenzo Carletti in: Burrese/Caleca [edd.] 2005, 115, Kat. 9).

⁴⁹⁷ Dazu Lorenzo Carletti in: Burrese/Caleca (edd.) 2005, 114, Kat. 8 (mit Abb. und Lit.), der ebenfalls eine Zuschreibung an dieselbe Hand vertrat. Angelo Tartuferi in: Boskovits/Labriola/Pace/Tartuferi 2006, 162, berücksichtigte den identischen Nimbendekor nicht und bezeichnete die Zuweisung wegen des schlechten Erhaltungszustandes der Malerei als „un’ipotesi praticamente inverificabile“.

damit auch für das Fragment aus S. Cecilia) vorliegen, so macht doch der Figurenstil, der trotz des neuen Typus des *Christus patiens* in der „romanischen“ Tradition des 12. Jahrhunderts steht, plausibel, daß er dem Werk Giuntas zeitlich vorausgeht. Zudem lassen sich eng verwandte Dekorsysteme bereits in zwei Tafelkreuzen des späten 12. Jahrhunderts nachweisen, dem inschriftlich auf 1187 datierten Kruzifixus des „Alberto Sotio“ im Dom zu Spoleto (Abb. 18)⁴⁹⁸ und dem ebenfalls in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts zu datierenden Kruzifixus no. 15 des Pisaner Museo Nazionale aus S. Sepolcro in Pisa (Abb. 15).⁴⁹⁹ Der gemalte Dekor repräsentiert also eindeutig den älteren Traditionsstrang in der mittelitalienischen und besonders in der pisanischen Malerei, welcher im übrigen ein weiteres Indiz liefert für die in der jüngeren Forschung vertretene Zuschreibung des Kruzifixus no. 20 an einen Pisaner und nicht an einen byzantinischen Maler, wie in der älteren Literatur vermutet worden war.⁵⁰⁰

Wir dürfen also annehmen, daß der Kruzifixus no. 20 (oder ein eng verwandtes Werk von derselben Hand wie der fragmentierte Kruzifixus von S. Cecilia) als direktes Vorbild für den Nimbendekor von Giunta Pisanos Tafelkreuz in Assisi gedient hat.⁵⁰¹ Die hier aufgezeigten Bezüge in Konzept und Ausführung sind derart eng, daß möglicherweise sogar im Sinne des bei der Erörterung der methodischen Grundlagen entwickelten Zusammenhanges auf ein Lehrer-Schüler-Verhältnis oder eine andere Form der Werkstattbeziehung geschlossen werden kann. Ein genaues Studium des Dekors am bereits aufgestellten Werk wäre aufgrund der Distanz ohne Hilfsmittel kaum möglich gewesen.⁵⁰² Giunta dürfte es wohl in der

⁴⁹⁸ Zu diesem Werk s. Sandberg-Vavalà 1929, 613-619; Lorenza Cochetti Pratesi, s. v. „Alberto“, in: Romanini (ed.) 1991-2002, I (1991), 316ss.; Monciatti 2005 (mit Abb. und Lit.). – Die Inschrift (*A. D. MCLXXXVII [...] opus Alberto So[tii?]*) wurde in der älteren Forschung auf einen Maler namens „Alberto Sotio“ bezogen. Aufgrund der Dativform *Alberto* (statt *Alberti*) dürfte es sich aber nach neuerer Meinung wohl eher um den Stifter oder den Empfänger der Stiftung handeln (Parlato 1994, 187; Monciatti 2005, 17ss.).

⁴⁹⁹ Dazu Garrison 1949, no. 520 (spätes 12. Jh.), und Carli 1958, 26ss. und tav. 17 (kurz nach Mitte des 12. Jh.s).

⁵⁰⁰ Zum Forschungsstand jüngst Lorenzo Carletti in: Burrelli/Caleca (edd.) 2005, 109-113, Kat. 7 (mit Abb. und Lit.). Abgelehnt wurde die Zuweisung an einen byzantinischen Maler auch von Valentino Pace in: Boskovits/Labriola/Pace/Tartuferi 2006, 188.

⁵⁰¹ Obsolet geworden ist durch den obigen Nachweis die Darstellung von Hoeniger 1990, 90s., die bei ihrem kurzen Überblick über die Entwicklung des dugentesken Nimbendekors von der Erwähnung des gemalten Dekors direkt zu Coppo di Marcovaldo übergang, der in den 1260er Jahren geritzte und punzierte Nimben eingeführt habe.

⁵⁰² S. o., Kap. 3.3. – Man muß sich die Situation eines Betrachters konkret vergegenwärtigen: Der Kruzifixus no. 20 mißt fast drei Meter in der Höhe, d. h. der Nimbus befindet sich auf einer Höhe von

Werkstatt des anonymen Meisters gesehen haben. Das Dekorsystem, welches Giunta in der Pisaner Malerei der voraufgehenden Generation vorfand, übernahm er, setzte es aber in der gänzlich neuen Technik der Punktierung des Goldgrundes um. Neu war diese Technik freilich nur für die zeitgenössische Tafelmalerei. Die Punktierung gehörte ebenso wie Punzierung und Ritzung bzw. Gravierung zu den Urtechniken der Metallkünste; erinnert sei nur an die oben zitierte Beschreibung der Herstellung einer Punktspitze für Goldschmiedearbeiten bei Theophilus Presbyter.⁵⁰³ Für diese an sich recht einfachen Techniken braucht man also weder einen „Erfinder“ noch eine „Vorstufe“ zu rekonstruieren. Giunta konnte sie beim nächstbesten Goldschmied ohne Mühe erlernen.⁵⁰⁴

Es stellt sich also nicht so sehr die Frage nach der Provenienz der Technik, sondern eher nach den ästhetischen Absichten, welche Giunta mit deren Anwendung verbunden haben könnte. Diesbezüglich sind immerhin hypothetische Erwägungen möglich. Der gemalte Dekor des oben beschriebenen Typus, der die Pisaner Malerei vor Giunta um die Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert prägte, hatte sich auf die Kreuznimbren der *croci dipinte* beschränkt. Er diente hierbei der Bezeichnung der Kreuzarme des Nimbus. Um diese von den Zwickelfeldern optisch abzusetzen und damit die Ikonographie des Kreuznimbus überhaupt erkennbar zu machen, verfügten die Maler der Zeit über zwei Alternativen, zum einen die plastische Ausarbeitung

ca. zwei Metern; hinzu kommt je nach Aufstellung des Tafelkreuzes mindestens die Höhe von Stipes und Mensa eines Altares oder, was angesichts der monumentalen Größe wahrscheinlicher ist, die Höhe eines Lettners bzw. einer Chorschranke oder eines Tramezzobalkens.

⁵⁰³ S. o., Kap. 3.1. Cf. auch Skaug 1994, I, 54.

⁵⁰⁴ Von Belang ist hierbei auch die jüngst von den Restauratoren des Opificio delle Pietre Dure in Florenz publizierte Untersuchung, derzufolge Giunta als erster Maler (in bezug auf das untersuchte Material) einen Bolusgrund für die Vergoldung verwendet habe, anders als etwa noch der Meister des Kruzifixus no. 20. Diese technische Innovation, die zu einer größeren Elastizität der Vergoldung führe, habe auch den Dekor derselben begünstigt (Altamura et al. 2005, 291: „In questo caso la maggiore elasticità della doratura così ottenuta rendeva il processo produttivo più semplice e più facili le operazioni di brunitura e punzonatura che infatti si svilupperanno notevolmente in seguito come conseguenza di questa scelta.“). – Ich vermag diesen Zusammenhang nicht zu beurteilen, möchte dem aber wenigstens die Einschätzung von Skaug, der die Akzente anders setzt, gegenüberstellen (Brief an den Verf. vom 22.8.2005): Skaug wies darauf hin, daß der Bolusgrund zwar den Glanzeffekt der Vergoldung erhöhe, aber durchaus nicht notwendige Bedingung für den Dekor sei. Die Bearbeitungstechniken könnten, wie im Selbstversuch erprobt und bei den nordeuropäischen Tafelbildern der 2. Hälfte des 13. Jh.s nachgewiesen, problemlos auch bei Blattgold auf Gips- oder Kreidegrund allein, also ohne die Zwischenschicht eines Bolus oder seiner Ersatzformen (sog. weißer Bolus), angewendet werden. Für die Fixierung der Eindrücke von Punzeisen oder Ritzgriffel sei nicht die dünne Bolusschicht entscheidend, sondern der Gips- oder Kreidegrund selbst. Daraus folgerte Skaug, daß die Einführung des Bolus keinen Einfluß auf die Entwicklung der Goldgrunddekortechniken im Dugento hatte. – Prof. Dr. Erling Skaug (Oslo) gilt mein herzlicher Dank für seine ausführliche Stellungnahme zu diesem Problem.

eines Kreuzes aus der Nimbusscheibe, oft kombiniert mit Glassteinen (*cabochons*) in den Kreuzarmen (Abb. 19),⁵⁰⁵ zum anderen durch auf den Goldgrund gemalte Kreuzarme, sei es als flächiges Kreuz ohne Binnenstruktur,⁵⁰⁶ sei es als malerische Imitation von Metallkreuzen mit Edelsteinbesatz (Abb. 313),⁵⁰⁷ sei es in besagter ornamentaler Form. Damit lassen sich also Ort und Zweck des frühen Nimbendekors bis einschließlich zu Giuntas Assisi-Kruzifixus präzise fassen. Die schwarze, reich durchbrochene Ornamentmalerei der Vorgängergeneration, auf der die Innovation Giuntas basiert, hebt sich zwar deutlich vom Goldgrund ab, erscheint aber stets matt. Zudem ist die schwarze Farbe dem goldenen Nimbus, der, wie oben dargelegt, als *corona* aufgefaßt wurde, in seiner Materialität gewissermaßen „wesensfremd“.⁵⁰⁸ Der Luccheser Maler Berlinghiero hat bei seinem signierten Kruzifixus in Lucca ebenso wie der Florentiner Meister des Kruzifixus no. 434 in den Uffizien (Abb. 19) den plastischen Kreuznimbus gleich einer Goldschmiedearbeit mit *cabochons* verziert. Ähnliches, so steht zu vermuten, bezweckte Giunta bei seinem Tafelkreuz in Assisi, jedoch mit anderen Mitteln. Er entlieh der Goldschmiedekunst die Technik der Punktierung und bearbeitete damit den Goldnimbus auf eine Weise, die seinem Material und seinem Charakter als *corona* in besonderem Maße entsprach. Daneben ließen sich mit der neuen, dem Material des Nimbus adäquaten Technik natürlich auch reizvolle ästhetische Effekte erzielen, wie die unterschiedliche Lichtbrechung bei bearbeiteten und unbearbeiteten Partien oder das beinahe perlenartige Funkeln der dicht aneinandergereihten „Stanzen“. Der Dekor erscheint nun dem Goldgrund nicht mehr aufgelegt wie die gemalte Variante, sondern aus diesem selbst materialiter geformt.

Wir können demnach anhand der Pisaner Malerei der ersten Dugentohälfte, der ja in dieser Zeit generell eine führende Rolle innerhalb der Toskana zukommt, die Entstehung des Nimbendekors an sich oder zumindest einen wesentlichen Strang derselben nachzeichnen und ihre möglichen Ursachen rekonstruieren. Die bisherige Forschung hatte für den dugentesken Nimbendekor andere Quellen vermutet. Skaug

⁵⁰⁵ Z. B. bei dem von Berlinghiero signierten Tafelkreuz im Museo Nazionale di Villa Guinigi in Lucca (Sandberg-Vavalà 1929, 541-548 und fig. 67, 365) und beim Florentiner Kruzifixus no. 434 in den Uffizien (Boskovits 1993, 374-391 und Pl. XXIX⁴).

⁵⁰⁶ Z. B. der Kruzifixus in S. Frediano zu Pisa (Carli 1958, tav. 1).

⁵⁰⁷ Z. B. bei den Kruzifixen in Rosano (Boskovits 1993, 206-217 und Pl. II⁸) und Montalcino (Sandberg-Vavalà 1929, 629-632 und fig. 410, 412).

fürte etwa die um 1200 datierte Fassung des skulpierten Volto Santo von Sansepolcro an, deren vergoldete Partien, insbesondere der Gürtel der Tunica des Gekreuzigten, mit einer Reihe verschiedener Punzen dekoriert sind (Abb. 119).⁵⁰⁹ Die Ornamentierung des Volto Santo mag einen gebührenden Platz in der Geschichte der Punzertechnik einnehmen, die freilich schon lange vorher in verschiedensten Gattungen eingesetzt wurde.⁵¹⁰ (Allein in diesem Kontext hat Skaug im übrigen den Volto Santo – mit Recht – diskutiert.) Jenseits einer rein technikgeschichtlichen Perspektive spielt das Werk für die Entwicklung des Nimbendekors an sich m. E. jedoch keine Rolle, da Anwendungsbereich, Funktion und formales System des Dekors beim Volto Santo mit der Situation in der Tafelmalerei kaum vergleichbar erscheinen.⁵¹¹ Frinta hat in der Buchmalerei um 1200, namentlich beim Ingeborg-Psalter, die Verwendung von Punzen nachgewiesen. Diese schmückten indes die Hintergründe der Miniaturen und sind somit zwar für die Entwicklung des Hintergrunddekors in der Tafelmalerei von Belang, wovon noch zu handeln sein wird, nicht aber für die Ausbildung der Nimbenornamentik.⁵¹²

Die größte Bedeutung hat die Forschung recht pauschal und ohne detaillierte Untersuchung der Werke den frühen römischen und byzantinischen Ikonen, die überwiegend ins 6. und 7. Jahrhundert datiert werden, zugemessen.⁵¹³ Dieses dornige Gebiet kann hier nicht ausführlich erörtert werden, daher beschränke ich mich auf einige Bemerkungen allgemeiner Art. Zunächst bliebe, bevor man besagte Tafeln zu Einflußfaktoren für die Entwicklung des dugentesken Nimbendekors erhebt, überhaupt zu klären, welcher Zeit die Goldgründe der bekanntlich vielfach übermalten Kultbilder jeweils entstammen; technische Untersuchungen fehlen

⁵⁰⁸ Zu diesem Zusammenhang s. o., Kap. 3.1.

⁵⁰⁹ Skaug 1994, I, 73, und id. 2002, *passim*. Zur Punzierung des Volto Santo s. Schleicher 1994, 63-66; Abb. bei Maetzke (ed.) 1994, fig. 13, 14, 22, 57. Ausführlicher s. u., Kap. 4.2.2.

⁵¹⁰ Einen kurzen Überblick über die Verwendung in anderen Gattungen (Metall-, Lederarbeiten, Keramik etc.) gab Skaug 1994, I, 19 (mit Lit. in Anm. 14-17).

⁵¹¹ Zum Verhältnis des Volto Santo zum Dekor der Madonnen tafel von S. Maria Maggiore in Florenz s. u., Kap. 4.2.2.

⁵¹² Frinta 1975a. Cf. auch Skaug 1994, I, 72. Zum Hintergrunddekor und seinen Quellen s. u., Kap. 4.2.4.

⁵¹³ Frinta 1972b, 116, vermutete den Ursprung der Technik bei den byzantinischen Ikonen des 6. Jh.s. Straub 1984, 198, verwies auf die Madonnenikone von S. Francesca Romana in Rom als mögliches Vorbild. Frinta 1986, 72, nahm eine Herkunft der Punktierung aus Byzanz an mit der Begründung, diese Technik begegne gerade bei stark byzantinisch beeinflussten toskanischen Bildern. Hoeniger 1990, 87ss., vermutete allgemein die Malerei in Byzanz und dem Nahen Osten als Vorbild für die

weitestgehend.⁵¹⁴ Die angeführten Beispiele, etwa die Madonna aus S. Maria del Rosario in Rom (Abb. 20),⁵¹⁵ zeigen außerdem lediglich Punzenreihen an Kontur oder Peripherie der Nimben, aber blanke Felder.⁵¹⁶ Mit den Dekorsystemen der oben vorgestellten Dugentotafeln haben diese Werke nichts zu tun. In der für Giunta potentiell relevanten mittelbyzantinischen Malerei (843-1204) sind nach Frinta vergleichbare Dekorformen ebenfalls nicht nachgewiesen worden.⁵¹⁷ Erst in der Palaiologenzeit scheint eine Ornamentierung der Nimben in ganz ähnlicher Form und Technik wie in Italien üblich geworden zu sein, wofür hier exemplarisch eine um die Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert datierte Kreuzigungsikone aus Ohrid genannt sei.⁵¹⁸ Schließlich ist nicht belegbar und durchaus fraglich, ob Giunta und seine Zeitgenossen überhaupt die Möglichkeit hatten, solche Ikonen nicht nur etwa bei Prozessionen von ferne zu sehen,⁵¹⁹ sondern auch deren Goldgründe nahsichtig zu studieren.

Eher könnten dagegen die meist aus vergoldetem Silber getriebenen Verkleidungen byzantinischer Ikonen (sog. Riza), die immerhin dekorierte Nimben aufweisen, als Vorbilder in Betracht kommen.⁵²⁰ Eine Durchsicht der von Grabar zusammengestellten, vor dem 14. Jahrhundert datierenden Ikonenverkleidungen⁵²¹ macht jedoch im einzelnen auch wesentliche Unterschiede struktureller Art gegenüber dem frühen Nimbendekor in der toskanischen Tafelmalerei deutlich. Als Beispiele lassen sich die ins 13. Jahrhundert datierten Verkleidungen in den Domen

Nimbenornamentik. Skaug 1994, I, 72, verwies auf die römischen und byzantinischen Ikonen des 6. und 7. Jh.s und führte in Anm. 4 mehrere Beispiele an (cf. auch id. 2002, 65).

⁵¹⁴ Straub 1984, 198, warf die Frage der Originalität des Dekors selbstkritisch in bezug auf die von ihm angeführte Ikone auf.

⁵¹⁵ Farbabb. bei Belting 1990, 351, Taf. V. Detailaufnahme vom Dekor einer Sinaiikone des 6. Jh.s bei Skaug 2002, 65, fig. 5.

⁵¹⁶ Skaug 1994, I, 72 mit Anm. 4; id. 2002, 65. Weitere Bsp. bei Weitzmann 1976, Pl. I-VI, XII.

⁵¹⁷ Frinta 1972b, 116. – Dies erhellt auch aus einer Durchsicht der einschlägigen Überblickswerke zur byzantinischen Malerei (z. B. Felicetti-Liebenfels 1956, Lazarev 1967). Im übrigen zeigt keine der in der Pisaner Dugento-Ausstellung von 2005 präsentierten Tafeln byzantinischer Provenienz vergleichbare Formen des Nimbendekors (cf. Burrelli/Caleca [edd.] 2005, Kat. 16, 17, 18, 70, 71, 96). Zur Präsenz von Ikonen in Pisa und ihrer vor allem ikonographischen Bedeutung für die lokale Malerei zuletzt Bacci 2005 (mit Lit.); zum Import östlicher Ikonen und den Folgen für die westliche Malerei im 13. Jh. allgemein Belting 1982a. – Für ein Gespräch über die Problematik des Nimbendekors in der byzantinischen Malerei gilt mein Dank Prof. Dr. Barbara Schellewald (Basel).

⁵¹⁸ Felicetti-Liebenfels 1956, Taf. 54, 55. – Man vergleiche des weiteren die ins 3. Viertel des 13. Jh.s datierten Sinai-Ikonen mit Nimbendekor, auf die Weitzmann 1963, 182-186 mit fig. 5-7, hingewiesen hat. Bezeichnenderweise schrieb er diese, auch wegen ihres Dekors, einem westlichen Maler zu.

⁵¹⁹ Zu Kultbildprozessionen im Mittelalter cf. Wolf 1990.

⁵²⁰ Ausführliche Untersuchung der aus dem Mittelalter erhaltenen Verkleidungen bei Grabar 1975.

⁵²¹ Ibid., no. 1-4, 16-18 mit fig. 1-6, 39-43.

von Freising (Abb. 21) und Fermo sowie in der Tretjakow-Galerie in Moskau anführen.⁵²² Nicht nur die Technik der Treibarbeit der meist plastisch herausgewölbten Nimben weicht vom Dekor der toskanischen Dugentotafeln ab, sondern auch ihre Motivik: Im Nimbenfeld dominieren anstelle der von Giunta und seinen Vorgängern verwendeten, oben beschriebenen Formen große Kreise mit Binnendekor auf dem aus einer Art Flechtwerk gebildeten Grund des Nimbus. Dasselbe Flechtwerk nimmt überdies auch den gesamten Hintergrund der Ikonen ein, so daß der Nimbus durch seinen Dekor eher in den Hintergrund eingebunden als davon abgehoben erscheint. Genau den gegenteiligen Effekt erzielte indes Giunta Pisano, indem er die Nimben durch die Ornamentierung vom blank belassenen Hintergrund prononciert abhob. Für System und Technik von Giuntas Nimbendekor können die Ikonenverkleidungen demnach schwerlich als konkrete Vorbilder gedient haben. Gleichwohl wäre es durchaus möglich, daß die ornamentierten Goldgründe in der dugentesken Tafelmalerei auf eine Imitation von Ikonenverkleidungen abzielten, wenngleich nur in einem generischen Sinne.⁵²³ Beide Gattungen verbindet wenigstens das Prinzip der komplexen und aufwendigen ornamentalen Verzierung von Nimben und Hintergründen mit Techniken der Goldschmiedekunst, zu der sich, wie im Laufe der Untersuchung gezeigt wird, bei verschiedenen Tafeln auch konkretere Bezüge nachweisen lassen. Daß die dekorierte Vergoldung der toskanischen Tafelbilder darauf ausgerichtet gewesen sein könnte, Glanz und Preziosität der prunkvoll mit vergoldetem Silber verkleideten und verzierten Ikonen mit anderen Mitteln und in anderen Formen zu evozieren, muß daher immerhin in Erwägung gezogen werden. In der abschließenden Gesamtbilanz wird in der Zusammenschau aller Befunde auf den Imitationscharakter des Nimbendekors ausführlicher zurückzukommen sein.⁵²⁴

Für die Anfänge des Nimbendekors bei Giunta Pisano bleibt an dieser Stelle gleichwohl festzuhalten, daß der formale und künstlerische Ausgangspunkt seiner Experimente im Kreuznimbus des für Assisi geschaffenen Kruzifixus weder in der Ikonenmalerei und –verkleidung noch in den oben besprochenen Alternativen,

⁵²² Ibid., 41-46, no. 16-18, und fig. 39-43.

⁵²³ Frinta 1981 und Beer 1983 haben eine Sonderform des Nimbendekors, die meist aus Pastiglia gebildeten reliefierten Nimben, als preisgünstigen Ersatz für Ikonenverkleidungen interpretiert. Dazu s. u., Kap. 4.1.2.

⁵²⁴ S. u., Kap. 5.1.

welche die Forschung bisher diskutiert hat, sondern im gemalten Nimbendekor der Vorgängergeneration faßbar ist. Das hier vorgeschlagene Entwicklungsmodell hat den Vorzug, daß es am erhaltenen Werkbestand schrittweise konkret nachvollzogen werden kann und daß es aus dem tatsächlichen Umfeld des Malers selbst, der künstlerischen und technischen Situation in den Pisaner Werkstätten des frühen Dugento, herzuleiten ist. Unabhängig von Spekulationen über seine fragwürdige Kenntnis von Ikonen des ersten Jahrtausends, die zudem anders aussehen, ist hier die unmittelbare Erfahrungswelt eines Giunta Pisano zu greifen, welcher den gemalten Dekor seiner Lehrergeneration aus eigener Anschauung bestens gekannt und im Rahmen seiner Ausbildung wohl auch selbst erlernt haben muß.

Nach der Erörterung der Anfänge des Nimbendekors in der Dugentomalerei im allgemeinen und bei Giunta Pisano im besonderen sollen nun die übrigen Werke Giuntas mit einbezogen werden, zunächst die signierten Kruzifixe in Pisa und Bologna. Ihr Dekor ist, wie man nach der Betrachtung des Tafelkreuzes von Assisi nicht ohne Überraschung feststellt, von ganz anderer Art. Bei dem in bezug auf das Haupt etwas tiefer gesetzten Kreuznimbus in Pisa sind die Kreuzarme durch eine rote Bemalung markiert und die Zwickelfelder in Ritztechnik dekoriert (Abb. 22). In der Form, in welcher sich die Kreuzarme heute darbieten, können sie indes nicht dem ursprünglichen Konzept angehören. Dies erhellt aus dem Befund, daß jenseits der rot bemalten Fläche doppelte Ritzlinien deutlich erkennbar sind, die in einem stumpfen Winkel umbrechen und die dicht mit Ornamenten ausgefüllten Zwickelfelder begrenzen.⁵²⁵ Besagte Linien markieren die von Giunta geplanten Konturen der Kreuzarme, welche im übrigen auch in ihrer Form mit den Armen des Kreuznimbus in Bologna weitestgehend übereinstimmen (Abb. 9), ganz im Gegensatz zu den im Ansatz viel schmaleren Armen mit geschwungenem Kontur im heutigen Zustand. Da allerdings die zwischen dem vorgeritzten und dem gemalten Kontur des rechten Kreuzarms verbleibenden Streifen keinerlei Dekorformen aufweisen, ist anzunehmen, daß der blanke Goldgrund der Kreuzarme auch ursprünglich bemalt

⁵²⁵ Komplette sichtbar sind diese Doppellinien jeweils jenseits der linken und rechten Begrenzung des rechten (gemalten) Kreuzarms, die sich im übrigen in dem kleinen Feld zwischen Haupt und rechter Schulter Christi fortsetzen (nur links). Teilweise durch die Malschicht verdeckt sind die entsprechenden Linien beim linken Kreuzarm.

(oder zumindest für Bemalung vorgesehen) war, ebenso wie beim Bologneser Kruzifixus, wo die Vorrizung teilweise durch die Bemalung durchscheint.⁵²⁶ Gegenüber dem Tafelkreuz in Assisi sind die Dekorbereiche in Pisa invertiert; statt der Kreuzarme nimmt die Ornamentik hier die Zwickelfelder ein.⁵²⁷ Das ästhetische Konzept oder vielmehr dessen Mittel haben sich völlig gewandelt. Der formale Vorrang der Kreuzarme bleibt erhalten, wird aber nun in eher traditioneller Weise durch die Fernwirkung der dunklen Farbe erreicht. Die untergeordneten Zwickelfelder sind jedoch im Gegensatz zu den früheren Tafelkreuzen nicht blank belassen, sondern in Ritztechnik dekoriert, die hier erstmals nachweisbar ist.⁵²⁸ Was das Verhältnis von Linie und Fläche, Figur und Grund anbelangt, so läßt sich dieses bei der Ritzung in Pisa ähnlich wie bei der Punktierung in Assisi als ambivalent charakterisieren, wie insbesondere die herzförmigen Ornamente im rechten Zwickelfeld zeigen, die durch ihre doppelte Umrahmung flächenhafte Qualitäten annehmen, wohingegen sonst die reine Linienzeichnung dominiert. Die Füllung der beiden Zwickelfelder unterscheidet sich entsprechend der jeweiligen Größe. Das kleinere rechte nehmen zwei ähnlich wie in Assisi übereinandergesetzte Herzformen mit eingeschriebenem Blatt und Voluten ein, die eine Umbildung der dortigen Palmetten darstellen. Diese „Herzblätter“ begegnen in verschiedenen Varianten sehr häufig in der dugentesken Ornamentik.⁵²⁹ In abgewandelter Form und deutlich vergrößert bestimmt das Herzmotiv mit den großen Voluten auch das linke Zwickelfeld, dessen Restflächen Spiralranken füllen. Der Kreuznimbus in Bologna, der noch tiefer gesetzt und stärker ins Gesamtgefüge des Tafelkreuzes integriert ist, weist ebenfalls gemalte Kreuzarme, aber blanke Zwickelfelder auf (Abb. 9). Die konsequente Ausrichtung der Kreuzarme an der Augenachse hat Giunta in Bologna aufgegeben. Daß der „diagonale“ und der „vertikale“ Typus des Kreuznimbus als von der Zeitstellung unabhängige Alternativen gelten können, belegt der

⁵²⁶ Welcher Zeit die heute sichtbare rote Malfläche entstammt, ließe sich nur durch eine naturwissenschaftliche Untersuchung ermitteln. Es dürfte sich dabei wahrscheinlich um eine unsorgfältige Erneuerung der ursprünglichen Bemalung handeln.

⁵²⁷ Bereits bemerkt von Sandberg-Vavalà 1929, 686.

⁵²⁸ Beiläufiger Hinweis darauf bei Weigelt 1930b, 65s. mit Anm. 4, und Belting 1982b, 15. – Frinta 1986, 70, hat den geritzten Dekor dieses Kruzifixus als Ausnahme innerhalb der Pisaner Malerei bezeichnet, die sonst die Punktierung bevorzuge. Daß dies nur eingeschränkt richtig ist, werden die Analysen einiger späterer Werke erweisen (s. u.).

doppelseitige Kruzifixus des umbrischen „Meisters der blauen Kruzifixe“ im Kölner Wallraf-Richartz-Museum, bei welchem die eine Form für die Vorder-, die andere für die Rückseite verwendet wurde.⁵³⁰ Insgesamt nimmt im Werk Giuntas die Bedeutung des Kreuznimbus als „Formgelegenheit“ für den Goldgrunddekor schrittweise ab.⁵³¹

Dieser Lösung des Dekors von seiner ursprünglichen Aufgabe, die Kreuzarme zu bezeichnen, entspricht auf der anderen Seite seine Ausweitung auf die Nimben der Nebenfiguren. Vergleicht man den Nimbendekor der *tabelle* von den Tafelkreuzen in Pisa und Bologna, so fällt, ungeachtet des schlechteren Erhaltungszustandes bei letzterem, die äußerst enge Verwandtschaft ins Auge (Abb. 12, 23). Bei beiden Werken werden die Nimben von Maria und Johannes eingefasst durch ein breites Konturband aus zwei Linien. Struktureller Ausgangspunkt des Felddekors ist eine geritzte, annähernd sinusförmige Wellenranke, deren Hoch- und Tiefpunkte sowohl zum Kontur als auch zur Nahtlinie auf Abstand gesetzt sind, so daß es nicht zur Tangierung kommt. An den Wendepunkten des „Sinus“ entspringen jeweils Spiralen, von denen wiederum teils kleinere Spiralen, teils blatt- oder herzförmige Strukturen ausgehen. Diese Spiralen mit ihren Ausläufern sind stets so ausgerichtet, daß sie die „Berge“ und „Täler“ der Sinusranke füllen. In Bologna fallen die von den Wendepunkten ausgehenden Spiralen etwas größer aus. Davon abgesehen, stimmen die Nimben der *dolenti* in Pisa und Bologna in allen genannten

⁵²⁹ Nicht nur bei Nimben, wie wir noch an zahlreichen Beispielen sehen werden, sondern auch im Bereich der gemalten Ornamentik. Einen Überblick über die Verbreitung des Motivs ermöglicht die Zusammenstellung bei Pasut 2003, no. 776-822 („Foliated motifs“, fig. XII, XIII).

⁵³⁰ Klesse 1973, 77s. (mit Lit.) und Taf. 3, 4. Die mit roten Linien aufgemalten Konturen der Kreuzarme sind jeweils durch Vorritzung vorbereitet, gehören also zum ursprünglichen Zustand. – Zu untersuchen wäre, ob beide Seiten des Kölner Tafelkreuzes tatsächlich von derselben Hand stammen. Zweifel scheinen mir insofern angebracht, als der das Ehrentuch ersetzende, geritzte Dekor des *tabellone* auf der Rückseite (Klesse 1973, Taf. 4) aus linearen Spiralranken mit Ausläufern (Pasut 2003, no. 940), derjenige der Vorderseite (Klesse 1973, Taf. 3) aber aus ganz andersartigen, flächigen Akanthusranken (Pasut 2003, no. 1030) besteht. Die Randborte der *tabellone*-Ritzung ist zudem nur auf der Vorderseite mit Ornamenten gefüllt. Schließlich sind beim Kreuznimbus der Rückseite Kreuzarme und Zwickelfelder mit Spiralranken dekoriert, auf der Vorderseite hingegen nicht. Auch die Malerei selbst bestätigt m. E. diesen Befund. So erscheint etwa die Gesichtsbildung beim Gekreuzigten der Vorderseite besonders in der Augenpartie der Rückseite qualitativ unterlegen. Die Abkürzungen des Namens Christi variieren ebenfalls (Vorderseite: IC – XC; Rückseite: IHC – XPC). Möglicherweise sind also *recto* und *verso* des Kölner Kruzifixus von zwei verschiedenen Malern ausgeführt worden.

⁵³¹ Eine Umkehrung der chronologischen Reihenfolge der Kruzifixe wird man daraus aber nicht ableiten dürfen. Dagegen spricht nicht nur die oben aufgezeigte stilistische und konzeptuelle Entwicklung der Malerei selbst, sondern auch die Bindung des Dekors des Tafelkreuzes in Assisi an die unmittelbar vorausgehende Tradition der frühdugentesken Nimbenornamentik.

Strukturmerkmalen – und, soweit man dies feststellen kann, auch in der Handschrift der Ausführung – völlig überein.⁵³² Die Spiral- und Wellenranke sollte von da an in zahllosen Variationen zu einem der Hauptmotive dugentesker Nimben werden. Daß indes Spiralranke nicht gleich Spiralranke ist, ja daß es vielmehr auf eine zunächst vielleicht kleinlich anmutende Analyse des Bauprinzips solcher Ranken durchaus ankommt, vermag ein Vergleich mit den Flügelbildern no. 4 der Sieneser Pinakothek exemplarisch zu illustrieren (Abb. 250): Von ganz anderer Art sind hier die Ranken, die sich mehrfach überlagern und überkreuzen, ohne daß wie bei Giunta eine einfache, durchgehaltene Struktur von geometrischer Klarheit erkennbar wäre.⁵³³ Von der Vorliebe des Pisaners für derartige abstrakte Stilisierungen ist bereits mehrfach die Rede gewesen. Vor diesem Hintergrund erhellt aber auch noch einmal der Grad der Entsprechung der Dekorformen in Pisa und Bologna, der uns nicht überrascht angesichts der bekannten stilistischen und typologischen Bezüge, welche die beiden Werke enger miteinander verbinden als mit dem Kruzifixus in Assisi. Wohl aber muß diese Übereinstimmung erstaunen in bezug auf die oben dargelegte erhebliche Abweichung im Figurenstil der *dolenti*, die mich zur Annahme einer anderen Hand für die Pisaner Figuren geführt hatte. Ist diese Annahme also irrig (was zur Konsequenz hätte, daß die Stildifferenz weiterhin zu erklären bliebe), oder läßt sich der Widerspruch von Stil- und Dekorbefund auf andere Weise auflösen? Zunächst ist daran zu erinnern, daß die Vergoldung und ihr Dekor grundsätzlich *vor* der Malerei ausgeführt wurden.⁵³⁴ Eine Arbeitsteilung könnte also durchaus erst nach der Vergoldung vorgenommen worden sein, z. B. aus Termingründen. Denkbar wäre, daß Giunta selbst zuerst die Ritzungen aller Nimben übernahm, um dann für die Ausführung der Malerei im Bereich der *tabelle* einen Mitarbeiter hinzuzuziehen.⁵³⁵ Hierüber lassen sich freilich nur Vermutungen anstellen, doch scheint mir dieses Modell am ehesten geeignet, Stil- und Dekorbefund gleichermaßen gerecht zu werden. Generell sind die engen Übereinstimmungen im Dekor zwischen den

⁵³² In vereinfachter Form findet sich dieses System auch bei dem kleinen Nimbus der Figur Christi von der *cimasa* in Pisa. Bei dem Bologneser Werk ist diese offenbar verlorengegangen.

⁵³³ Zu diesem Werk s. u., Kap. 4.3.4.

⁵³⁴ Dazu u. a. mit Hinweis auf teilweise von Farbe bedeckte Punzen Frinta 1972b, 115; Straub 1984, 189; Bomford et al. 1989, 24ss.; Skaug 1994, I, 53.

⁵³⁵ Über die Dekorgewohnheiten des Meisters von S. Maria Primerana lassen sich keine Aussagen treffen, da die eponyme Tafel in Fiesole keinen Nimbendekor aufweist und die Vergoldung beim Princeton Tabernakel erneuert ist (Boskovits 1993, 432 und Pl. XXXV).

Kruzifixen von Pisa und Bologna und die deutliche Abweichung gegenüber dem Werk in Assisi, da ja in allen drei Fällen dieselbe künstlerische Aufgabe vorliegt, nicht als zwei spezifisch einsetzbare „Modi“ des Dekors zu verstehen, sondern chronologisch zu interpretieren. Das Tafelkreuz in Pisa dürfte wahrscheinlich in einem größeren zeitlichen Abstand von demjenigen in Assisi, das Bologneser Werk aber in einem geringen Abstand vom erstgenannten entstanden sein.

Vor dem Hintergrund der gesicherten Werke und der beiden ganz unterschiedlichen Dekorsysteme, die dort festzumachen waren, sollen nun drei weitere Tafeln, die von seiten der Forschung mit Giunta Pisano in Verbindung gebracht worden sind, in die Diskussion einbezogen und bezüglich Autorschaft und Zeitstellung untersucht werden. Die Franziskustafel des Pisaner Museo Nazionale galt bereits in der älteren Literatur als dem Œuvre Giuntas verwandt, jedoch nicht als autograph (Abb. 24).⁵³⁶ Erst Boskovits hat sie dem Meister selbst zugeschrieben, worin ihm die Forschung mehrheitlich gefolgt ist.⁵³⁷ Indes mangelte es an faßbaren Argumenten zur Begründung dieser eher intuitiven und auf qualitativer Bewertung beruhenden Attribution.⁵³⁸ Dies scheint vor allem dem Umstand geschuldet, daß sich aus rein motivischen Gründen weder die große Figur des Franziskus noch die kleinen flankierenden Szenen zum Stilvergleich mit den drei signierten Kruzifixen eignen. Der – von einem knappen Hinweis Bellosi abgesehen – kaum beachtete Nimbendekor der Tafel (Abb. 25, 26) unterliegt jedoch nicht diesen Schwierigkeiten und vermag ein schlagkräftiges Argument für die Zuschreibung an Giunta Pisano zu

⁵³⁶ Coletti 1941/1946, I (1941), XXIV (Giunta ähnlich, aber nicht autograph); Sinibaldi/Brunetti 1943, 59ss., Kat.18 (geht vielleicht auf verlorene Komposition Giuntas zurück); Garrison 1947c, 300 („prolonged contemplation has failed to ease its integration into Giunta’s Œuvre“); id. 1949, no. 408 („Closely related to Giunta Pisano“); Carli 1958, 35 („un’opera ... paragiuntesca“). – Anders dagegen Salmi 1910, 70s. (nicht Giunta), und Sirén 1922, 198-201 (Ugolino di Tedice).

⁵³⁷ Boskovits 1973a, 344; Tartuferi 1987, 46 (ebenso id. 1990, 13 mit Anm. 35; id. 1991, 46); Marques 1987, 50ss. (Giunta oder enger Mitarbeiter); Luciano Bellosi in: Medica (ed.) 2000, 203-207, Kat. 52, hier 206; Burrese/Caleca 2005, 73; Lorenzo Carletti in: Burrese/Caleca (edd.) 2005, 122, Kat. 13. – Anders Caleca 1986, 234s. (kann aus chronologischen Gründen nicht von Giunta stammen); Alessandro Tomei, s. v. „Giunta Pisano“, in: Romanini (ed.) 1991-2002, VI (1995), 807-811, hier 811 (Giunta ähnlich, aber nicht autograph); Testi Cristiani 2003, 42 („opera di bottega o di un seguace?“); Altamura et al. 2005, 292 (weicht in der Maltechnik von Giunta ab; s. u.).

⁵³⁸ Boskovits 1973a, 344 und fig. 9/10, verwies allgemein auf Parallelen zwischen den *dolentibus* Kruzifixen von Assisi und den Figuren in den erzählenden Szenen der Franziskustafel, gab jedoch an, sich nicht mit Detailvergleichen aufhalten zu wollen („Senza dilungarmi troppo in minuziosi confronti di fisionomie, di panneggi e di bulinature ...“). Marques 1987, 50ss., sah dagegen, ebenfalls ohne genaueren Nachweis, Bezüge zu den Tafelkreuzen in Pisa und Bologna.

liefern, da er aufs engste mit dem Dekor des signierten Kruzifixus in Assisi zusammenhängt.⁵³⁹ Zunächst einmal ist die Technik in beiden Fällen exakt dieselbe.⁵⁴⁰ Ob die verwendeten Kreispunzen tatsächlich identisch sind, läßt sich zwar nur dem Augenschein nach annehmen, da für Assisi keine Makroaufnahmen vorliegen; bei Kreispunzen von etwa einem Millimeter Durchmesser läge im übrigen auch damit ein Identitätsnachweis außerhalb des Möglichen.⁵⁴¹ Zweifellos handelt es sich aber um die gleiche *Art* von Werkzeug, die Kreispunze, welche jene stanzenartigen Eindrücke erzeugt, die hier wie in Assisi gleich Perlen eng aneinandergereiht werden (Abb. 332). Wieder ist der Grund der Motive aus der flächigen Ausdehnung der punktierten Linien entwickelt. Diese spezielle Technik der Punktierung mit der Kreispunze, die hier sog. „Stanzarbeit“, ist in der toskanischen Dugentomalerei mit Ausnahme des Florentiner Agathameisters, dessen Tätigkeit ins dritte Jahrhundertviertel fällt und zu dem sonst keinerlei Bezüge bestehen,⁵⁴² ausschließlich bei Giunta Pisano nachweisbar. Auch für das Dekorsystem gelten dieselben Charakteristika, die oben für den Kruzifixus in Assisi und seine gemalten Vorläufer aufgezeigt wurden (Abb. 25, 26, 13): die großen, aber kleinteilig untergliederten Hauptmotive, gebildet aus Palmetten mit Voluten, in eine Herzform eingeschrieben; ihre Achsensymmetrie und Proportionierung; die vom *horror vacui* geleitete Füllung der Restflächen usf. Die Einzelmotive entsprechen in noch höherem Maße als diejenigen in Assisi den gemalten Motiven vom Nimbus des Kruzifixus no. 20 in Pisa (Abb. 16), was den engen Zusammenhang des punktierten mit dem gemalten Nimbendekor ein weiteres Mal unterstreicht.⁵⁴³ Bis ins kleinste morphologische Detail stimmt mit Assisi auch der Dekor der dreieckigen, durch

⁵³⁹ Bellosi 1998, 35. – Aus der in der voraufgehenden Anm. zitierten Bemerkung von Boskovits, der u. a. auch von „bulinature“ spricht, geht hervor, daß dieser immerhin an jene Möglichkeit gedacht haben mag, ohne jedoch einen Vergleich im einzelnen durchzuführen.

⁵⁴⁰ Die These von Altamura et al. 2005, 292, derzufolge das Fehlen eines Bolusgrundes für die Vergoldung bei der Franziskustafel eine Autorschaft Giuntas, der diesen in die italienische Malerei eingeführt habe (s. o.), unwahrscheinlich mache („potrebbe contribuire ad escludere una connessione con le opere di Giunta“), erscheint wenig überzeugend, da Giuntas Kruzifixus in Assisi, soweit dem Aufsatz zu entnehmen, bislang überhaupt nicht auf Bolusverwendung untersucht worden ist.

⁵⁴¹ Die bei der Franziskustafel verwendete Punze ist erfaßt bei Frinta 1998, no. C2a (Durchmesser: 1 mm). – Kreispunzen lassen sich ihrer Form nach nicht unterscheiden, und auch die Bestimmung des Durchmessers ist nicht auf Millimeterbruchteile genau möglich, da bei Makroaufnahmen nur ein übliches Zentimetermaß mit fotografiert wird und die Eindrücke ohnehin je nach Konsistenz des Gipsgrundes und Stärke des Einschlags leicht variieren (dazu Skaug 1983, 275, Anm. 3; id. 1994, I, 405s.; Frinta 1998, 10).

⁵⁴² Zu diesem Maler s. u., Kap. 4.2.2.

Spirallinien strukturierten Restflächen zwischen den Hauptmotiven und der rings umlaufenden Einfassungslinie überein, welches Motiv auch für das Buch des Franziskus Verwendung fand.⁵⁴⁴ Neu gegenüber Assisi ist nur die Anwendung des Dekorsystems auf einen umlaufenden (d. h. nicht sektorierten) Nimbus und die Füllung des Konturbandes mit sich überkreuzenden Spiralmotiven. Noch deutlicher läßt sich hier im übrigen erkennen, daß die sich wiederholenden Motive in Form und Größe merklich variieren, so daß die Benutzung einer Schablone ausgeschlossen werden kann. Aus dieser Übereinstimmung zwischen den beiden Werken in Technik, Dekorsystem und Motivik erhellt also mit wünschenswerter Klarheit, daß die Zuschreibung der Franziskustafel in Pisa an Giunta Pisano in jeder Weise gerechtfertigt ist. Diese alte These der Forschung steht nun erstmals auf sicherem Fundament. Überdies stützt der Befund auch die Position derjenigen, die für eine Datierung der Tafel in das Frühwerk Giuntas, dem auch der Kruzifixus in Assisi angehört, votierten; und dies unabhängig von der Frage, wie man das chronologische Verhältnis zur inschriftlich auf 1235 datierten Franziskustafel des Bonaventura di Berlinghiero in Pescia bewerten mag.⁵⁴⁵ Wenn das oben entwickelte Modell der Genese des Nimbendekors aus dem Dekor der Kreuzarme in einem strikten Sinne zutrifft, so wäre die Franziskustafel mit ihrem umlaufend dekorierten Nimbus entwicklungsgeschichtlich nach dem Kruzifixus einzuordnen.

⁵⁴³ Hinweis auf diese Parallele bereits bei Altamura et al. 2005, 290 (Abb.) und 292.

⁵⁴⁴ Dekoriert sind auf ähnliche, aber einfachere Weise auch die kleinformigen Nimben der Nebenfiguren.

⁵⁴⁵ Salmi 1910, 71s. (kurz nach der Franziskustafel in Pescia von 1235); Boskovits 1973a, 344s. und passim (vor der Franziskustafel in Pescia von 1235, da letztere entwickelter); Romano 1982, 68s. (setzt Pescia nicht voraus, wohl Ende 1230er Jahre); Tartuferi 1987, 46 (wie Boskovits 1973a); Krüger 1992, 37 und 197s. (ca. 1240/50 aus ikonographischen Gründen); Lisner 1999, 11 (Anfang 1240er Jahre). – Eine späte Datierung vertreten dagegen: Bughetti 1926, 653ss. (nach ca. 1250 aus ikonographischen Gründen); Sinibaldi/Brunetti 1943, 59ss., Kat. 18 (kurz nach Mitte des 13. Jh.s); Garrison 1949, no. 408 (1250-60); Carli 1958, 39 (wie Bughetti 1926); Caleca 1986, 234s. (wie Bughetti 1926); Lorenzo Carletti in: Burrelli/Caleca (edd.) 2005, 122, Kat. 13 (um 1255). – Die ikonographisch begründete These von Bughetti, Carli und Caleca, derzufolge die dargestellten Szenen den kurz nach 1250 entstandenen *Tractatus de Miraculis* des Thomas von Celano voraussetzten, ist bereits von Boskovits 1973a, 352, Anm. 10 (ebenso id. 1993, 77-80, Anm. 150), und Krüger 1992, 197s., mit dem Hinweis zurückgewiesen worden, daß diese Geschichten bereits lange vor ihrer Kodifizierung im Umlauf gewesen sein dürften. – Zur Franziskustafel des Bonaventura di Berlinghiero in Pescia s. Ayer 1991, 126-154.

Eine weitere Franziskustafel, deren Autor und Datum strittig sind, wird im Museo del Tesoro von S. Francesco in Assisi aufbewahrt (Abb. 27).⁵⁴⁶ Die vor allem von Sirén und Boskovits vertretene Zuweisung an Giunta Pisano⁵⁴⁷ stieß in der Forschung mehrheitlich auf Ablehnung, die einen lokalen „Maestro del Tesoro“ (Scarpellini) favorisierte.⁵⁴⁸ Eine überzeugende Einordnung der Tafel ist bislang nicht gelungen. Die weitgehend akzeptierte Datierung in die 1250er Jahre beruht weniger auf stilistischen Kriterien als auf dem Umstand, daß in den beiden rechten Szenen aus dem wundertätigen Wirken des Franziskus jeweils ein Altar dargestellt ist, welcher demjenigen in der 1253 geweihten Unterkirche von S. Francesco ähnelt (Abb. 28).⁵⁴⁹ Obgleich Anzahl und Form der dem Stipes vorgeblendeten Arkaden nicht in abbildartiger Genauigkeit dem gebautem Altar entsprechen, ist die Darstellung eines Altars mit Arkatur im Kontext der Dugentomalerei doch so ungewöhnlich und auffällig,⁵⁵⁰ daß angesichts der bis ins 16. Jahrhundert zurückverfolgbaren Provenienz der Tafel aus der Unterkirche ein Rekurs auf deren reale Altararchitektur äußerst naheliegt.⁵⁵¹ Gleichwohl muß das Weihedatum der Unterkirche 1253 nicht zwingend als *terminus post quem* für die Entstehung der Tafel interpretiert werden. Denkbar wäre durchaus eine Errichtung des Altars lange vor der Weihe, wie von Kanter und Palladino vermutet, und damit Siréns Annahme, die Franziskustafel sei bereits um 1236, also in zeitlichem Zusammenhang mit Giuntas verlorenem Kruzifixus für S. Francesco in Assisi (s. o.), entstanden.⁵⁵² Ebenso käme für die Tafel aber auch ein deutlich späteres Datum als 1253 in

⁵⁴⁶ Zu Ikonographie, Erwähnungen in neuzeitlichen Quellen und Forschungsstand s. Scarpellini 1980, 34-38, und Laurence B. Kanter/Pia Palladino in: Morello/Kanter (edd.) 1999, 54-59.

⁵⁴⁷ Sirén 1922, 164-172; Boskovits 1973a, 350; Tartuferi 1991, 16s., 62 und 68; Boskovits 1993, 103, Anm. 197; Burrelli/Caleca 2005, 73; Angelo Tartuferi in: Boskovits/Labriola/Pace/Tartuferi 2006, 164.

⁵⁴⁸ Thode ²1904, 76s.; Venturi 1901-40, V (1907), 84 (byzantinisch); Bacci 1924/25, 241; Toesca 1927, 1027s. mit Anm. 43 (pisanisch); D’Ancona 1935, 73s. (lokaler Giunta-Schüler); Coletti 1941/1946, I (1941), XXIV; Garrison 1949, no. 361 („Giuntesque“); Scarpellini 1980, 34-38 (lokaler „Maestro del Tesoro“); Lunghi 1995, 78, Anm. 156; Laurence B. Kanter/Pia Palladino in: Morello/Kanter (edd.) 1999, 54-59 (vielleicht byzantinisch).

⁵⁴⁹ Thode ²1904, 76s.; Venturi 1901-40, V (1907), 86; Toesca 1927, 1027; Boskovits 1973a, 350; Scarpellini 1980, 34-38; Hueck 1984, 179; Tartuferi 1991, 16s., 62 und 68; Krüger 1992, 40 und 206ss.; Angelo Tartuferi in: Boskovits/Labriola/Pace/Tartuferi 2006, 164. – Abb. des Altars der Unterkirche bei Poeschke 1985, Taf. 22.

⁵⁵⁰ Man vergleiche beispielsweise die in der oben diskutierten Pisaner Franziskustafel dargestellten Altäre, die mit gerafften Tüchern verhängte Stipites zeigen, wie sie in der Dugentomalerei auch sonst geläufig sind.

⁵⁵¹ Zur Provenienz s. Scarpellini 1980, 34-38 (mit Nachweisen).

⁵⁵² Laurence B. Kanter/Pia Palladino in: Morello/Kanter (edd.) 1999, 56; Sirén 1922, 165.

Betracht, wofür sich Garrison und Wiener ausgesprochen haben.⁵⁵³ Damit würde freilich Giunta Pisano als Maler ausscheiden.

Wiener berief sich für seine Spätdatierung explizit auf den Nimbendekor des Bildes, den er in seiner entwickelten Form „nicht vor 1270“ für möglich hielt: „Punzierte, vegetabil verzierte Nimben weisen auf die toskanische Malerei der zweiten Dugento-Hälfte. In Pisa treten sie kurz nach 1250, in Florenz und Siena dagegen erst nach 1270 im Werk Cimabues und des Guido da Siena auf.“⁵⁵⁴ In vorliegender Arbeit wird dagegen nachgewiesen, daß diese Zeitangaben deutlich nach unten zu korrigieren sind, für die pisanische Malerei auf das zweite Jahrhundertviertel, für die florentinische und sienesisische auf ca. 1260.⁵⁵⁵ Damit läßt die hier rekonstruierte Gesamtentwicklung des Nimbendekors im Dugento Wieners Argument entfallen. Sirén hatte indes bereits auf motivische Parallelen zur Ornamentik des Kreuznimbus von Giuntas Kruzifixus in Assisi aufmerksam gemacht und damit den richtigen Weg gewiesen.⁵⁵⁶ Wie beim signierten Tafelkreuz der Porziuncola und bei der Pisaner Franziskustafel ist der Nimbus des Franziskus nämlich mit stanzenartigen Kreispunzen ausgeführt, die gleich Perlschnüren dicht aneinandergereiht werden und sich tangieren (Abb. 13, 29, 25, 26). Dabei hat der Maler wieder in der oben beschriebenen Weise die Flächenausdehnung der Kreispunzen genutzt, um durch Linien einen punktierten Grund für die glatt

⁵⁵³ Garrison 1949, no. 361 (1265-75); Wiener 1991, 193-198 („um/nach 1280“).

⁵⁵⁴ Wiener 1991, 195. – Entgegen der Behauptung von Zocca 1936, 163s., derzufolge der Goldgrund der Tafel auf eine spätere Erneuerung zurückgehen soll, entspricht dieser nach Auskunft des Istituto Centrale per il Restauro in Rom, dem die Restaurierung des Werks oblag, dem ursprünglichen Zustand. Dott.ssa Caterina Bon Valsassina und Dott.ssa Caterina Pileggi (Rom), denen für ihre Hilfe herzlich gedankt sei, teilten mir folgende Einschätzung der Direktorin des Laboratorio di Prove sui Materiali, Dott.ssa Giuseppina Vigliano, mit: „Dalle sezioni stratigrafiche relative alle zone della doratura si può osservare che essa risulta a diretto contatto della preparazione originale. Non si osservano ulteriori strati di oro soprappeso. Sulla base di tali considerazioni si può concludere che, con tutta probabilità, lo strato d'oro sia coevo alla preparazione originale.“ (Brief an den Verf. vom 14.11.2005). Den Dekor des Nimbus des Hl. Franz dokumentiert zudem eine im Frankfurter Städel aufbewahrte, sehr präzise Zeichnung des 19. Jh.s von Johann Anton Ramboux (Florenz, KHI, Photothek, Mal. Roman. 318343). – Kompletternuert wurde dagegen der Goldgrund der Franziskustafel in der Vatikanischen Pinakothek (Tartuferi 1991, 70). Dieses der Franziskustafel in Assisi zumindest motivisch eng verwandte Werk ist von der Forschung oft demselben Maler zugewiesen worden: Thode ²1904, 76s.; Toesca 1927, 1028, Anm. 43; Boskovits 1973a, 349s.; Scarpellini 1980, 34-38 (Werkstattreplik); Lisner 1999, 12s. (Werkstattreplik); Burrese/Caleca 2005, 73; Lorenzo Carletti in: Burrese/Caleca (edd.) 2005, 126, Kat. 14. Eine Gegenposition vertraten: Sirén 1922, 170s.; Garrison 1949, no. 371; Tartuferi 1991, 70; id. in: Boskovits/Labriola/Pace/Tartuferi 2006, 164.

⁵⁵⁵ Für Pisa s. o., für Florenz und Siena s. u., Kap. 4.2 und 4.3.

⁵⁵⁶ Sirén 1922, 170.

belassenen Motive zu schaffen. Diese in der Dugentomalerei exzeptionelle Technik des Nimbendekors verbindet die Franziskustafel des Tesoro eng mit den beiden genannten Werken Giuntas. Beim Vergleich fällt jedoch die geringere Sorgfalt und Genauigkeit in der Ausführung der „Stanzarbeit“ ins Auge, welche sich beispielsweise an der nicht exakt symmetrischen Palmette rechts über dem Kopf des Franziskus ablesen läßt. Daß Giunta selbst auf geometrische Präzision größten Wert legte, haben wir bereits mehrfach konstatiert. Bei der Betrachtung des Nimbus irritiert im übrigen der unvollendete Zustand des Dekors. Nur der Kontur und der obere Bereich des Feldes sind mit Kreispunzen bearbeitet worden, während die übrige Fläche lediglich eine Art Vorzeichnung mit kleinen Punktpunzen aufweist, deren Ausarbeitung zum Stanzdekor aus unbekanntem Gründen unterblieb.

Ohne Parallele in der dugentesken Tafelmalerei ist freilich das Dekorsystem des Nimbus. Ein sternförmiges Zackenband gliedert das Feld in dreieckige Kompartimente. In die Zacken sind neben Ranken als Hauptmotive jeweils radial ausgerichtete Palmetten gesetzt. Die zum Kontur hin verbleibenden Zwickelflächen füllen achsensymmetrisch angeordnete Blatt- und Rankenmotive. Das Kompositionsschema des Zackensterns mit radial eingeschriebenen Palmetten weicht von der kreisförmigen Aneinanderreihung derselben in der Pisaner Franziskustafel deutlich ab. Wiener hat versucht, jenes System aus dem Nimbendekor des nördlichen Querhausfensters der Oberkirche abzuleiten, bei welchem der Nimbus des Petrus in der Erscheinung des Auferstandenen tatsächlich in recht ähnlicher Weise mit einem vielzackigen Kranz und radial gesetzten Lilien verziert ist (Abb. 30).⁵⁵⁷ Dieser Teil der Oberkirchenverglasung wird dem Franziskusmeister zugeschrieben und von Martin um 1275-80 datiert.⁵⁵⁸ Das zweimalige Auftreten eines so ungewöhnlichen Dekorsystems an ein und demselben Ort dürfte schwerlich dem bloßen Zufall geschuldet sein, doch läßt sich aus diesem Zusammenhang m. E. kein Datierungsargument für die Franziskustafel gewinnen, da die Richtung der (wahrscheinlichen) Abhängigkeit keineswegs evident ist. Die Glasmalerei kann ebensogut vom Tafelbild angeregt worden sein wie umgekehrt.⁵⁵⁹

⁵⁵⁷ Wiener 1991, 195. Zu dieser Scheibe s. jetzt Martin 1997, 270s., Kat. 105, und Abb. 133.

⁵⁵⁸ Martin 1997, 53-78 und 267s. Wiener 1991, 195, datiert die Scheiben um 1260-65.

⁵⁵⁹ Den kleinen Nimbus des Petrus könnte der Tafelmaler in jedem Falle nur vom Gerüst aus studiert haben, da die Petruszene die zweitoberste der rechten Lanzette des Fensters und somit vom Boden aus kaum sichtbar ist.

Was die Einzelformen anbelangt, so bilden wie bei Giunta Pisanos Kruzifixus in Assisi und seiner Franziskustafel in Pisa Palmetten die Hauptmotive, deren Zeichnung aber im Vergleich etwas unbeholfen ausfällt, wie insbesondere der „unklassische“ Zuschnitt mit den klobigen Blättern belegt, denen man die Herkunft vom Akanthus kaum mehr ansieht. Dekoriert ist des weiteren der kleine Nimbus des Franziskus in der links unten befindlichen Heilungsszene, und zwar mit linearen Spiralranken in Kreispunzentechnik, wie sie Giunta ebenso in den narrativen Darstellungen der Pisaner Franziskustafel verwendet hat. Bei den Szenen auf der rechten Seite ist schließlich auch das liturgische Gerät auf den vergoldeten Mensen der Altäre nicht gemalt, sondern mit Kreispunzen in die Vergoldung eingeprägt worden (Abb. 28). Dabei experimentierte der Maler mit den Möglichkeiten der Technik und schlug die Punzen an den Umrißlinien der Gegenstände (vor allem bei der oberen Szene) offenbar stärker ein, so daß sie sich deutlicher abzeichnen, während er die feinere Binnenzeichnung durch schwächeren Einschlag erzielte. Damit wird in der Franziskustafel des Tesoro ein frühes Beispiel für die erst in der Trecentomalerei zur Blüte gelangende „darstellende Punktierung“ greifbar, deren auf eine Art Chiaroscuro-Effekt zielende Abstufung Cennino Cennini in cap. CXL als *granare a rilievo* ganz ähnlich beschrieben hat: *cioè nelle pieghe e nelli scuri non granare niente, ne' mezzi un poco, ne' rilievi assai.*⁵⁶⁰

Ziehen wir eine Bilanz der Beobachtungen, so ergibt sich in bezug auf das Verhältnis zum punktierten Dekor Giuntas ein ambivalentes Bild: Das Dekorsystem im ganzen weicht vom signierten Kruzifixus in Assisi und der Franziskustafel in Pisa ab, die Motive im einzelnen ähneln sich dagegen. Die charakteristische Technik der mit Kreispunzen realisierten „Stanzarbeit“ verbindet die Franziskustafel des Tesoro eng mit den beiden frühen Werken Giuntas und hebt sie von der sonstigen Produktion im Dugento ab. In Sorgfalt und geometrischer Präzision der Ausführung sind gegenüber Giuntas Dekor Mängel zu verzeichnen. Die plausibelste Interpretation dieses Befundes scheint mir die Zuschreibung der Franziskustafel des Tesoro an einen bei Giunta in seiner frühen Werkphase geschulten Maler zu sein, der die spezielle Technik beim Pisaner *caposcuola* erlernt und für eigene Dekorsysteme

⁵⁶⁰ Zur Cennino-Stelle ausführlich s. o., Kap. 3.1. Auf die „darstellende Punktierung“ in der Dugentomalerei wird im Zusammenhang mit Meliores Uffizien-Dossale (1271) zurückzukommen sein wird (s. u., Kap. 4.2.2).

übernommen haben dürfte.⁵⁶¹ Daß ein lokaler „Maestro del Tesoro“ unabhängig von der Giunta-Werkstatt dieselbe Technik des Nimbendekors entwickelt hätte, kann hingegen m. E. als unwahrscheinlich gelten.⁵⁶² Nicht so sehr die von Sirén und Wiener (mit konträren Ergebnissen) ins Kalkül gezogene Motivik der Nimben, als vielmehr ihre technische Ausführung erweist sich also für die Frage der Einordnung der Tafel als aussagekräftig. Ungewiß bleibt aus der Perspektive des Nimbendekors die genaue zeitliche Distanz zu den Werken Giuntas. In jedem Falle hat sich der Maler allerdings an der Dekortechnik von dessen erster Werkphase orientiert. Im Kontext der frühesten Experimente im Nimbendekor der pisanischen Malerei ist demnach auch die Franziskustafel in Assisi zu betrachten.

Über den Maler des doppelseitigen Tafelkreuzes aus S. Paolo a Ripa d'Arno in Pisa, heute im dortigen Museo Nazionale (Abb. 31), gehen die Meinungen der Forschung seit langem auseinander. Nach der Publikation durch Bacci überwog zunächst, allerdings bei gewichtigen Gegenstimmen, eine Zuschreibung an Giunta Pisano selbst, die vor allem auf stilistische Parallelen zum signierten Kruzifixus in Pisa abhob.⁵⁶³ Seit Garrison wurde das Werk hingegen aus Gründen der geringeren Qualität und späteren Zeitstellung von der autographen Produktion Giuntas abgerückt und zumeist in dessen Nachfolge eingeordnet.⁵⁶⁴ In der jüngsten Forschung stehen sich die Auffassungen von Testi Cristiani, die das Tafelkreuz – auch mit kurzem Hinweis auf den Nimbendekor – dem Meister von S. Martino zuschrieb, und von Burresi und Caleca, die sich wieder für Giunta als Autor der

⁵⁶¹ Ein ähnlich ambivalentes Abhängigkeitsverhältnis ließe sich wohl auch beim Stilvergleich der erzählenden Szenen der Franziskustafeln in Pisa und Assisi aufzeigen, wofür hier nicht der Ort sein kann. Ich verweise nur auf die beiden Darstellungen der Heilung einer Besessenen (in Pisa rechts unten, in Assisi rechts oben), insbesondere auf die Figur des erstaunt die Hände an die Wangen legenden Mannes ganz rechts.

⁵⁶² Zum ganz andersartigen, auf linearer Ritzung und Punzierung basierenden Nimbendekor in der umbrischen Malerei des dritten Dugentviertels s. u., Kap. 5.5.

⁵⁶³ Bacci 1924/25, 244-252 (Vergleich mit den Kruzifixen in Assisi und Pisa); Toesca 1927, II, 1026, Anm. 42; Sandberg-Vavalà 1929, 681 und 687ss. (Vergleich mit dem Kruzifixus in Pisa); D'Ancona 1935, 70ss.; Lasareff 1936, 68, Anm. 22; Longhi 1948, 33. – Gegenstimmen in der frühen Forschung: Brandi 1936, 83s. mit Anm. 1 (schwacher Giunta-Nachahmer); Coletti 1941/1946, I (1941), XXIII. (Kopie eines Giunta-Kruzifixus aus dem Umkreis der Tedice); Sinibaldi/Brunetti 1943, 57, Kat. 17 (unvereinbar mit Giuntas Kruzifixus in Bologna).

⁵⁶⁴ Garrison 1949, no. 577 (Giunta-Schule); Vigni 1950, 35s. (Giunta oder Nachfolger); Carli 1958, 35s. (nicht von Giunta, da später entstanden); Campini 1966, 185 (vielleicht von Giunta entworfen und von seiner Werkstatt vollendet); Boskovits 1973a, 352, Anm. 17 und 30 (Giunta-Nachfolger);

Tafel aussprachen, gegenüber.⁵⁶⁵ Im wesentlichen hängt die Frage der Zuschreibung also an der Gewichtung der Qualitätsunterschiede gegenüber Giuntas Kruzifixus in Pisa. Für die Datierung läßt sich immerhin ein ikonographisches Indiz aus der Überkreuzung der Beine Christi und der Durchbohrung der Füße mit einem einzigen Nagel gewinnen, wie sie in der italienischen Kunst erstmals bei Nicola Pisanos Kanzel im Baptisterium von Pisa (1259/60) nachweisbar ist, so daß eine Datierung in die 1260er Jahre am ehesten das Richtige treffen dürfte.⁵⁶⁶

Ob Vorder- und Rückseite derselben Hand zuzuweisen sind, wird in der Forschung ebenfalls kontrovers beurteilt.⁵⁶⁷ Da sich die Malschicht der Rückseite, die erst 1949 im Rahmen einer Restaurierung von einer späteren Übermalung befreit wurde, in einem desolaten Zustand befindet, sollte man mit diesbezüglichen Aussagen ohnehin vorsichtig sein. Ob die Unterschiede in der Binnenzeichnung auf unterschiedliche Hände oder aber auf Substanzverlust bei der Restaurierung zurückzuführen sind, muß offenbleiben.⁵⁶⁸ Hervorzuheben scheint mir gleichwohl, daß die Seite mit dem in kanonischer Weise (vom Betrachter aus) nach links ausschwingenden Leib des Gekreuzigten durch die Auszeichnung der Gewänder von Haupt- und Nebenfiguren mittels Chrysographie subtil, aber deutlich als die ranghöhere Recto-Seite ausgewiesen ist (Abb. 31).⁵⁶⁹ Entsprechend sind nur bei dieser die Nimben dekoriert, was nicht allein dem schlechten Erhaltungszustand der Goldgründe bei der Verso-Seite geschuldet sein dürfte. Wären hier wie auf der Vorderseite Punzen verwendet worden, so stünde doch zu erwarten, daß deren

Carli 1974, 37s. (Giunta-Werkstatt); Marques 1987, 49s. (Verso-Seite vom „Maître du Crucifix des Sœurs Stefaniane“); Tartuferi 1991, 18s. und 74 (enger Nachfolger Giuntas).

⁵⁶⁵ Testi Cristiani 2003, passim. – Burresi/Caleca 2005, 73; Lorenzo Carletti in: Burresi/Caleca (edd.) 2005, 120s., Kat. 12.

⁵⁶⁶ Testi Cristiani 2003, 43 (Abb.) und 46. Ähnlich bereits Sandberg-Vavalà 1929, 689; Brandi 1936, 83s. mit Anm. 1; Carli 1958, 35s. – In der nordalpinen Kunst begegnet der Dreinageltypus schon einige Jahrzehnte früher (dazu Wirth 1953). – Eine späte Datierung wurde auch sonst in der Forschung mehrheitlich angenommen: Bacci 1924/25, 249 (ca. 1255-65); D’Ancona 1935, 70ss. (ca. 1255-65); Garrison 1949, no. 577 (1260-70); Testi Cristiani 2003, 47 (um 1270); Lorenzo Carletti in: Burresi/Caleca (edd.) 2005, 120s., Kat. 12 (Mitte 13. Jh.).

⁵⁶⁷ Garrison 1949, no. 577 (eine Hand); Carli 1974, 37s. (Vorder- und Rückseite stilistisch unterschiedlich, d. h. vielleicht nicht von derselben Hand); Marques 1987, 49s. (zwei verschiedene Hände); Angelo Tartuferi, s. v. „Giunta di Capitino, detto Giunta Pisano“, in: DBI 1960ss., LVII (2001), 67-74, hier 72 (betont die „identità esecutiva delle due facce“); Testi Cristiani 2003, 47 (konzediert Unterschiede zwischen Vorder- und Rückseite, aber keine zwei Hände); Burresi/Caleca 2005, 74 (zwei verschiedene Hände).

⁵⁶⁸ Zur Restaurierung kurz Lorenzo Carletti in: Burresi/Caleca (edd.) 2005, 120s., Kat. 12.

⁵⁶⁹ Zum Einsatz von Chrysographie als Mittel ikonographischer Auszeichnung am Beispiel von Duccios Maestà cf. Eclercy 2004, 71, Anm. 282.

Abdrücke sichtbare Spuren wenigstens im Gipsgrund hinterlassen hätten, wie dies bei anderen Werken der Fall zu sein pflegt.⁵⁷⁰ Der Nimbendekor wird hier also gleich der Chrysographie als Würdeform zur Auszeichnung und Differenzierung verstanden und eingesetzt.

Betrachten wir zunächst den Nimbus des Gekreuzigten, so bietet, wie auch für die Figur selbst, Giuntas signierter Kruzifixus in Pisa den besten Vergleichspunkt (Abb. 32, 22). Schnell fallen dabei aber gewichtige Unterschiede ins Auge. Die Kreuzarme, welche keinerlei Bezug auf die Kopfneigung nehmen, weniger noch als es in Bologna der Fall ist,⁵⁷¹ sind ganz anders proportioniert mit langen und schmalen statt kurzen und breiten Anläufen.⁵⁷² Bereits hier beobachtet man eine auffällige Unsauberkeit und Nachlässigkeit in der Ausführung des Dekors, wie sie auch sonst für das Werk charakteristisch ist. Anders als in Pisa sind die vorgeritzten Konturlinien der Kreuzarme nicht unter Zuhilfenahme eines Lineals, sondern unsicher freihand gezogen worden, so daß sie keine exakt geraden Linien beschreiben; die geschweiften Enden des vertikalen Kreuzarms sind dem Maler ohne Not asymmetrisch geraten. Ebenso unsauber ausgeführt ist die Punktierung dieser vorgeritzten Linien. Die Zwickelfelder nimmt jeweils ein Geflecht aus geritzten Spiralranken ein, wobei im Zentrum der größeren Spiralen jeweils eine sechszackige Sternpunze⁵⁷³ sitzt (Abb. 337). Auf diese Neuerung wird noch zurückzukommen sein. Der Dekor mit Ranken aus größeren und kleineren Spiralen scheint vom Kreuznimbus des Giunta-Kruzifixus in Pisa abgeleitet, doch anders als dort fehlt hier jegliches Ordnungsprinzip. Ohne sich an irgendein System etwa nach Maßgabe der Symmetrie zu halten, hat der Maler die Fläche reichlich beliebig mit Rankenwerk gefüllt. Die „handschriftliche“ Zeichnung der Spiralen fällt im Verhältnis zur geometrischen Präzision Giuntas, wie wir sie allenthalben beobachtet haben, ungelentk aus.⁵⁷⁴ Nämliches gilt auch für den Dekor der Nimben von Maria (Abb. 33)

⁵⁷⁰ Man vergleiche etwa die Madonna del Voto im Dom zu Siena, deren Goldgrund noch weit mehr gelitten hat als derjenige des Pisaner Kruzifixus (Farbabb. bei Bagnoli et al. [edd.] 2003a, 55ss.).

⁵⁷¹ Bacci 1924/25, 244-252, verglich den Nimbus merkwürdigerweise mit den von ihm sog. „perspektivischen“ Kreuznimben Giuntas in Assisi und Pisa.

⁵⁷² Ich spreche nur von den durch Vorritzung und Punktierung bezeichneten Kreuzarmen. Inwieweit die gemalten Kreuzarme original sein könnten, vermag ich nicht zu beurteilen.

⁵⁷³ Frinta 1998, no. Db51 (Durchmesser: 3,8 mm).

⁵⁷⁴ Man vergleiche z. B. die große Spirale im linken Zwickelfeld (rechte Hälfte) von Giuntas Kreuznimbus in Pisa mit den entsprechenden Konfigurationen in den oberen Zwickelfeldern des Kruzifixus aus S. Paolo a Ripa d'Arno.

und Johannes, die wie beim Giunta-Kruzifixus in Pisa ein Konturband aus zwei Linien, hier punktiert, und ein Feld mit Spiralranken, hier ergänzt durch die Sternpunzen, aufweisen. Indes folgen die Ranken keineswegs dem geometrischen System einer sinusförmigen Welle, sondern bestehen aus willkürlich aneinandergereihten, mal im Uhrzeigersinn, mal dagegen sich drehenden Spiralen. Wieder ist die Ausführung höchst nachlässig; beim Nimbus der Maria überschneiden etwa die ungenau gebrochenen Spiralen mehrfach die innere Konturlinie.

Diese Beobachtungen stellen klar, daß wir es beim Meister des Kruzifixus aus S. Paolo a Ripa d'Arno mit einem konzeptionell, technisch und sogar motorisch schwächeren Nachahmer Giuntas zu tun haben, dessen Dekor mit der Systematik und Präzision des Pisaner *caposcuola* unvereinbar ist.⁵⁷⁵ Insbesondere die Nachlässigkeit in der Ausführung entspricht den Schwächen, die von seiten der Forschung auch für die Malerei selbst konstatiert wurden; im Dekor sind diese jedoch mit größerer Eindeutigkeit festzumachen. Besagter Meister schöpfte aus dem Dekorrepertoire von Giuntas Pisaner Kruzifixus, der als seine unmittelbare Vorlage gelten kann. Ob die Abweichungen davon allein auf unzureichenden Fähigkeiten oder auch auf unzureichender (d. h. nicht nahsichtiger) Kenntnis des Vorbilds beruhen könnten, muß dahingestellt bleiben. Von der Beurteilung dieser Frage hängt im übrigen ab, ob

⁵⁷⁵ Tartuferi hat dem Meister des Kruzifixus von S. Paolo auch eine Madonnen tafel in der Acton Collection in Florenz zugewiesen, die hier nur am Rande erwähnt werden soll (Tartuferi 1990, 32; id. 1991, 78; id. in: Boskovits/Labriola/Pace/Tartuferi 2006, 163). Das umstrittene Werk galt in der älteren Forschung meist als florentinisch im Umkreis des Coppo di Marcovaldo (van Marle 1923-38, V [1925], 422 und Bildunterschrift fig. 252; Sandberg-Vavalà 1940, 53s.; Sinibaldi/Brunetti 1943, 203, Kat. 60; Coor 1948/1991, 101-105), wohingegen in jüngerer Zeit eine Lokalisierung nach Pisa favorisiert wurde (Tartuferi [s. o.]; Zeri/De Marchi 1997, 388s.; Testi Cristiani 2003, 50s.; Burrelli/Caleca 2005, 78). Die Nimben sind in der Tat wie beim Kruzifixus aus S. Paolo mit einer doppelten Punktpunzenreihe umrissen, ihr Feld ist mit geritzten Spiralranken, jedoch ohne ergänzende Punzen, dekoriert, so daß eine Einordnung in die Giunta-Nachfolge durchaus in Betracht kommt. Gleichwohl fällt die Zeichnung der Ranken anders als bei dem Tafelkreuz aus S. Paolo keineswegs unsauber und krakelig aus; auch Überschneidungen des Konturs sind sorgsam vermieden worden. Der Dekor der Madonna in der Acton Collection kann demnach schwerlich auf dieselbe Hand zurückgehen. Eine fast deckungsgleiche Version dieser Komposition wiederum hat sich in einer Madonna des Museo Civico Amedeo Lia in La Spezia erhalten, die auch im Stil mit der Acton-Madonna übereinstimmt (zu dieser Tafel s. Zeri/De Marchi 1997, 388s. mit fig. 182; Miklós Boskovits in: Id./Labriola/Pace/Tartuferi 2006, 199s., Anm. 44; zur Übertragung der Komposition s. Angelelli 2002, 688 und 693). Soweit der abgeriebene Goldgrund der Madonna in La Spezia dies noch erkennen läßt, dürften auch die Dekorformen der beiden Tafeln einander entsprechen. Deutlich sichtbar ist in jedem Falle der Kontur aus zwei Reihen Punktpunzen, wohingegen die geritzten Ranken im Nimbenfeld nur mehr zu erahnen sind. – Mein herzlicher Dank für die Erlaubnis, die Dugentotafeln der Acton Collection studieren zu dürfen, und für ein Gespräch über verschiedene mit diesen verbundene Probleme gilt der Kuratorin der Sammlung, Dr. Francesca Baldry (Florenz).

eine Ausbildung des Malers in der Giunta-Werkstatt anzunehmen ist oder nicht.⁵⁷⁶ Als Neuerung gegenüber Giunta bleibt die Ergänzung der Ritztechnik durch kleine Punzen, welche durch ihre tiefen Abdrücke die Mittelpunkte der Spiralen markant akzentuieren, festzuhalten. Die Giunta-Nachfolger experimentierten also mit den von diesem gepflegten Dekortechniken weiter und entwickelten sie fort.⁵⁷⁷

Ich habe in diesem Kapitel zu zeigen versucht, daß die Anfänge des Nimbendekors, wie er in der toskanischen Malerei vom Dugento bis zum Quattrocento üblich gewesen ist, bei Giunta Pisano, dem herausragenden Maler der ersten Jahrhunderthälfte, zu suchen und zu finden sind. Seine bisher unerkannte Pionierstellung belegt der Umstand, daß sich in keinem Werk der pisanischen Malerei vor Giunta punktierter, geritzter oder punzierter Goldgrunddekor nachweisen läßt, daß Giunta in allen Werken solchen Dekor verwendete, und daß dieser von Giunta an zum Standard in der Malerei Pisas und der Toskana überhaupt avancierte. Weder in Florenz noch in Siena hat es in der ersten Dugentohälfte, dem erhaltenen Bestand nach zu urteilen, Vergleichbares gegeben.⁵⁷⁸ Einzig in der lucchesischen Malerei der zweiten Hälfte des 12. oder des frühen 13. Jahrhunderts ist eine kleine, isolierte Werkgruppe mit punzierten Nimbenkonturen nachweisbar, die jedoch mit Giuntas punktiertem und geritztem Dekor wenig gemein und auch sonst keine Nachfolge gefunden hat.⁵⁷⁹ Freilich kann und soll nicht ausgeschlossen werden, daß ein weiterer vereinzelter Vorgänger bereits früher mit einer der Techniken experimentiert haben mag, ohne daß sein Werk auf uns gekommen wäre. Doch

⁵⁷⁶ Zu diesem Zusammenhang s. o., Kap. 3.3.

⁵⁷⁷ Als „Erfinder“ der Kombinationstechnik darf man den Meister des Kruzifixus aus S. Paolo a Ripa d’Arno aber wohl nicht betrachten, da diese Form z. B. auch in der sienesischen Malerei der 1260er und 1270er Jahre häufig begegnet (s. u., Kap. 4.3.2 - 4.3.8). – Nicht hinreichend scheinen mir die aus dem Nimbendekor zu gewinnenden Anhaltspunkte für eine Beurteilung der These von Testi Cristiani 2003, 50ss., die unseren Maler mit dem jungen Meister von S. Martino identifiziert und dabei u. a. auf die Verwandtschaft des Nimbus Christi mit dem geritzten Dekor der kleinformatischen Nimben in den erzählenden Szenen der eponymen Madonnentafel aus S. Martino, heute im Pisaner Museo Nazionale, hingewiesen hat. In der Tat sind auch diese unsauber in der Ausführung. Ob die eigenwillig krakeligen Spiralranken des Meisters von S. Martino aber wirklich in einem handschriftlichen Sinne mit den Dekorationen des Kruzifixus aus S. Paolo a Ripa d’Arno übereinstimmen, wage ich nicht zu entscheiden. Der überdies von Testi Cristiani angeführte, doppelt umrissene Nimbenkontur bei den *dolenti*, welchen sie mit der Anna selbdritt von der Hand des Meisters von S. Martino verglich, ist zu unspezifisch, als daß daraus ein Argument abgeleitet werden könnte. Zum Dekor des Meisters von S. Martino s. u., Kap. 4.1.4.

⁵⁷⁸ Zu den dortigen Anfängen s. u., Kap. 4.2.1 und 4.3.2.

⁵⁷⁹ Zu dieser Werkgruppe s. u., Kap. 4.1.3.

würde dies nichts ändern an dem aufgrund des erhaltenen Materials evidenten Umstand, daß Giunta Pisano als erster systematisch mit den Techniken des Nimbendekors gearbeitet und – entsprechend dem Einfluß, welchen er bekanntlich auch in der ikonographischen Typenprägung und im Figurenstil auf die toskanische Malerei ausübte – als Pionier zu dessen Verbreitung ganz wesentlich beigetragen hat. Giuntas Ausgangspunkt war dabei weniger die frühe Ikonenmalerei, bei welcher die bisherige Forschung die Ursprünge des Nimbendekors vermutet hat, als vielmehr der gemalte Nimbendekor der voraufgehenden Pisaner Malergeneration, mit dem die Kreuzarme bei den Nimben der *croci dipinte* bezeichnet wurden. Besagten Dekor übersetzte er zunächst im Kruzifixus für Assisi in die Punktiertechnik und trug damit der Materialität des Goldgrundes und dem Charakter des Nimbus als *corona* in besonderer Weise Rechnung. Bei der Franziskustafel in Pisa, deren Zuschreibung hier erstmals argumentativ gesichert werden konnte, bediente sich Giunta derselben Technik und desselben Dekorsystems. In den signierten Kruzifixen für Pisa und Bologna setzte er seine Experimente mit dem Nimbendekor in eine andere Richtung fort, verwendete erstmals die Technik der Freihandritzung und dehnte den Dekor auf die Nebenfiguren aus. Die Ornamentierung der Nimben übernahm er auch dort selbst, wo sich mit guten Gründen vermuten läßt, daß er die Ausführung der Malerei einem Mitarbeiter übertrug. Schließlich illustrieren die Franziskustafel in Assisi und der Kruzifixus aus S. Paolo a Ripa d'Arno, wie zwei Maler der Giunta-Nachfolge die neuen Techniken des Lehrers aufgriffen und mit ihren Möglichkeiten auf unterschiedliche Weise umzusetzen versuchten. Giuntas Innovationen hatten inzwischen offenbar auch für die Zeitgenossen einen obligatorischen Standard gesetzt.

4.1.2 Von der Giunta-Nachfolge zum Meister von SS. Cosma e Damiano: Paradigmenwechsel im Nimbendekor der Pisaner Maler

Wie reagierten nun andere Maler auf diesen neuen Standard technischer wie ästhetischer Natur? Hierfür sind weitere, aus dem dritten Viertel des 13. Jahrhunderts datierende Werke der Pisaner Tafelmalerei in die Diskussion mit einzubeziehen. Die Reihenfolge ihrer Behandlung orientiert sich an den verschiedenen Dekorsystemen und –techniken und ist ausdrücklich nicht im Sinne einer relativen Chronologie

aufzufassen; von Feindatierungen wird nur dort gehandelt, wo sich aus dem Nimbendekor diesbezügliche Argumente gewinnen lassen.

Ein technischer Befund bietet dabei den ersten Anknüpfungspunkt an Giunta Pisano und seine Nachfolge: Frinta gab an, die beim Kruzifixus von S. Paolo a Ripa d'Arno verwendete Sternpunze (Abb. 337) auch in dem fünfteiligen Dossale mit dem segnenden Christus im Pisaner Museo Nazionale nachweisen zu können, welches er jedoch nicht demselben Meister, sondern, mit Fragezeichen versehen, dem Enrico di Tedice zuwies (Abb. 34).⁵⁸⁰ Dieser von Sirén und Garrison vertretenen Zuschreibung steht die übrige Forschung teils skeptisch, teils unentschieden gegenüber.⁵⁸¹ Betrachtet man den Nimbendekor des Dossales in seiner Gesamtheit, so wird rasch deutlich, daß, von der übereinstimmenden Punze abgesehen, keine Parallelen zum Kruzifixus aus S. Paolo bestehen (Abb. 35). Eingefaßt werden die Nimben hier von einer einfachen Reihe sehr feiner Punktpunzen im Gegensatz zu den mit gröbereren Punkten doppelt umrissenen Nimben der *dolenti* des Kruzifixus.⁵⁸² Das Feld nehmen große, durch eine Wellenranke verbundene Spiralen ein, für die – wiederum im Gegensatz zum letztgenannten Werk – unzählige kleine Ausläufer charakteristisch sind, welche die Spiralen zu einem die gesamte Fläche ausfüllenden, zarten Gespinst erweitern. Ins Zentrum ist jeweils eine Sternpunze gesetzt, die aber aufgrund des viel größeren Durchmessers der Spiralen proportional weit weniger dominiert als beim Kruzifixus. Indes weicht nicht nur das System des Dekors mit seiner netzartigen Füllung des Nimbenfeldes deutlich ab, sondern auch und vor allem die Sorgfalt der Ausführung. Sauber und mit sicherer Hand sind die Spiralen im Pisaner Dossale gezogen, Überschneidungen der Konturlinie sorgsam vermieden. Im Dekor waltet dieselbe Feinheit und Zartheit, die auch die Malerei der Figuren selbst kennzeichnet

⁵⁸⁰ Frinta 1998, no. Dbb51 (s. o., Kap. 4.1.1).

⁵⁸¹ Sirén 1922, 192ss. und Abb. 60 („Art des Enrico di Tedice“); Garrison 1949, no. 433 („Group of Enrico di Tedice“). – Gegenpositionen wurden vertreten von: Jacobsen 1895, 97 (lucchesisch); Toesca 1927, II, 1026s., Anm. 42 (nicht Enrico); D’Ancona 1935, 80 (nicht Enrico); Carli 1958, 42s., und id. 1974, 40 (nicht Enrico; pisanisch, aber mit Beziehung zu Meliore); Burrese/Caleca 2005, 82 (selbe Hand wie der Kruzifixus aus S. Marta; s. u.); Lorenzo Carletti in: Burrese/Caleca (edd.) 2005, 202, Kat. 56 (dito); Sander (ed.) 2006, 53ss. und 296, Kat. 6 (dito).

⁵⁸² Alle Nimben des Dossales sind in gleicher Weise dekoriert. Sogar beim Kreuznimbus Christi werden die Kreuzarme nur durch die auf die Vergoldung gesetzte, farbige Bemalung markiert, wohingegen die geritzte Ranke kontinuierlich verläuft, ohne auf die Sektorierung des Nimbus Bezug zu nehmen.

und vom Tafelkreuz aus S. Paolo abhebt.⁵⁸³ Aus dem Vergleich der beiden Marienfiguren nach Dekor und Stil erhellt, daß beide Werke aus demselben Formenrepertoire schöpfen und derselben Entwicklungsstufe angehören, aber künstlerisch ganz unterschiedliche Spielarten der Giunta-Nachfolge repräsentieren, welche an dessen spätere Phase mit dem geritzten Dekortyp (Pisa, Bologna) anknüpfte, nicht aber an die frühen Experimente mit der Punktieretechnik (Assisi). Ob die beiden Tafeln gemeinsame Punze als mögliches Indiz für eine Werkstattgemeinschaft zweier unterschiedlicher Maler oder vielleicht doch nur als kollegiale Hilfe durch Verleih eines benötigten Werkzeuges interpretiert werden kann, ist ungewiß. Desungeachtet führt dieser Vergleich beispielhaft vor Augen, daß eine Einzelpunze im dugentesken Nimbendekor für sich genommen wenig besagt und vielmehr der Gesamtzusammenhang des Dekorsystems und dessen technische Realisierung mit in den Blick genommen werden müssen. Die Bezüge zum Ritzdekor Giuntas sprechen aber in jedem Falle gegen die jüngst von Boskovits in die Diskussion eingebrachte, auch aus stilistischer Perspektive erstaunliche Spätdatierung des Dossales ins letzte Viertel des Dugento, welche er mit einem Hinweis auf die „sottili motivi di racemi incisi delle aureole“ zu begründen versuchte, die im Gegenteil gerade für Giunta und seine Nachfolge charakteristisch und ab den 1260er Jahren, wie in diesem Kapitel zu zeigen sein wird, von flächig punktierten Dekorsystemen verdrängt worden sind.⁵⁸⁴

Im Lichte der hier behandelten Fragestellung bleiben nun noch die beiden anderen Zuschreibungsvorschläge der Forschung zu prüfen. Bei der Dugento-Ausstellung in Pisa ist das Dossale jüngst als Werk eines neu kreierten „Meisters von S. Marta“, benannt nach einem in der gleichnamigen Pisaner Kirche bewahrten

⁵⁸³ Zu erwägen wäre aufgrund des Dekorbefundes, ob möglicherweise auch die kleine, stellenweise stark beschädigte Madonna no. 1574 des Pisaner Museo Nazionale (Lorenzo Carletti in: Burrelli/Caleca [edd.] 2005, 205, Kat. 58, mit Abb. und Lit.) dem Maler des Dossales zugewiesen werden kann. Die besser erhaltene rechte Hälfte des Madonnennimbus läßt einen aus zwei Reihen Punktpunzen gebildeten Kontur und im Feld geritzte Spiralranken mit zahlreichen Ausläufern und sechszackigen Sternpunzen erkennen, deren Zeichnung den Nimben des Dossales ähnelt. Durch Makrophotographie bliebe zu überprüfen, ob die bei Frinta 1998 nicht aufgeführte Punze mit derjenigen des Dossales (no. Dbb51) identisch ist. Bislang wurden für die Tafel Zuschreibungen an den unten zu diskutierenden Meister von SS. Cosma e Damiano (Garrison 1949, no. 105) und an Giunta Pisano (Bellosi 2000, 44; Angelo Tartuferi in: Boskovits/Labriola/Pace/Tartuferi 2006, 163) vorgeschlagen.

⁵⁸⁴ Miklós Boskovits in: Id./Labriola/Pace/Tartuferi 2006, 171. Zum „Paradigmenwechsel“ im Dekor der Pisaner Maler ab den 1260er Jahren s. u.

Tafelkreuz, präsentiert worden.⁵⁸⁵ Abgesehen davon, daß die beiden Werke stilistisch wenig gemein haben,⁵⁸⁶ weicht auch die Technik des Dekors ab. Zwar ist der Goldgrund des Kruzifixus in S. Marta schlecht erhalten, doch lassen die Spuren der Ornamentierung immer noch eine Ausführung in feinen punktierten Linien erkennen (Abb. 36),⁵⁸⁷ die bei Giunta und seinem Umfeld nicht vorkommen.⁵⁸⁸

Wie steht es schließlich um Enrico di Tedice, dem Frinta die Tafel zugewiesen hat? In einem Dokument vom 12. Oktober 1254 trat *Enrico pittore di via santa Maria, figliuolo del fu Tedici* als Zeuge auf.⁵⁸⁹ Am 12. März 1260 wurden Enrico und sein Bruder Ugolino vom Pisaner Erzbischof gemeinsam für ihre künstlerische Arbeit in Form von Landbesitz entschädigt.⁵⁹⁰ Diese beiden Dokumente liefern immerhin einen ungefähren Anhaltspunkt für die zeitliche Einordnung von Enricos Œuvre, welches die Forschung um das signierte Tafelkreuz in S. Martino zu Pisa (*Enricus quondam Tedici me pinxit*) gruppiert hat.⁵⁹¹ Charakteristisch und in anderen Werken mühelos wiederzuerkennen sind die kleinen, beinahe karikaturhaften Figuren in den erzählenden Szenen des *tabellone* mit den schräggestellten, weit aufgerissenen Augen, die oft zu großen Figurenkonglomeraten eng aneinandergereiht werden (Abb. 37). Dieses Markenzeichen des Enrico di Tedice begegnet neben dem signierten Werk auch bei dem Kruzifix aus dem

⁵⁸⁵ Burrese/Caleca 2005, 82; Lorenzo Carletti in: Burrese/Caleca (edd.) 2005, 202, Kat. 56. Ebenso Sander (ed.) 2006, 53ss. und 296, Kat. 6. – Zum Kruzifixus in S. Marta s. Lorenzo Carletti in: Burrese/Caleca (edd.) 2005, 198-201, Kat. 55, mit Abb. und Lit.

⁵⁸⁶ Man vergleiche etwa die Maria von der *tabella* des Tafelkreuzes mit derjenigen des Dossales oder die Gesichter der beiden Christusfiguren. Auch die aus dem Dossale ersichtliche Vorliebe für reiche Goldschraffur der Gewänder teilte der „Meister von S. Marta“ nicht. – Abgelehnt wurde die Zuschreibung auch von Angelo Tartuferi in: Boskovits/Labriola/Pace/Tartuferi 2006, 166

⁵⁸⁷ Die Nimben der *dolenti* sind durch Punzen in Form sechsblättriger Blüten (?) eingefäßt (nicht bei Frinta 1998).

⁵⁸⁸ Die Punktierung mit der feinen Punktspitze ist, wie oben ausgeführt, von ganz anderer Art als die „Stanzarbeit“ bei Giuntas Tafelkreuz in Assisi und seiner Franziskustafel in Pisa. Zu diesem Befund der Dekoranalyse paßt im übrigen auch, daß die erzählenden Szenen am *tabellone* des Kruzifixus von S. Marta denjenigen von Giuntas Franziskustafel stilistisch völlig fernstehen. – Die ebenfalls dem „Meister von S. Marta“ zugeschriebene Madonna in S. Frediano zu Pisa (Lorenzo Carletti in: Burrese/Caleca [edd.] 2005, 204, Kat. 57, mit Abb.) zeigt Reste reliefierter Nimben; im Stil stimmt sie m. E. weder mit dem eponymen Kruzifixus noch mit dem Dossale überein (ebenso Angelo Tartuferi und Miklós Boskovits in: Boskovits/Labriola/Pace/Tartuferi 2006, 166 und 171s.).

⁵⁸⁹ Dok. bei Tanfani Centofanti 1897, 182s.; Angiola 1977, 3. – Zu diesem Maler zuletzt zusammenfassend Ada Labriola, s. v. „Enrico di Tedice“, in: Saur AKL 1995ss., 34 (2002), 149s.

⁵⁹⁰ *Henrico pictori quondam Tedicii Morellini recipienti pro se et Ugolino germano suo ... pro servitio quod eidem domino pro archiepiscopatu fecerunt et facere debent archiepiscopatu de arte eorum* (publ. bei Angiola 1977, 3 mit Anm. 23).

⁵⁹¹ Die Signatur ist nicht mehr erhalten, aber bezeugt bei Tanfani Centofanti 1897, 181. Zu diesem Werk zuletzt Lorenzo Carletti in: Burrese/Caleca (edd.) 2005, 136, Kat. 20, mit Abb. und Lit.

Oratorio del Castellare in Vicopisano, dem Kreuzabnahme-Täfelchen im Museo Nazionale und der Madonna des Florentiner Bargello.⁵⁹² Leider bieten die ersten drei Tafeln keine Möglichkeit zum Vergleich mit dem Nimbendekor des Pisaner Dossales, da die Goldgründe der beiden Kruzifixe weitestgehend verloren sind und derjenige der Kreuzabnahme keinen Dekor aufweist.⁵⁹³

Die Bargello-Madonna des Enrico di Tedice⁵⁹⁴ (Abb. 38) führt uns zu einer bisher nicht besprochenen, im toskanischen Dugento seltenen Dekortechnik, der Relieferung (Abb. 39). Da technische Untersuchungen zum Material nicht vorliegen, bleibt offen, ob der Dekor als Pastigliaauflage gearbeitet oder aus der Holztafel selbst herausgeschnitzt ist. Den Nimbus der Madonna umschließt ein umlaufender Grat; sein Feld füllen kleine, dicht nebeneinandergesetzte, halbkugelförmige Erhebungen. Beim Kreuznimbus des Jesusknaben sind aus dem mit Halbkugeln besetzten Grund kreis-, rauten- und mandelförmige Erhebungen ausgespart, die, von Graten eingefasst, Edelsteinapplikationen imitieren.⁵⁹⁵ In derselben Relieftchnik gearbeitet wurden auch die Nimben der sog. Madonna dei Mantellini in der Sieneser Pinakothek (Abb. 40-42), die ebenfalls einen genoppten Grund, begrenzende Grate und Erhebungen in Form von Mandeln und Rauten zeigen. Hier sind im Zuge einer restauratorischen Untersuchung bei den Mandeln im Nimbus der Gottesmutter alternierend rote und blaue, bei den Rauten im Kreuznimbus des Kindes rote Farbspuren nachgewiesen

⁵⁹² Zu den genannten drei Werken zuletzt mit Abb. und Lit. *ibid.*, 140-145, Kat. 21-23. – Die Zusammengehörigkeit der Tafeln ist evident und braucht hier nicht noch einmal nachgewiesen zu werden. Garrisons Abgrenzung eines Enrico nahe verwandten, aber von ihm verschiedenen „Castellare Crucifix Master“ überzeugt nicht und hat in der jüngeren Forschung keine Zustimmung mehr gefunden (Garrison 1947a, 148-151; *id.* 1949, no. 390; so auch Carli 1958, 48, und Marcucci 1958, 15s.).

⁵⁹³ Kaum mehr lesbar ist auch der geritzte Dekor der Madonna aus S. Eufrosia e S. Barbara, die aufgrund der stilistischen Nähe zur Bargello-Madonna ebenfalls Enrico di Tedice zugeschrieben wird (Lorenzo Carletti in: Burrelli/Caleca [edd.] 2005, 150s., Kat. 27, mit Abb. und Lit.).

⁵⁹⁴ Die Zuschreibung basiert auf der äußerst engen motivischen wie stilistischen Übereinstimmung der vier erzählenden Szenen im rechten Drittel der Tafel mit denen des signierten Kruzifixus in S. Martino zu Pisa. Darüber besteht in der Forschung Konsens (Ragghianti 1955, 8ss.; Caleca 1989, 235, Ada Labriola, s. v. „Enrico di Tedice“, in: Saur AKL 1995ss., 34 [2002], 149s.; Lorenzo Carletti in: Burrelli/Caleca [edd.] 2005, 144, Kat. 23), mit Ausnahme derjenigen, die von Enrico einen „Castellare Crucifix Master“ als *alter ego* unterscheiden wollten, wofür es keinerlei Anhaltspunkte gibt (s. o.).

⁵⁹⁵ Als Vergleichsbeispiel aus der Goldschmiedekunst ließe sich etwa der ins frühe 13. Jh. datierte Kruzifixus in S. Bartolomeo al Monte in Pescia (Abb. 314) anführen, wohl ein nordalpines Importstück, welches als Edelsteinsubstitute Glasflüsse mit entsprechenden Fassungen aufweist (dazu Filieri 1993, 94-97 mit Abb.). – Reliefierte Grate zur Bezeichnung der Kreuzarme finden sich auch beim Nimbus des in der Sieneser Pinakothek aufbewahrten Tafelkreuzes des 12. Jh.s aus S. Chiara in Siena (Torriti 1977, 18 mit fig. 2).

worden. Dieser wichtige Befund vermag die Interpretation besagter Erhebungen als Edelsteinimitationen zu belegen.⁵⁹⁶ Ungeachtet der identischen Technik weicht die Motivik im Detail durchaus ab, vor allem bei der Gestaltung der Kreuzarme, deren Grund hier glatt belassen und nicht mit einem Quincunx verziert ist.

Welcher Zusammenhang besteht nun zwischen den beiden Tafeln? Während die Bargello-Madonna mit guten Gründen als Werk des Pisaner Malers Enrico di Tedice betrachtet wird, galt die Madonna dei Mantellini in der älteren Forschung, wohl aufgrund ihrer Provenienz aus S. Maria del Carmine in Siena, als sienesische Arbeit,⁵⁹⁷ bis Garrison sie dem pisanischen „Meister von SS. Cosma e Damiano“, dessen Œuvre er erstmals zusammenstellte, zuwies.⁵⁹⁸ Betrachtet man das Gesicht der Madonna dei Mantellini, so bestehen keinerlei stilistische Bezüge zur sienesischen Malerei der Generation vor Duccio,⁵⁹⁹ wohl aber zur eponymen Madonna in SS. Cosma e Damiano zu Pisa (Abb. 47). Der Goldgrund der letztgenannten Tafel ist verloren. Gut erhalten hat sich jedoch die Malfläche des Madonnengesichtes, das in der Gesamtanlage und allen Details mit der Madonna dei Mantellini völlig übereinstimmt.⁶⁰⁰ Eine Zuschreibung an den Pisaner Meister erscheint in jedem Falle gerechtfertigt. Für eine genauere Bestimmung des

⁵⁹⁶ Ciatti/Castelli/Cianfanelli 1990, 163. – Bereits Weigelt 1928, 211, hat auf den ungewöhnlichen Nimbendekor dieser Tafel hingewiesen und die mandelförmigen Ornamente von Glasflüssen (die freilich ihrerseits nicht anderes sind als Edelsteinimitationen) abgeleitet.

⁵⁹⁷ Weigelt 1911, 222s. („Schulzusammenhang“ mit Guido da Siena); Toesca 1927, II, 1032, Anm. 44 (sienesisch); Weigelt 1928, 212 (wohl sienesisch, aber vielleicht Kopie eines nicht sienesischen Gnadenbildes); Sinibaldi/Brunetti 1943, 99, Kat. 30 (sienesisch). – Zur Provenienz Garrison 1949, no. 125.

⁵⁹⁸ Garrison 1949, no. 125. Ebenso Marques 1987, 53; Luciano Bellosi in: Id. (ed.) 1988a, 39-52, hier 43s., Anm. 6; Ciatti/Castelli/Cianfanelli 1990; Tartuferi 1991, 19ss.; Bellosi 2000, 44. – Carli 1958, 55, schied die Madonna dei Mantellini aus dem Werk des Meisters aus; Eglinski 1963/1984, 280, hielt den Maler für sienesisch, jedoch unter pisanischem Einfluß.

⁵⁹⁹ Das als sienesisches Merkmal angesprochene weiße Kopftuch der Madonna (Eglinski 1963/1984, 280) stellt eine ikonographische Eigentümlichkeit dar, welche eher eine Vorgabe des Auftraggebers als eine Vorliebe des Malers reflektieren dürfte, wie die von dem Florentiner Coppo di Marcovaldo signierte Madonna del Bordone für S. Maria dei Servi in Siena belegt, die ebenfalls ein weißes Kopftuch trägt.

⁶⁰⁰ Zur Madonna in SS. Cosma e Damiano zuletzt Lorenzo Carletti in: Burrese/Caleca (edd.) 2005, 196, Kat. 53, mit Abb. und Lit. – Die Übereinstimmungen in der Bildung der Augenpartie, der Nase und des Mundes gehen bis ins kleinste Detail und sind derart augenfällig, daß sie hier nicht im einzelnen aufgezeigt werden müssen. – Bellosi hat versucht, den Meister von SS. Cosma e Damiano mit Gilio di Pietro, dem Schöpfer einer sienesischen Bicchernatafel von 1258, zu identifizieren (Bellosi 1998, 35ss.; id. 2000, 51s. mit fig. 4). Die von ihm angeführten Parallelen in der Bildung der Augenpartie zwischen den Madonnen des Meisters und der winzigen Figur des Don Ugo von der Bicchernatafel scheinen mir nicht hinreichend, um eine solche Identifikation plausibel zu machen (ablehnend auch Giorgia Corso in: Tomei [ed.] 2002, 61, Dok. 2, und 108-111). Ich bevorzuge daher den konventionellen Notnamen.

Verhältnisses von Bargello-Madonna und Madonna dei Mantellini müssen also Dekor- und Stilbefund als wechselseitige Korrektive zusammengesehen werden: Dem Figurenstil nach stammen die Tafeln von zwei verschiedenen Malern, die aber beide der Pisaner „Schule“ angehören und vermutlich auch in etwa gleichzeitig tätig gewesen sein dürften.⁶⁰¹ Die hier aufgezeigte Verwandtschaft der Dekortechnik kann demnach in diesem Falle nicht als Identität der Hand interpretiert werden.⁶⁰² Jedoch belegt die übereinstimmende Technik, die so bei den anderen toskanischen Dugentomalern nicht nachzuweisen ist, eine engere Beziehung zwischen Enrico di Tedice und dem Meister von SS. Cosma e Damiano, als bisher mit Blick auf die recht unterschiedliche Gesichtsbildung angenommen wurde. Von welcher Art diese Beziehung gewesen sein könnte, läßt sich nur vermuten. Aufgrund der signifikanten Unterschiede im Figurenstil der beiden Meister kann eine Ausbildung in derselben Werkstatt als unwahrscheinlich gelten; zu erwägen wäre in diesem Falle vielleicht eher ein Austausch im Rahmen einer zeitweisen Werkstattkooperation.

Woher aber kommt dieser ungewöhnliche Dekortyp? Welche möglichen Vorbilder standen den beiden Malern zu Gebote? Ciatti, Castelli und Cianfanelli haben die Technik aus der Wandmalerei herzuleiten versucht, bei der die Nimben in der Tat gewöhnlich in reliefierter Form aufgesetzt zu werden pflegten.⁶⁰³ Hierin erschöpfen sich indes auch schon die Gemeinsamkeiten, sind doch die Reliefnimben in der dugentesken Wandmalerei entweder als Strahlenkränze oder seltener in ornamentaler Form (z. B. beim Franziskusmeister) gebildet.⁶⁰⁴ Für das wesentliche Charakteristikum der beiden diskutierten Tafeln, den genoppten Grund mit den Edelsteinimitationen, sind mir dagegen aus der Wandmalerei keinerlei Parallelen bekannt.⁶⁰⁵ Blickt man innerhalb der Tafelmalerei selbst über die Grenzen der Toskana hinaus, so führt der Weg rasch zur römischen und süditalienischen Produktion, die sich durch eine Vorliebe für reliefierte Nimben und Hintergründe im

⁶⁰¹ Die Bargello-Madonna wird in der Forschung stilistisch um 1260/70 datiert (Garrison 1949, no. 390; Marcucci 1958, 15s.; Ada Labriola, s. v. „Enrico di Tedice“, in: Saur AKL 1995ss., 34 [2002], 149s.), ebenso meist auch die Madonna dei Mantellini (Longhi 1948, 35s.; Eglinski 1963/1984, 280).

⁶⁰² Für eine persönliche „Handschrift“ läßt gerade diese Technik, anders als z. B. die Freihandritzung, ohnehin wenig Raum.

⁶⁰³ Ciatti/Castelli/Cianfanelli 1990, 163.

⁶⁰⁴ Dazu s. o., Kap. 3.2.

⁶⁰⁵ Dasselbe gilt für die von Frinta 1981 (mit zahlreichen Abb.) angeführten zypriotischen Ikonen des 13. Jh.s. Frinta handelte in dieser Arbeit im übrigen auch vom reliefierten Dekor im allgemeinen und nicht von der hier diskutierten Form im besonderen.

allgemeinen auszeichnet.⁶⁰⁶ Verwandt auch in bezug auf das o. g. Charakteristikum ist eine Madonnen Tafel im Museo Civico zu Viterbo, deren Nimbenfelder mit kleinen Halbkugeln dekoriert sind (Abb. 43).⁶⁰⁷ Technik und Form entsprechen im Prinzip den pisanischen Beispielen, während die Ausführung des Kugelbesatzes bei der Madonna in Viterbo gröber ausfällt, was die enge Zusammengehörigkeit der beiden erstgenannten Tafeln ein weiteres Mal unterstreicht. Daß sich die nächste Parallele zum Dekor der Pisaner Madonnen im Bereich der römisch-lazialischen Malerei nachweisen läßt, verdeutlicht zwar ihre Sonderstellung innerhalb der toskanischen Produktion, ermöglicht aber noch keine Herleitung. Die chronologische Entwicklung der römischen und süditalienischen Tafelmalerei ist bislang reichlich ungewiß, so daß sich über die Zeitstellung der Viterbeser Madonna keine präzisen Aussagen treffen lassen. Eine Entstehung vor den Pisaner Tafeln, d. h. vor ca. 1260, dürfte eher unwahrscheinlich sein.⁶⁰⁸

Die genannten Edelstein- resp. Emailimitationen weisen auf die Goldschmiedekunst als mögliche Anregung für die in der Tafelmalerei seltene Dekorform. Frinta und Beer haben reliefierte Nimben generell als preisgünstige Imitation von Ikonenverkleidungen interpretiert, von denen im Zusammenhang mit den Anfängen des Nimbendekors bei Giunta Pisano bereits die Rede gewesen ist.⁶⁰⁹ Für die von Frinta angeführten zypriotischen Ikonen des 13. Jahrhunderts und verwandte Tafelbilder in Süditalien, Deutschland, Spanien und England mit

⁶⁰⁶ Beispiele für reliefierte Nimben finden sich bei Strinati/Tartuferi (edd.) 2004, Kat. 3, 9, 11, 12, und Bologna 1969, Tav. I-30, 31, 32, 34, II-49, 50.

⁶⁰⁷ Zu dieser Tafel Garrison 1949, no. 133, und zuletzt ausführlich Rinaldi 2004, 33-37 mit fig. 10. Van Marle 1923-38, I (1923), 561 und fig. 321, bezeichnete das Werk irrtümlich als abgenommenes Wandbild.

⁶⁰⁸ Man vergleiche etwa die „romanischen“ Fresken der 1246 geweihten Silvesterkapelle von SS. Quattro Coronati in Rom (Matthiae 1965/66, II [1966], 146-153 mit fig. 128-137), denen die Madonna in Viterbo fernsteht. Garrison 1949, no. 133, datierte die Tafel in das späte 13. Jh., Rinaldi 2004, 33, nur allgemein in die 2. Jahrhunderthälfte. – Die Nimben eines äußerst schlecht erhaltenen Tafelkreuzes in Casape (Latium), von Garrison 1948, 15-20 mit fig. 8-11, als lazialisches Werk des frühen 13. Jh.s publiziert, sind, den Photographien nach zu urteilen, ebenfalls mit reliefierten Halbkugeln verziert. Ob dieser Dekor zum ursprünglichen Bestand gehört, läßt sich indes aufgrund des desolaten Zustandes des Kruzifixus kaum mehr beurteilen. Genoppte Nimben weist schließlich auch eine kleine Werkgruppe innerhalb der neapolitanischen Malerei um 1300 auf, in deren Zentrum die Dominikustafel der Pinacoteca Nazionale in Neapel steht (Bologna 1969, 59 und Tav. I-30, 32, mit Datierung um 1305). In Dekor und Stil verwandt ist eine Kreuzigungstafel in S. Domenico Maggiore in Neapel (Frinta 1981, 343, fig. 17). Den halbkugelförmigen Noppen der Nimben dieser Werke liegt allerdings im Gegensatz zu den beiden pisanischen Madonnen ein Quadrierungsnetz zugrunde.

⁶⁰⁹ Frinta 1981; Beer 1983, 278.

vegetabilen Dekorformen mag dies zutreffen.⁶¹⁰ Doch weisen die aus dem 11. bis 13. Jahrhundert erhaltenen Ikonenverkleidungen gerade nicht jene genoppten Nimben auf, welche die hier diskutierte Werkgruppe von der zeitgenössischen Produktion unterscheiden.⁶¹¹ Dies schließt freilich nicht aus, daß möglicherweise durch die Verwendung von Reliefdekor an sich getriebene Metallverkleidungen evoziert werden sollten, vielleicht sogar in nur vager Kenntnis ihrer tatsächlichen Gestalt.⁶¹² Die kleinen, halbkugelförmigen Erhebungen des Nimbengrundes lassen aber m. E. eher an eine in der italienischen Goldschmiedekunst des Dugento und Trecento geläufige Technik der Hintergrundverzierung von getriebenen Reliefs oder der Rahmung von Emails denken. Dabei werden die Hintergründe durch dicht nebeneinandergesetzte Kreis- oder Perlpunzen, die wechselnde Lichtbrechungen bewirken, belebt. In der Regel sind diese zwar in das Edelmetall eingetieft, d. h. von der sichtbaren Seite eingeschlagen; je nach Lichteinfall können sie jedoch auch erhaben erscheinen. Als Beispiele aus der toskanischen Goldschmiedekunst des Dugento wären sienesishe Arbeiten, etwa das von Cioni in die 1270er Jahre datierte Kopfreliquiar des Hl. Galganus in der Domopera in Siena (Abb. 44) oder der von Guccio di Mannaia signierte Kelch Nikolaus' IV. (1288-92) im Tesoro von S. Francesco in Assisi (Abb. 45) zu nennen.⁶¹³ Wenngleich man in dieser Frage schon aufgrund der geringen Zahl aus dem toskanischen Dugento erhaltener Goldschmiedearbeiten nur Vermutungen anstellen kann, wären derartige Formen des Hintergrunddekors als Anregung für die genoppten Nimbengründe der beiden Pisaner Tafeln doch immerhin in Erwägung zu ziehen. Generell sind reliefierte Nimben von der Art der Bargello-Madonna und der Madonna dei Mantellini, dies

⁶¹⁰ Dazu ausführlich und mit zahlreichen Abb. Frinta 1981.

⁶¹¹ Cf. Grabar 1975, no. 1-4, 16-18 mit fig. 1-6, 39-43. – Frinta 1981 behandelte die beiden Pisaner Werke nicht; für den Dekor der o. g. neapolitanischen Nimben verwies er nicht auf die Ikonenverkleidungen im besonderen, sondern lediglich auf die Metallkunst im allgemeinen (ibid., 339). Im übrigen ist die Technik des Pastiglia- oder Holzreliefs an sich in der Dugentomalerei beispielsweise bei Rahmenverzierungen u. ä. weit verbreitet, so daß hierfür keine Vorbilder benannt werden müssen.

⁶¹² Fraglich ist etwa, inwiefern ein Maler zu solchen Verkleidungen, wie sie nur einigen verehrten Kultbildern zugekommen sein dürften, überhaupt Zugang hatte.

⁶¹³ Zum Galganusreliquiar Cioni 1998, 16s., fig. 17, 18; ead. in: Bagnoli et al. (edd.) 2003a, 438-445, Kat. 74. Zum Kelch in Assisi ead. 1998, 8-57 mit fig. 44-60. Auch in der nordalpinen Goldschmiedekunst des 13. Jh.s sind derartige Formen belegt, z. B. beim Fuß eines um 1260 datierten Kelches im Regensburger Domschatz (Fritz 1982, 193 und Abb. 66, 67). – Für Rat und Literaturhinweise zur Goldschmiedekunst und -technik, nicht nur bezüglich der reliefierten Nimben, sei Prof. Dr. Johann Michael Fritz (Münster) ganz herzlich gedankt.

gilt es noch einmal zu betonen, in der toskanischen Tafelmalerei sehr selten. Sie scheinen weder für einen bestimmten Maler charakteristisch noch für einen bestimmten Bildtypus reserviert gewesen zu sein. Die Motive für ihre Verwendung in den hier diskutierten Fällen bleiben im dunkeln.

Problematisch erscheint der Nimbendekor einer ebenfalls dem Meister von SS. Cosma e Damiano zugeschriebenen Madonna im Fogg Art Museum in Cambridge (MA), welche mit der Madonna dei Mantellini motivisch wie stilistisch erstaunlich exakt übereinstimmt (Abb. 46).⁶¹⁴ Sehr wahrscheinlich wird man die Madonna in Cambridge als in kleinerem Format ausgeführte Replik des „Urbildes“ im Sieneser Carmine ansprechen dürfen,⁶¹⁵ die einer Stilkopie im modernen Sinne des Wortes äußerst nahekommt. Der Dekor der Tafel weist aber eine ganze Reihe von sonderbaren Eigenschaften auf, die mit einer Entstehung im dritten Viertel des Dugento nicht ohne weiteres vereinbar sind. Zunächst fällt auf, daß der Kreuznimbus des Kindes von demjenigen der Mutter überschritten wird. Hierfür sind mir aus dem umfangreichen Bestand an dugentesken Madonnenbildern keinerlei Parallelen bekannt. Wo die Disposition der Figuren dies erfordert, überschneidet stets der Nimbus des in der göttlichen Hierarchie höherstehenden Jesusknaben denjenigen der Gottesmutter. Das Feld des Madonnennimbus nehmen vierblättrige Blüten auf punktiertem Grund ein, die in drei gegeneinander versetzten Reihen angeordnet sind; die obere und die untere Reihe werden dabei vom Kontur resp. vom Kopfschleier der Madonna angeschnitten. Für eine solche Auffassung des Feldes als Ausschnitt aus einem fortlaufend gedachten Muster, wie sie oben für Cimabues Uffizien-Madonna nachgewiesen wurde,⁶¹⁶ gibt es in der Malergeneration, welcher der Meister von SS. Cosma e Damiano angehört, kein Beispiel. Ungewöhnlich erscheint auch der breite Nimbenkontur aus sieben konzentrischen Kreislinien mit Punzen in einem der

⁶¹⁴ Besagte Tafel wird in der Literatur seit Garrison einstimmig als Werk dieses Meisters (oder seiner Werkstatt) angesehen: Garrison 1949, no. 170; Carli 1958, 55; Tartuferi 1991, 19ss.; Bellosi 1998, 36s.; Pasut 2003, no. 187; Burrese/Caleca 2005, 82. Nur Weigelt 1928, 213ss., rückte die Madonna in Cambridge von der Madonna dei Mantellini ab, da er die erstere für qualitativ unterlegen hielt; er stufte sie nur ganz allgemein als toskanisch ein.

⁶¹⁵ So auch Bellosi 1998, 36s. Angelelli 2002, 693ss., hat jüngst zu zeigen versucht, daß die Komposition der Madonna dei Mantellini in der Werkstatt des Meisters von SS. Cosma e Damiano mittels verkleinerter Schablonen auf diese Tafel übertragen worden sei. – Die Madonna dei Mantellini mißt im beschnittenen Zustand 78 x 49 cm, die Madonna in Cambridge unbeschnitten 64 x 44 cm (nach Carli 1958, 73).

Zwischenräume. Die im Dugento sonst nicht dekorierte Peripherie des Nimbus ist mit durch Bögen verbundenen „Kriechblumen“ besetzt. Ähnliche Formen sind – freilich nicht punktiert, sondern als Punzenmotive – im Nimbendekor des Trecento zahlreich belegt, vor allem für Rahmenborten, bisweilen aber auch für die Peripherie von Nimben.⁶¹⁷ Immerhin hat Duccio in der Rucellai-Madonna (1285) eine vergleichbare Form in mit Punktpunzen kombinierter Ritztechnik für den Nimbenkontur des mittleren linken Engels verwendet (Abb. 296).⁶¹⁸ Höchst befremdlich ist in jedem Falle, daß sich die Reihe der Kriechblumen bei der Madonna in Cambridge außerhalb der Nimben entlang dem Kopfschleier der Gottesmutter sowie der Rückenlinie des Kindes widersinnigerweise fortsetzt. *In summa* lassen diese Beobachtungen an dem dugentesken Gewohnheiten in vielerlei Hinsicht widersprechenden Dekorsystem entgegen der Meinung der Forschung⁶¹⁹ begründete Zweifel an der Ursprünglichkeit des Dekors aufkommen.⁶²⁰ Sollten wir es nicht mit einem äußerst merkwürdigen, singulären Sonderfall zu tun haben, so dürfte der Goldgrund auf eine spätere (womöglich moderne) Erneuerung zurückgehen, bei welcher Dekorformen unterschiedlicher Zeiten capriccioartig kombiniert wurden. Um dies beweiskräftig zu überprüfen, erscheint eine technische Untersuchung der Tafel, die bislang nicht vorliegt, dringend geboten.

⁶¹⁶ S. o., Kap. 1.

⁶¹⁷ Als beliebige Beispiele seien nur Bernardo Daddis Kreuzigung im Lindenau-Museum in Altenburg (Detailabb. der Rahmenborte bei Skaug 2005, 30, fig. 19) und Simone Martinis Madonna in der Orvietaner Domopera (Detailabb. des Nimbus bei Pierini 2000, 130) genannt. Vergleichbare Punzenformen im Trecento sind bei Frinta 1998 als „Group F“ zusammengestellt (besonders ähnlich z. B. no. Fc2).

⁶¹⁸ S. u., Kap. 4.3.9.

⁶¹⁹ Weigelt 1928, 213s., bezeichnete den Nimbendekor als spezifisch pisanisch und verglich ihn mit den Werken des Meisters von S. Martino (zu diesen s. u., Kap. 4.1.4). Garrison 1949, no. 170, zum Zustand der Tafel: „Several damaged areas. R[ight] part of Child and spandrel decoration modern. Rest in good condition.“ – Auf meine Anfrage teilte mir der Kurator des Fogg Art Museum, Dr. Stephan Wolohojian, am 20.12.2005 folgendes mit: „[I believe] that the tooling does look quite refined for the period, but nowhere in the file is it suggested that the ground and punchwork have been restored or added later. We have a number of comments in the file from scholars who saw the picture, and none of them comment on the gold ground or tooling specifically as being problematic.“ Die Angaben beruhen auf Autopsie, nicht auf technischer Untersuchung. – Mein herzlicher Dank gilt Dr. Stephan Wolohojian und Kerry Schaubert (Cambridge, MA) für ihre freundlichen Auskünfte.

⁶²⁰ Die dicke schwarze Konturlinie des Kopfschleiers ist zwar eindeutig über den Randbereich des Dekors gesetzt, doch dürfte sie nicht zum originalen Bildbestand gehören, da die Malschicht des weißen Kopfschleiers nicht bis zu dieser Linie reicht, sondern unterhalb davon unregelmäßig ausbricht. Die ansonsten exakt kopierte Madonna dei Mantellini in Siena weist keine schwarze Konturlinie auf.

Besonders aufwendigen Dekor zeigt eine Madonnentafel, die aus S. Giovannino dei Cavalieri zu Pisa in das Museo Nazionale gelangt ist (Abb. 48, 49). Mehrheitlich erkannte die Forschung in ihr ein weiteres Werk des Meisters von SS. Cosma e Damiano; als solches wurde sie auch im Rahmen der Pisaner Dugento-Ausstellung von 2005 präsentiert.⁶²¹ Garrison setzte die Tafel dagegen von diesem Meister ab und stufte sie lediglich als pisanisch ein.⁶²² Der Nimbendekor selbst bietet zunächst keine Möglichkeit, die Frage zu beurteilen, da als Vergleichswerk von der Hand des Meisters von SS. Cosma e Damiano nur die Madonna dei Mantellini zur Verfügung steht, deren Reliefdekor eine seltene Sonderform jenseits der im Dugento üblichen Techniken darstellt. Konfrontiert man die Madonna aus S. Giovannino dei Cavalieri mit dem eponymen Werk (Abb. 47), wie es besagte Ausstellung jüngst ermöglicht hat, so stimmen beim Vergleich der Madonnengesichter alle wesentlichen morphologischen Merkmale überein: die pausbäckige Rundung des Gesichtes, die fast halbkreisförmigen Brauenbögen, die stark verschatteten Augenhöhlen, die markanten Oberlider, die gerundete Nasenwurzel, der gratige Nasenrücken, die mandelförmige Nasenspitze, die fleischigen, geschürzten Lippen des kleinen Mundes, die stark geröteten Wangen. Die Gemeinsamkeiten erstrecken sich auch auf signifikante Details wie die zwei sichelförmigen dunklen Linien im Weiß der Augen oder den s-förmig geschwungenen Pinselzug, der von der unteren Begrenzung der Augenhöhle in die Modellierung der Wange übergeht. Zwar weist die malerische Ausführung der Madonna aus S. Giovannino dei Cavalieri an einigen Stellen, z. B. am Übergang vom Brauenbogen zum Oberlid, einen etwas kantigeren Duktus auf, doch bleibt zu betonen, daß die Tafel insgesamt stilistisch den sonstigen Werken des Meisters von SS. Cosma e Damiano, auch der besser als die eponyme Tafel erhaltenen Madonna dei Mantellini,⁶²³ eng verwandt ist. Mit hoher Wahrscheinlichkeit dürfen wir daraus folgern, daß auch der anspruchsvolle Nimbendekor der Madonna aus S. Giovannino dei Cavalieri mit besagtem Meister in Verbindung zu bringen ist.

⁶²¹ Carli 1958, 55 (zur Gruppe um den Meister von SS. Cosma e Damiano gehörig); Marques 1987, 53; Tartuferi 1990, 32 (dem Meister von SS. Cosma e Damiano nahestehend); Burrese/Caleca 2005, 82; Lorenzo Carletti in: Burrese/Caleca (edd.) 2005, 197, Kat. 54.

⁶²² Garrison 1949, no. 339. Ebenso Pasut 2003, no. 660, und Miklós Boskovits in: Id./Labriola/Pace/Tartuferi 2006, 196s., Anm. 35.

Dieser Zusammenhang erscheint insofern von Bedeutung, als damit auch ein anderes wichtiges Werk der Pisaner Dugentomalerei, welches sich bislang einer schlüssigen Einordnung entzogen hatte, in neuem Lichte erscheint, die Vitentafel des Hl. Veranus in der Mailänder Brera (Abb. 50).⁶²⁴ Übersehen wurde bei der Diskussion beider Bilder, daß die Nimben der Madonna aus S. Giovannino dei Cavalieri und des Veranus in Mailand in Technik, Motivik und Dekorsystem bis in kleinste Einzelheiten völlig übereinstimmen (Abb. 48, 51): Das Konturband ist proportional sehr breit angelegt und besteht aus einer äußeren Einfassung durch eine punktierte Linie, auf die eine Reihe von Sternpunzen (s. u.) und wiederum eine punktierte Linie folgen; dieselbe Abfolge von Punkt, Stern und Punkt begrenzt den Kontur auch nach innen zum Feld des Nimbus hin. Das als Zwischenraum verbleibende, breitere Band ist mit einer Wellenranke gefüllt, aus deren Wendepunkten jeweils langgezogene Blattformen hervorstechen.⁶²⁵ Diese sind in Punktieretechnik ausgeführt, wobei hier anders als üblich nicht der Grund, sondern die Motive selbst punktiert wurden. Das Nimbenfeld nimmt eine komplexe Ornamentform auf einer „apfelförmigen“, punktierten Grundfläche ein, die sich vielleicht am ehesten als oben aufgebogene Palmette mit einem herzförmig eingeschriebenen Blatt charakterisieren läßt.⁶²⁶ Dieses Hauptmotiv alterniert mit einem schmaleren, oben und unten dreifach aufgefächerten Füllmotiv. Der einzige zu benennende Unterschied zwischen den beiden Nimben besteht darin, daß das Feld bei der Madonna aus S. Giovannino dei Cavalieri aufgrund der rundbogigen Rahmenleiste der Tafel schmaler ausfallen mußte, so daß die Hauptmotive gegenüber dem Nimbus des Veranus etwas gedrückt erscheinen. Davon abgesehen sind Dekorsystem und Ausführung bei hoher Komplexität in Gesamtanlage und allen Details praktisch deckungsgleich. Hinzu kommt ein wesentlicher technischer Befund: Die sechszackigen Sternpunzen sind, wie Frinta nachgewiesen hat, bei

⁶²³ Man vergleiche z. B. die Anlage der Chrysographie bei den beiden Jesusknaben, vor allem im Bauchbereich.

⁶²⁴ Zahlreiche Farbabb. der Tafel bei Lessi 1996, 22-29 (Nimbus: 25).

⁶²⁵ Das Motiv, das im übrigen auch für eine Zierborte am Gewand des Jesusknaben der Madonna aus S. Giovannino dei Cavalieri verwendet wurde, hängt nur sehr entfernt mit dem bei Pasut 2003 unter „Foliated motifs“, fig. XXVI³, aufgeführten Ornament zusammen, unter welchem es dort mit der Einschränkung „similar motifs“ eingeordnet wurde (ibid., no. 1088).

⁶²⁶ Umzeichnung ibid., „Foliated motifs“, fig. I-C². – Entwickelt ist diese Form wahrscheinlich aus den in der Pisaner Malerei der ersten Dugentohälfte beliebten, mehrfach ineinander eingeschriebenen

beiden Nimben identisch (Abb. 335).⁶²⁷ Diese außergewöhnlich weitgehende Übereinstimmung kann keinesfalls auf bloßer Nachahmung oder gar Zufall beruhen. Vielmehr ermöglichen diese Beobachtungen erstmals eine begründete Einordnung der Veranustafel in das Panorama der Pisaner Dugentomalerei, und zwar als Werk des Meisters von SS. Cosma e Damiano. Für die Forschung mag diese Zuschreibung in der Tat überraschend und gewöhnungsbedürftig sein, war die wohl für S. Verano in Peccioli oder für S. Verano in Pisa geschaffene Tafel⁶²⁸ doch nie mit besagtem Meister in Verbindung gebracht worden. Der Grund hierfür liegt indes auf der Hand: Von dem Maler sind sonst ausschließlich Madonnenbilder bekannt, die rein motivisch eine Gegenüberstellung mit der Veranusfigur, für deren Haupt ein Petrustypus verwendet wurde,⁶²⁹ in keiner Weise erlauben; für einen nachvollziehbaren Stilvergleich fehlte also bislang jede Grundlage. Da auch zu sonstigen Werkgruppen keine überzeugenden Parallelen auszumachen waren, blieb die Veranustafel isoliert und wurde meist nur allgemein als pisanisch klassifiziert.⁶³⁰

Bevor ich mich dem einzigen konkreten, jüngst von Burrelli und Caleca in die Diskussion eingebrachten Zuschreibungsvorschlag zuwende, der jedoch – dies sei hier vorweggenommen – zu einer anderen Werkgruppe führt, welche mit der Veranustafel und der Madonna aus S. Giovannino dei Cavalieri nichts zu tun hat, ist an dieser Stelle nach den Voraussetzungen für das bei beiden Werken in identischer Form nachgewiesene Dekorsystem zu fragen. Aus den bisher diskutierten Lösungen Giunta Pisanos und seiner Nachfolge läßt sich dieses nicht ohne weiteres erklären. Ein Rapport großflächiger Hauptmotive auf fein punktiertem Grund war dort ebensowenig nachzuweisen wie der elaborierte Nimbenkontur aus Punzen und

Herz- und Blattmotiven, wie wir sie beim Kruzifixus no. 20 des Pisaner Museo Nazionale (s. o., Kap. 4.1.1) kennengelernt haben (so auch *ibid.*, 103, Anm. 4).

⁶²⁷ Frinta 1998, no. Dbb25a (Durchmesser: 2,7 mm). Da Frinta aber die Dekorsysteme nicht untersuchte, zog er aus diesem Befund keine Konsequenzen und ordnete beide Tafeln lediglich als pisanisch ein.

⁶²⁸ Anderswo in Italien ist dieser Heilige nicht verehrt worden (dazu ausführlich Krüger 1992, 67, mit Lit.). Zur Provenienz zuletzt Lorenzo Carletti in: Burrelli/Caleca (edd.) 2005, 184, Kat. 44.

⁶²⁹ Man vergleiche etwa den Petrus im Uffizien-Dossale des Meliore (1271).

⁶³⁰ Garrison 1949, no. 407; Carli 1958, 40 (von einem dem Florentiner Meliore nahestehenden pisanischen Maler); Tartuferi 1990, 53, Anm. 17; Krüger 1992, 67. – Boskovits 1993, 88, und Angelo Tartuferi in: Boskovits/Labriola/Pace/Tartuferi 2006, 165, schrieben die Tafel schließlich dem von Garrison 1949, 14, sog. „Castelfiorentino Cross Master“ zu. Das eponyme Tafelkreuz aus Castelfiorentino, heute in der Pinakothek von Volterra (*ibid.*, no. 529), befindet sich jedoch in einem so schlechten Erhaltungszustand, daß es sich m. E. kaum als Ausgangspunkt für die Zusammenstellung eines Œuvres eignet.

Punktierung. Weder mit Giuntas frühen Experimenten mit der kleinteilig die Fläche füllenden „Stanzarbeit“ (Kruzifixus in Assisi, Franziskustafel in Pisa) noch mit den verschiedenen Variationen der Ritztechnik (Kruzifixe in Pisa und Bologna), an die auch die Nachfolger anknüpften (Kruzifixus aus S. Paolo, Dossale in Pisa), steht der Dekor dieser Tafeln in Beziehung.⁶³¹ Der einzige Ansatz von seiten der Forschung, Weitzmanns These, nicht nur die Figurenkomposition, sondern auch der Nimbendekor der Madonna aus S. Giovannino dei Cavalieri sei auf eine Rezeption byzantinischer Arbeiten von der Art der Mosaikikone no. 11 vom Sinai, die ins frühe 13. Jahrhundert datiert wird, zurückzuführen, überzeugt nicht (Abb. 52): Das Nimbenfeld ist bei der Ikone blank belassen, der Hintergrund mit Kreisen dekoriert, denen Ornamente eingeschrieben sind, welche mit den Hauptmotiven der beiden Pisaner Tafeln keinerlei Gemeinsamkeiten aufweisen.⁶³²

Die Suche nach Parallelen in der Toskana führt zu einem höchst prominenten Werk der florentinischen Malerei, der von Coppo di Marcovaldo signierten und 1261 datierten Madonna del Bordone für S. Maria dei Servi in Siena (Abb. 53).⁶³³ Den Nimbus der Gottesmutter nehmen hier wiederum großflächige Motive auf fein punktiertem Grund ein, und dies im alternierenden Rapport von bestimmenden Haupt- und schmalere Verbindungs-motiven (Abb. 54). Zwar wählte Coppo als Hauptmotive einfache Palmetten anstelle der komplexeren Variante des Meisters von SS. Cosma e Damiano, doch bildete er die schmalere Zwischenmotive mit der Einschnürung in der Mitte und der dreifachen Auffächerung nach oben und unten, einschließlich der jeweils in die drei Blattfinger gesetzten Punkte, in ganz ähnlicher Weise. Nur der Kontur ist einfacher und weniger dominant. Die komplexe Variante der Palmette verwendete Coppo für die Zwickelfelder des Kreuznimbus des Jesusknaben (Abb. 55); auffällig erscheint dabei, daß Coppos Ornament in seiner Detailstruktur der klassischen Akanthus- und Palmettenform nähersteht als dasjenige

⁶³¹ Dies gilt selbstverständlich auch für die Sonderform des reliefierten Nimbus.

⁶³² Weitzmann 1982, 72. Zur Sinai-Ikone no. 11 cf. id. 1978, 102s. (mit Farbabb.). – Auch in der Figurenkomposition haben die Madonna aus S. Giovannino dei Cavalieri und besagte Ikone wenig gemein. Diesbezüglich steht letzterer eher die sog. Madonna sotto agli Organi im Dom zu Pisa nahe (dazu Pace 2000, 19ss. mit fig. 1, 2). Dieses Beispiel belegt im übrigen ein weiteres Mal die oben zum Ausdruck gebrachte Skepsis gegenüber einer Herleitung des Nimbendekors aus der byzantinischen Ikonenmalerei.

⁶³³ Zu Coppo im allgemeinen und besagter Tafel im besonderen ausführlich s. u., Kap. 4.2.2.

des Meisters von SS. Cosma e Damiano.⁶³⁴ In den Zwickelfeldern des Kreuznimbus der Madonnentafel aus S. Giovannino dei Cavalieri befinden sich statt dessen punktierte Spiralranken mit kleinen „Sonnen“ im Zentrum.⁶³⁵ Kontur und Einfassungen der Arme sind bei beiden Kreuznimben eng verwandt. Sie bestehen aus einem Band von Sternpunzen zwischen zwei Reihen von Punkt- bzw. bei Coppo winzigen Sternpunzen; die größeren Sterne sind jedoch nicht identisch (Abb. 335, 338).⁶³⁶ Die Kreuzarme füllt bei beiden Werken ein Quincunx aus einem Bogenquadrat, dessen Ecken durch kleine Kreise bzw. bei Coppo Sternpunzen akzentuiert werden, und vier Sternpunzen, bei Coppo zusätzlich von einem Kreis umgeben. Vergleichbar sind schließlich auch die kleinformatigen Nimben der Engel der Madonna del Bordone (Abb. 56) und der Veranustafel mit ihren Akanthusranken auf punktiertem Grund.

Ziehen wir eine Bilanz dieser Beobachtungen, so ergibt sich folgendes Bild: Der Nimbendekor von Veranustafel und Madonna aus S. Giovannino einerseits und Coppo's Madonna del Bordone andererseits stimmt im grundlegenden System, in der Technik und in einer Vielzahl motivischer Einzelheiten überein. Dagegen sind bei einigen Dekorbereichen (Kontur, Zwickelfelder), den verwendeten Punzen und bei der Ausführung im Detail (Palmetten) auch Unterschiede zu verzeichnen. Besagte Unterschiede – gerade im Hinblick auf die fast vollständige Deckungsgleichheit der beiden Nimben des Meisters von SS. Cosma e Damiano – erlauben es nicht, beide Dekorformen demselben Maler zuzuweisen. Gleichwohl sind die Parallelen in Gesamtanlage und diversen Details so zahlreich und gewichtig, daß daraus im Sinne des im Methodikkapitel dargelegten Zusammenhanges⁶³⁷ auf eine Werkstattbeziehung zwischen Coppo und dem Meister von SS. Cosma e Damiano geschlossen werden kann. Analoges ließe sich, wenngleich nur in Ansätzen und weniger eindeutig, m. E. auch am Stil demonstrieren, wofür hier nicht der Ort ist. Angedeutet sei immerhin, daß das durch eine Röntgenaufnahme unter der duccesken

⁶³⁴ Cf. hierzu die Beispiele bei Gombrich 1976 und Vandi 2002.

⁶³⁵ Dem Meister von SS. Cosma e Damiano ist dabei ein kleiner Irrtum unterlaufen: Er setzte den Spiraldekor widersinnig in der Restfläche des Goldgrundes fort, die unterhalb der Nimben von Mutter und Kind und oberhalb der Malfläche ihrer Gewänder verbleibt.

⁶³⁶ Frinta 1998, no. Dbb25a (Madonna aus S. Giovannino) bzw. no. Dda6a (Madonna del Bordone). Coppo's kleine Sternpunze ist bei Frinta erfaßt unter no. Dca1.

⁶³⁷ S. o., Kap. 3.3.

Übermalung sichtbar gemachte, ursprüngliche Gesicht von Coppo's Madonna⁶³⁸ in signifikanten Details, etwa dem in einem Schwung durchgezogenen Übergang vom Brauenbogen zum Oberlid des rechten Auges oder der s-förmigen Linie von der unteren Begrenzung der Augenhöhle zum oberen Ansatz der Wange, der für den Meister von SS. Cosma e Damiano charakteristischen Gesichtsbildung verwandt ist. Die bisherige Forschung hat, von wenigen knappen Hinweisen abgesehen,⁶³⁹ die Bezüge zwischen dem Pisaner Meister und Coppo di Marcovaldo nicht erkannt, was insofern nicht erstaunt, als diese eben erst durch die Analyse des Nimbendekors deutlich faßbar werden.⁶⁴⁰

Wer jedoch von wem gelernt hat, d. h. ob Coppo das neuartige Dekorsystem entwickelt und der Meister von SS. Cosma e Damiano es von ihm übernommen oder ob der Florentiner in Pisa dem anonymen Maler gleichsam über die Schulter gesehen hat, verrät der Vergleich strenggenommen nicht. Die von dem Pisaner Meister in ihrer ursprünglichen Struktur nicht gänzlich verstandenen Palmetten- und Akanthusformen sind immerhin ein Indiz für die erstere Variante. Überdies beweist eine etwas krude Replik der Madonna del Bordone in Pomarance (Abb. 57), deren Abhängigkeitsverhältnis evident ist, daß Coppo's für Siena geschaffene Tafel bei den Pisaner Malern, auch den bescheidensten, bekannt war und rezipiert wurde.⁶⁴¹ Im Nimbendekor lehnt sich dieses Werk sogar eher an den Meister von SS. Cosma e Damiano an.⁶⁴² In Zusammenhang damit steht ein in S. Cerbone zu Montecerboli aufbewahrtes, dem sog. „Meister von Pomarance“ zugeschriebenes Triptychon (Abb. 58).⁶⁴³ Die Madonna der Mitteltafel ist in ihrer Komposition ebenfalls von Coppo's Madonna del Bordone abhängig; ihr Nimbus, den bereits Garrison mit der Veranustafel und der Madonna del Bordone verglichen, stellt eine Kombination von

⁶³⁸ Brandi 1950, 161 und fig. 15, 16; Cordaro 1983, fig. 4; Boskovits 1993, Pl. XLIV². Zur Motivation solcher Übermalungen zuletzt Schwarz 2006, 195-200.

⁶³⁹ Z. B. bei Tartuferi 1990, 32.

⁶⁴⁰ Die Gewandbildung des Meisters von SS. Cosma e Damiano läßt sich freilich nicht von Coppo's voluminöser Variante des Zackenstils herleiten, so daß noch weitere ihn prägende künstlerische Quellen anzunehmen sind.

⁶⁴¹ Schon Weigelt 1928, 201s., Anm. 3, bezeichnete die Tafel als „eine sehr merkwürdige bäurisch plumpe Wiederholung“ der Madonna del Bordone. Ähnlich äußerten sich Coor 1948/1991, 116s.; Garrison 1949, no. 26; Brandi 1950, 170; Carli 1958, 54; Wilde 2004, 63s., Anm. 120. – Zahlreiche Farbabb. der Tafel bei Lessi 1996, 54-61 (Nimbus: 59).

⁶⁴² Der Madonnennimbus zeigt eine Variante des komplexen Palmettentyps.

⁶⁴³ Dazu Garrison 1947b, 211s.; Coor 1948/1991, 119-122; Garrison 1949, no. 281; Boskovits 1993, 82, Anm. 154; Pasut 2003, no. 648. – Farbabb. bei Lessi 1996, 70s.

einfachen Palmetten und einem breiten Kontur mit Blattranke nach Art des Meisters von SS. Cosma e Damiano dar.⁶⁴⁴ Aus den beiden Werken wird also die Richtung der Rezeption klar: Coppo Madonna del Bordone setzte Maßstäbe für die Pisaner Maler und nicht umgekehrt. Auf den Meister von SS. Cosma e Damiano angewandt bedeutet dies, daß er mit hoher Wahrscheinlichkeit als Schüler des Coppo di Marcovaldo angesprochen werden kann. Ob es sich dabei um ein Lehr- resp. Gesellenverhältnis oder aber um eine zeitweise Werkstattzusammenarbeit mit Coppo als künstlerisch gebendem und dem Meister von SS. Cosma e Damiano als nehmendem Partner handelte, ist selbstredend nicht entscheidbar, macht aber im Ergebnis keinen wesentlichen Unterschied. Zudem läßt sich aus der Abhängigkeit der Dekorsysteme der Madonna aus S. Giovannino dei Cavalieri und der Veranustafel von Coppo inschriftlich auf 1261 datierter Madonna del Bordone ein *terminus post quem* für die Entstehung der beiden Pisaner Werke ableiten; die von Boskovits vertretene Frühdatierung der Veranustafel um die Jahrhundertmitte trifft demnach nicht zu.⁶⁴⁵

Um 1250 sind in der pisanischen Malerei noch die von Giunta Pisano eingeführten Dekorsysteme maßgeblich gewesen. Frühestens in den 1260er Jahren, so können wir die hier entwickelte Modellvorstellung fortsetzen, kam mit dem Meister von SS. Cosma e Damiano ein Maler nach Pisa, der bei dem Florentiner Coppo dessen neuartige Dekorform und –technik erlernt hatte und im Wortsinne

⁶⁴⁴ Garrison 1947b, 211s. – Die Mischformen aus den Nimben Coppo und des Meisters von SS. Cosma e Damiano bestätigen im übrigen noch einmal die von der Forschung aus stilistischen Gründen angenommene Herkunft der beiden Tafeln, die sich in den bei Volterra gelegenen Orten Pomarance und Montecerboli befinden, aus der pisanischen Schule bzw. deren näherem Umfeld (dazu vor allem *ibid.*; Coor 1948/1991, 119-122; Garrison 1949, no. 26 und no. 281). – Ebenfalls dieser eklektischen Werkgruppe zuzuordnen ist vermutlich ein heute verschollenes Fragment einer Madonna, das noch deren Büste und Nimbus bewahrt hat (*ibid.*, no. 636; nach einem handschriftlichen Vermerk auf der Photographie Mal. Roman. 280206 des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 1996 im Florentiner Kunsthandel). Der Dekor entspricht mit seinem breiten Blattranken-Kontur und dem komplexen Palmettentyp in vergrößerter Form der Madonna aus S. Giovannino dei Cavalieri. Für die bisherigen Zuschreibungen an Ranieri d'Ugolino (Garrison 1949, no. 636) bzw. an den Meister von S. Martino (Cuppini 1952, 11) vermag ich keine Grundlage zu erkennen (zu diesen s. u., Kap. 4.1.4).

⁶⁴⁵ Boskovits 1993, 88; ebenso Pasut 2003, no. 655 und no. 1079. – Die übrige Forschung datierte einhellig später: Zur Veranustafel s. Garrison 1949, no. 407 (1270-80); Tartuferi 1990, 53, Anm. 17 (Ende 3. Viertel 13. Jh.); Krüger 1992, 67 (ca. 1270/80); Lorenzo Carletti in: Burrese/Caleca (edd.) 2005, 184, Kat. 44 (2. Hälfte 13. Jh.). Zur Madonna aus S. Giovannino s. Garrison 1949, no. 339 (1265-75); Pasut 2003, no. 660 und no. 1088 (1260/70); Lorenzo Carletti in: Burrese/Caleca (edd.) 2005, 197, Kat. 54 (2. Hälfte 13. Jh.).

einen „Paradigmenwechsel“ im Nimbendekor der Pisaner einleitete.⁶⁴⁶ Der führende Maler der nächsten Generation, der sog. Meister von S. Martino, sollte an diese Innovationen anknüpfen.⁶⁴⁷

In einem Exkurs nachzutragen bleibt noch die Erörterung eines anderen Vorschlages zur Einordnung der Veranustafel. Jüngst haben Burrese und Caleca im Katalog der Pisaner Dugento-Ausstellung einen neuen Namen ins Spiel gebracht. Sie schrieben das Mailänder Bild einem sonst nicht dokumentierten „Michele di Baldovino“ zu, dessen Signatur sie auf einem Tafelkreuz im Cleveland Museum of Art entdeckt hatten (Abb. 59).⁶⁴⁸ Jene Signatur ist freilich so stark fragmentiert, daß, wie die Autoren selbst einräumten, auch ganz andere Lesarten des Namens in Frage kämen.⁶⁴⁹ Von der Strahlkraft der Künstlernamen ist oben bereits die Rede gewesen, und vor diesem Hintergrund nimmt es nicht Wunder, daß der Neuling sogleich zum „nuovo protagonista della pittura pisana del Duecento“ geadelt wurde.⁶⁵⁰ Der Kruzifixus in Cleveland ist freilich schon seit der Veröffentlichung durch Stubblebine (1987) bekannt, ohne daß er je mit der Veranustafel in Zusammenhang gebracht worden wäre.⁶⁵¹ Stilistisch lassen sich die beiden Werke keineswegs miteinander verbinden, wie insbesondere aus einem Vergleich der erzählenden Szenen erhellt: Der Maler der Veranustafel bevorzugte beispielsweise Architekturdarstellungen, die er immer von links und rechts in das Bildfeld hineinragen ließ; „Michele di Baldovino“ dagegen vermied sie, wo nur möglich, oder reduzierte sie auf das Nötigste. Auch türmte der letztere große Gruppen zu

⁶⁴⁶ Damit ist freilich nicht gesagt, daß von diesem Zeitpunkt an die auf Giunta zurückgehenden Dekorformen generell obsolet geworden wären und somit alle Werke der älteren Richtung früher datiert werden müßten.

⁶⁴⁷ S. u., Kap. 4.1.4.

⁶⁴⁸ Burrese/Caleca 2005, 79. – Lorenzo Carletti in: Burrese/Caleca (edd.) 2005, 184, Kat. 44, konstatierte bezüglich der Veranustafel vorsichtiger nur „interessanti affinità“ zum Kruzifixus in Cleveland.

⁶⁴⁹ Die heute noch lesbaren Reste der Signatur lauten: *...hael q[uondam] ... vini [me pinx]it*. Burrese/Caleca 2005, 79, erwogen für den Vornamen alternativ „Raphael, Raffaele“, für das Patronymikon „un nome del tipo Baldovino, Biduino, Ansuino, e così via“. – Kritisch zur Interpretation der Signatur jüngst auch Angelo Tartuferi und Miklós Boskovits in: Boskovits/Labriola/Pace/Tartuferi 2006, 165 und 169s.

⁶⁵⁰ Lorenzo Carletti in: Burrese/Caleca (edd.) 2005, 174, Kat. 40.

⁶⁵¹ Stubblebine 1987; Lorenzo Carletti in: Burrese/Caleca (edd.) 2005, 174-177, Kat. 40 (mit Abb.). Beide Autoren datierten den Kruzifixus um die Jahrhundertmitte. – Stubblebine 1987, 164s. mit Anm. 16, hielt den Maler des Kruzifixus für identisch mit Ugolino di Tedice, was durch die Entdeckung der Signatur, ungeachtet ihrer Fragmentierung, nun ausgeschlossen werden kann.

Figurenkonglomeraten hoch auf, während der erstere die Figuren lieber nebeneinander ordnete usf. Szenische Kompositionen werden von den beiden Malern auf grundverschiedene Weise aufgefaßt. Im Ergebnis können wir demnach den als Maler der Veranustafel erschlossenen Meister von SS. Cosma e Damiano nicht mit „Michele di Baldovino“ identifizieren. Auch in ihren Dekorgewohnheiten unterscheiden sich diese ganz wesentlich. Sowohl der von „Michele“ signierte Kruzifixus in Cleveland als auch ein weiterer in S. Martino zu Pisa, welcher ihm stilistisch plausibel zugeschrieben wird, weisen beide in schwarzer Farbe aufgemalten, ornamentalen Dekor der Kreuznimbren auf (Abb. 59, 60).⁶⁵² Derjenige des letztgenannten Tafelkreuzes ähnelt im Prinzip, wenn auch nicht in der Präzision der Zeichnung, den gemalten Dekorformen in der Pisaner Malerei des frühen Dugento, von denen bereits ausführlich gehandelt wurde.⁶⁵³ Die Ornamentik des Kruzifixus in Cleveland erscheint aufgrund der knorpeligen Struktur und der mangelnden Symmetrie der vegetabilen Gebilde wenig vertrauenserweckend; durch restauratorische Untersuchung wäre zu prüfen, ob es sich dabei nicht um eine spätere Bemalung handelt, welche freilich eine eher in der Art des Tafelkreuzes von S. Martino vorzustellende, ursprüngliche Dekoration ersetzt haben könnte. Der gemalte Nimbendekor muß freilich durchaus nicht mit Giunta Pisanos Kruzifixus für Assisi gänzlich verschwunden sein. Gleichwohl spricht die Verwendung dieser altertümlichen Dekortechnik – neben anderen Argumenten – gegen Burreis und Calecas Interpretation ihres „Michele di Baldovino“ als eines auf Giunta aufbauenden Protagonisten der Pisaner Malerei.⁶⁵⁴

Besagte Autoren schrieben schließlich auch die Nikolaustafel in S. Verano zu Peccioli, die bislang als anonymes Werk der pisanischen Schule gegolten hatte,⁶⁵⁵

⁶⁵² Ibid., 164 mit Anm. 15 (mit kurzem Hinweis auf den Nimbendekor); Lorenzo Carletti in: Burreis/Caleca (edd.) 2005, 180s., Kat. 42. Die Bildung der durchhängenden Arme, des Brustbeins, des Abdomen, des Perizoma, der Beine und Füße stimmen im wesentlichen mit dem Kruzifixus in Cleveland überein. Abgelehnt wurde die Zuschreibung des Kruzifixus in S. Martino dagegen von Angelo Tartuferi in: Boskovits/Labriola/Pace/Tartuferi 2006, 165.

⁶⁵³ S. o., Kap. 4.1.1.

⁶⁵⁴ Burreis/Caleca 2005, 79 („la sostanza della sua pittura si basa sulle opere di Giunta“).

⁶⁵⁵ Sininaldi/Brunetti 1943, 63, Kat. 19; Garrison 1949, no. 398; Carli 1958, 40ss. – Raghianti 1955, 34s., behandelte das Werk im Kontext der Florentiner Malerei, konstatierte aber pisanische Einflüsse.

dem „Michele di Baldovino“ zu (Abb. 61).⁶⁵⁶ Ausweislich einer Inschrift auf der Rückseite ist die Tafel erst im 19. Jahrhundert nach Peccioli gekommen, vermutlich als Ersatz für die Veranustafel (Abb. 50), welche damals in den Kunsthandel gelangte.⁶⁵⁷ Doch müssen beide Bilder schon zum Zeitpunkt ihrer Entstehung miteinander in Beziehung gestanden haben, da die Nikolaustafel, wie die Forschung längst erkannt hat, eine – freilich ikonographisch „umgewidmete“ – Replik der Veranustafel darstellt.⁶⁵⁸ Die Richtung des Abhängigkeitsverhältnisses ist evident: Im Gesamtaufbau wie im Detail muß die Nikolaustafel als schwächere Nachahmung angesprochen werden. Nicht einmal das Format hat ihr Maler bewältigt; die zentrale Standfigur ist zwischen die viel zu steil proportionierten erzählenden Bildfelder gequetscht, in die sie unschön einschneidet; das Gesicht des Heiligen ist gegenüber dem Veranus deutlich vergrößert; die kleinen Figuren in den Szenen sind hölzern und maßlos überlängt; die beim Veranus vorhandenen Zierbänder am hinteren Teil der Mitra (*infulae*) wurden offenbar aus Unverständnis weggelassen. Aus dieser mühelos fortsetzbaren Aufzählung von Parametern, die alle die künstlerische Realisierung der offenbar vom Auftraggeber geforderten Replik betreffen, erhellt, daß der Maler der Nikolaustafel keinesfalls mit dem Meister von SS. Cosma e Damiano, dem Schöpfer der Veranustafel, identisch sein kann. Auch zu „Michele di Baldovinos“ Kruzifixus in Cleveland bestehen keine Parallelen, welche eine Zuweisung an diesen Maler rechtfertigen würden.⁶⁵⁹ Der (hier nur angedeutete) Stilbefund ist also augenfällig: Der Maler der Nikolaustafel muß als wenig talentierter Nachahmer des Meisters von SS. Cosma e Damiano angesprochen werden.

Problematisch erscheint hingegen die Einordnung des Nimbendekors in den oben rekonstruierten Entwicklungskontext. Der Kontur des Nimbus des Hl. Nikolaus besteht aus Sternpunzen, die zu beiden Seiten von sehr viel kleineren, ebenfalls sternförmigen Punzen eingefasst werden (Abb. 62). Daß dasselbe Prinzip auch bei Coppo begegnet, muß angesichts der aufgezeigten Bezüge nicht erstaunen. Doch hat

⁶⁵⁶ Burrese/Caleca 2005, 79; Lorenzo Carletti in: Burrese/Caleca (edd.) 2005, 182, Kat. 43 („Michele di Baldovino (?)“). – Zurückgewiesen wurde die Zuschreibung jüngst von Miklós Boskovits in: Id./Labriola/Pace/Tartuferi 2006, 195s., Anm. 29.

⁶⁵⁷ Dazu zuletzt ausführlich Lorenzo Carletti in: Burrese/Caleca (edd.) 2005, 182, Kat. 43.

⁶⁵⁸ Carli 1958, 40ss.; Lorenzo Carletti in: Burrese/Caleca (edd.) 2005, 182, Kat. 43.

Frinta nachgewiesen, daß beide Sternpunzen mit den von Coppo verwendeten identisch sind (Abb. 338), und von diesem Befund ausgehend, die Tafel dem Florentiner selbst zugeschrieben.⁶⁶⁰ Versteckt in einer der zahllosen Werklisten seines Punzencorpus und nicht weiter begründet, hat diese provokante These Frintas in der Forschung bislang kein Echo gefunden.⁶⁶¹ Beziehen wir das Nimbenfeld mit ein, so ergeben sich weitere offene Fragen. Geritzte Ranken mit Akanthusblättern sind hier kombiniert mit tropfenförmigen Blättern in Punktiertechnik. Ob dabei ein bestimmter ästhetischer Effekt intendiert war oder ob der Dekor schlicht als unvollendet angesprochen werden muß, ist schwer zu entscheiden: Diente die Ritzung lediglich als Vorzeichnung für eine später aufgegebene Punktierung der gesamten Blattranke? Freilich gibt es generell nur ganz wenige Beispiele für unvollendeten Dekor,⁶⁶² was dem Umstand geschuldet sein dürfte, daß die Ornamentierung der Goldgründe im Werkprozeß nicht etwa am Ende steht, sondern der Ausführung der Malerei vorausgeht. Wie dem auch sei, mit dem Dekorsystem Coppo hat der Nimbus, vom Kontur abgesehen, ohnehin wenig gemein.

Dennoch bleibt in jedem Falle ein Widerspruch zwischen Dekor- und Stilbefund bestehen: Zwei Punzen Coppo sind verwendet worden, obwohl die mediokre Nikolaustafel in Stil und qualitativem Anspruch mit Coppo Madonna del Bordone nicht das geringste zu tun hat. Der Maler ahmte ja noch nicht einmal Coppo selbst nach, sondern vielmehr ein Werk des Meisters von SS. Cosma e Damiano, weshalb er mit einiger Wahrscheinlichkeit auch, wie die Forschung annimmt, der Pisaner Schule oder einem provinziellen Ableger derselben zuzurechnen sein dürfte.⁶⁶³ Als Erklärungsmodell für diesen Befund könnte eventuell das von Skaug für die Trecentomalerei eingehend erforschte Phänomen der Punzenwanderung greifen.⁶⁶⁴ Möglicherweise hat Coppo also seine beiden Punzeisen temporär an den

⁶⁵⁹ Man vergleiche nur die erzählenden Szenen des *tabellone* mit denen der Nikolaustafel. Eine Auflistung der Unterschiede erübrigt sich.

⁶⁶⁰ Frinta 1998, no. Dda6a und no. Dca1.

⁶⁶¹ In der aktuellen Auswahlbibliographie zur Nikolaustafel bei Lorenzo Carletti in: Burrelli/Caleca (edd.) 2005, 182, Kat. 43, wird Frinta nicht erwähnt.

⁶⁶² Als einziges Beispiel aus dem hier untersuchten Material wäre die Franziskustafel des Museo del Tesoro in Assisi zu nennen (s. o., Kap. 4.1.1). Für das Trecento hat Skaug 1994, I, 63 und fig. 50, die Madonna des Taddeo Gaddi in der Engelsburg in Rom angeführt.

⁶⁶³ Abweichend nur Miklós Boskovits in: Id./Labriola/Pace/Tartuferi 2006, 195s., Anm. 29 (mit hypothetischer Lokalisierung nach Arezzo).

⁶⁶⁴ Skaug 1971 (Ausleihe von Punzen Giotto an Bernardo Daddi und Jacopo del Casentino); id. 1976 (Ausleihe von Punzen Pietro Lorenzetti an seinen Bruder Ambrogio); id. 1983 (über „joint shops“ in

Maler der Nikolaustafel ausgeliehen. Denkbar wäre im Prinzip auch ein Verkauf der Punzen nach dem Tode Coppo und der Auflösung seiner Werkstatt, doch ist das Todesjahr des bis 1276 bezeugten Florentiner Meisters unbekannt, so daß man über eine spätere Entstehung der Nikolaustafel nur spekulieren kann.⁶⁶⁵ Man wird in diesem Fall über solche hypothetischen Erwägungen schwerlich hinauskommen. Indes vermag das oben rekonstruierte Beziehungsgeflecht zwischen Coppo und der Pisaner Malerei der 1260er Jahre immerhin den Kontext für eine mögliche Punzenwanderung, vielleicht mit dem Meister von SS. Cosma e Damiano als vermittelndem Glied zwischen seinem Lehrer Coppo und dem Kollegen, der die Nikolaustafel in Anlehnung an seine Veranustafel schuf, abzugeben. Zumindest dürfte die Position Frintas m. E. in dieser oder einer ähnlichen Richtung zu differenzieren sein.

4.1.3 Eine lucchesische Werkgruppe und der Import eines Dekorsystems: Die Anfänge des Nimbendekors in Lucca

Bevor die pisanische Entwicklung weiterverfolgt wird, soll an dieser Stelle die zeitgleiche lucchesische Malerei in die Betrachtung einbezogen werden. In Lucca pflegten die Maler der ersten Dugentohälfte, von denen nur Berlinghiero und seine Söhne Bonaventura, Barone und Marco di Berlinghiero namentlich bekannt sind,⁶⁶⁶ die Nimben ihrer Bilder blank zu belassen.⁶⁶⁷ Diesen voraus geht jedoch eine von der Forschung als stilistisch zusammengehörig betrachtete und in die zweite Hälfte des 12. bzw. ins frühe 13. Jahrhundert datierte Gruppe von drei Werken, die simple Formen von punziertem Nimbendekor aufweisen.⁶⁶⁸ Es handelt sich dabei um einen Kruzifixus in S. Michele in Foro in Lucca, einen weiteren im dortigen Museo

Siena und Florenz in den 1360er Jahren, deren Mitglieder alle dieselben Punzen benutzten); id. 1994, I, 305s. (zusammenfassend). Cf. auch Frinta 1993, 21-25 (diverse Bsp.).

⁶⁶⁵ Zu den Coppo betreffenden Dokumenten s. u., Kap. 4.2.2. Garrison 1949, no. 398, setzte die Nikolaustafel um 1270/80 an.

⁶⁶⁶ Zu diesen immer noch grundlegend Garrison 1951, 11-18, sowie jetzt ausführlich Ayer 1991.

⁶⁶⁷ Garrison 1962, 384: „The plain, untooled haloes, too, point to Lucca. For while they occur sporadically almost everywhere, they are a quasi-constant of Lucchese painting in the thirteenth century.“ Diese Aussage ist freilich, wie die nachfolgenden Beispiele zeigen, auf die Entwicklung bis ca. 1260 einzuschränken. Zu den undekorierten Nimben cf. auch Ayer 1991, 110s., 156s. und passim.

⁶⁶⁸ Ein kurzer Hinweis auf Punzierungen in der lucchesischen Malerei vor Berlinghiero bereits bei Coor 1948/1991, 67s.

Nazionale di Villa Guinigi und eine Madonna im Museo Horne in Florenz.⁶⁶⁹ Die kleinen Nimben in den erzählenden Szenen an den *tabelloni* beider Tafelkreuze werden jeweils von einem Band aus zwei Reihen Punkt- und einer Reihe Kreispunzen eingefasst. Bei den großformatigen Nimben des Kruzifixus in der Villa Guinigi (Abb. 63) und der Madonna im Museo Horne (Abb. 64) bilden zwei solche Bänder einen breiten Kontur, dessen mittleres Band mit weiteren Kreis- und Punktpunzen bzw. im Falle des Madonnennimbus mit einem geritzten Rautenmuster ausgefüllt ist; die Nimben- bzw. Zwickelfelder sind jeweils blank.⁶⁷⁰ Der ästhetisch wie technisch wenig anspruchsvolle Dekor besagter Werkgruppe nimmt freilich in der Gesamtentwicklung eine isolierte Stellung ein und bleibt ohne Nachfolge. Weder lassen die ganz andersartigen punktierten und geritzten Systeme des Giunta Pisano einen Zusammenhang mit jenen frühen Versuchen erkennen, noch knüpften in Lucca selbst Berlinghiero und seine Söhne daran an, die im Gegenteil auf eine Ornamentierung der Nimben generell verzichteten.

Erst im dritten Viertel des Dugento weisen zwei lucchesische Tafeln Dekorformen auf, welche mit den im vorausgehenden Kapitel diskutierten Werken in Beziehung stehen. Eine aus dem Besitz des Münchener Malerfürsten Franz von Lenbach in das Wallraf-Richartz-Museum in Köln gelangte Madonna hat Oertel als lucchesische Arbeit der Zeit um 1260 publiziert (Abb. 65). Die in den ausführlichen Beiträgen von Oertel und Garrison geleistete stil- und motivgeschichtliche Untersuchung der Kölner Madonna kann hier nicht im einzelnen rekapituliert werden.⁶⁷¹ Ich beschränke mich auf die für die Analyse des Nimbendekors wesentlichen Kernpunkte. Die Lokalisierung der Tafel nach Lucca ist in der Forschung unbestritten,⁶⁷² jedoch nicht leicht nachzuweisen; dies zum einen

⁶⁶⁹ Diese drei Tafeln subsumierte Garrison 1949, no. 84, no. 501 und no. 504, als Werkgruppe unter dem Namen des „S. Michele Crucifix Master“ und datierte diese in die 2. Hälfte des 12. Jh.s. Die engen stilistischen Bezüge zwischen der Madonna des Museo Horne und dem Kruzifixus der Villa Guinigi haben vor allem Offner 1933, 76, und Garrison 1948, 21s., herausgearbeitet. Zu den beiden Kruzifixen cf. außerdem Bertolini Campetti 1968, 136s. (12. oder frühes 13. Jh.), und Caleca 1994, 169s.; zur Madonna auch Rossi 1966, 133 (13. Jh.).

⁶⁷⁰ Auf die Ähnlichkeit der beiden Tafeln im Dekor hat schon Offner 1933, 76, kurz aufmerksam gemacht.

⁶⁷¹ Oertel 1953-56; Garrison 1956a, 303-311. – Für die Erlaubnis, die Kölner Tafel genau zu studieren und Photographien anzufertigen, danke ich Dr. Roland Krischel (Köln).

⁶⁷² Oertel 1953-56, passim; Garrison 1956a, 303-311, bes. 306; Klesse 1973, 70s.; Tartuferi 1990, 31; Boskovits 1993, 74, Anm. 146; Frinta 1998, no. Dab5a; Pasut 2003, no. 886. – Auf welchem Wege die Tafel in die Sammlung des Franz von Lenbach gelangte, ist nicht bekannt.

aufgrund der geringen Zahl von Vergleichswerken gesicherter Provenienz, zum anderen wegen des von Garrison demonstrierten, ausgeprägten „fiorentinismo“ der Madonna.⁶⁷³ Als Kriterium für eine Zuordnung zur lucchesischen Malerei erscheint mir am ehesten die Gesichtsbildung geeignet, für die in dem signierten Kruzifixus des Berlinghiero im Museo Nazionale di Villa Guinigi in Lucca ein Schema greifbar ist,⁶⁷⁴ an dem die lucchesischen Maler offenbar noch bis über die Jahrhundertmitte hinaus festgehalten haben. In der Nachfolge Berlinghieros steht diesbezüglich ein im Palazzo Barberini in Rom aufbewahrter Kruzifixus, für den eine Provenienz aus S. Donnino in Lucca bezeugt ist.⁶⁷⁵ Bereits Oertel und Garrison haben dieses Werk zur Begründung ihrer Lokalisierung der Kölner Madonna nach Lucca herangezogen; Oertel und Boskovits wiesen es überdies demselben Maler zu.⁶⁷⁶ In der Tat stimmt das Antlitz des *Christus triumphans*, obgleich es sich um ein Männergesicht handelt, in erstaunlichem Maße mit dem der Gottesmutter überein (Abb. 66, 72). Vergleichbar sind die Proportionierung, die weitgespannten, fast halbkreisförmigen Brauenbögen, der Schnitt der deutlich markierten Ober- und Unterlider,⁶⁷⁷ die weiß gehöhten Glanzlichtpartien am unteren Rand der Augenhöhle, die für dugenteske Verhältnisse etwas kräftige Nase und der leicht geöffnete Mund mit den vollen, geschürzten Lippen. Da der Kruzifixus aus Lucca stammt und zudem in seiner Gesichtsbildung das in Ansätzen bereits im signierten Kruzifixus des Berlinghiero faßbare Schema weiterentwickelt, ist auf diesem Wege ein wichtiges Indiz für eine Zuordnung der Kölner Madonna zur lucchesischen Malerei zu gewinnen.

In einem engen stilistischen Zusammenhang mit beiden Tafeln steht die heute im Museo Civico in Pescia ausgestellte Madonna aus S. Jacopo Maggiore in Cozzile (Abb. 70). Trotz ihres östlich von Lucca gelegenen Herkunftsortes wurde die von Garrison und Oertel als lucchesisch betrachtete Tafel in der neueren Forschung meist

⁶⁷³ Garrison 1956a, 307ss., mit stilistischen und motivischen Parallelen in der Florentiner Malerei.

⁶⁷⁴ Die Signatur lautet: *B[e]rlingeri[us] me pinxit* (Garrison 1949, no. 476). Zu diesem Werk s. Ayer 1991, 87-103.

⁶⁷⁵ Zur Provenienz Garrison 1949, no. 508; cf. auch Ayer 1991, 58s. und 154-160. Das Werk ist im übrigen erst in jüngerer Zeit aus dem Palazzo Venezia in den Palazzo Barberini gelangt und wurde daher in der älteren Literatur unter dem Namen des ersteren geführt.

⁶⁷⁶ Oertel 1953-56, 32-36; Garrison 1956a, 306; Boskovits 1993, 74, Anm. 146.

⁶⁷⁷ Beim Oberlid ist die untere Linie in die Augenhöhle hinein verlängert; das Unterlid wird durch zwei in der Tränendrüse zusammenlaufende Linien gebildet.

ohne Begründung im Kontext der Florentiner Malerei behandelt.⁶⁷⁸ In ihrer Physiognomie ist die Madonna aus Cozzile die nächste Verwandte der Kölner Madonna (Abb. 66, 71). Nicht nur alle oben genannten Merkmale stimmen exakt überein, auch der Gesichtsausschnitt und sogar die zur Modellierung eingesetzten Glanzlichter⁶⁷⁹ entsprechen sich. Bezüglich der Gewandung ist insbesondere die Beinpartie der Madonna mit den aus dem Untergewand deutlich herauspräparierten Knien und dem über den Oberschenkel geführten und zwischen den Beinen herunterhängenden Mantelzipfel vergleichbar. Ähnliches gilt für das chrysographe Gewand des Kindes. Das Vorhangtuch des Thrones zeigt dasselbe Spiel mit den horizontalen Zierlinien, die jeweils über den Falten verspringen. Obwohl die Gesamtkomposition bei beiden Madonnen deutlich variiert, erhellt aus zahlreichen Details, insbesondere den beinahe deckungsgleichen Gesichtern, eine weit engere Beziehung als von der Forschung bislang angenommen.⁶⁸⁰

Der Nimbendekor der Tafeln, für dessen Analyse nun die Grundlagen geschaffen sind, vermag diesen Zusammenhang weiter zu erhärten (Abb. 67, 68, 71). Dies gilt vor allem für den Nimbus des Jesusknaben, der bei beiden Werken in der uns bereits von Coppo und seiner Pisaner Nachfolge bekannten Kombination der Punktieretechnik mit kleinen – jedoch nicht identischen – Punzen (Abb. 333)⁶⁸¹ zur Markierung von Kontur und Kreuzarmen ausgeführt ist. Für die Punktierung wurde jeweils eine sehr feine Punktunze verwendet, diese aber in unregelmäßiger Streuung. Bei der Kölner Madonna bilden zwei Punzenreihen den Kontur, während es sich bei der Madonna aus Cozzile nur um eine Reihe handelt, die allerdings auf

⁶⁷⁸ Garrison 1949, no. 165A (lucchesisch, mit Angabe der Provenienz); Oertel 1953-56, 28s. mit Anm. 58 (lucchesisch); Garrison 1956a, 311, Anm. 16 („sotto forte influenza lucchese e fiorentina (coppesca), e probabilmente di Pistoia“); Marcucci 1958, 39s. (florentinisch, aber vom selben Maler wie die Kölner Madonna); Bonsanti 1987, 65 (florentinisch); Tartuferi 1990, 31 (florentinisch, Nachfolger des „Maestro del San Francesco Bardi“); Ayer 1991, Bildunterschrift fig. 25 (florentinisch); Boskovits 1993, 94s. und 358ss. (florentinisch, Nachfolge des Bigallo-Meisters). Erst Pasut 2003, no. 463, ordnete das Werk, welches sich bis vor kurzem noch in der Florentiner Accademia befand, wieder in den Berlinghieri-Umkreis ein.

⁶⁷⁹ Vor allem unterhalb der Augen, jenseits des rechten Nasenflügels, auf der Oberlippe und am Grübchen des Kinns.

⁶⁸⁰ Oertel 1953-56, 28, sah nur Ähnlichkeiten im ikonographischen Formular; „stilistisch und technisch“ hätten dagegen „die beiden Bilder nur noch wenig miteinander gemein.“ Garrison 1956a, 306, bediente sich des Vergleichs mit der Cozzile-Madonna lediglich, um die lucchesische Provenienz der Kölner Tafel glaubhaft zu machen. Nur Marcucci 1958, 39s., vermutete denselben Maler, den sie jedoch für florentinisch hielt.

Abstand zum punktierten Feld gesetzt ist, so daß sich insgesamt wieder ein breiter Kontur ergibt. Die Kreuzarme werden bei beiden Nimben von zwei Punzenreihen begrenzt. In deren Zwischenraum haben sich im Falle der Kölner Tafel größere Reste roter und grüner Lüstermalerei erhalten,⁶⁸² die offensichtlich Emaileinlagen imitieren, womit ein erneuter Hinweis auf die Nachahmung von Werken der Goldschmiedekunst im Nimbendekor gegeben ist. Eng verwandt in Technik und Motivik erscheint bei beiden Tafeln die Füllung der Zwickelfelder und Arme des Kreuznimbus: Erstere nimmt je ein Herz ein, dessen Umriß in ganz ähnlicher Weise aus der Punktierung des Grundes ausgespart wurde. Die Kreuzarme sind mit einem Quincunx aus einer Raute und vier Kreisen dekoriert, welche der Maler ebenso nicht als glatte Fläche, sondern lediglich als breite Umrißlinie aus der Punktierung ausgespart hat. Diese technische Besonderheit schließt die beiden Nimben über die eher konventionelle Motivwahl hinaus zusammen. In der Kölner Tafel hat sich bei einigen der besagten Kreise wiederum grüne Lüstermalerei erhalten. Bei den Nimben der Gottesmutter stimmt die bereits beschriebene Ausführungstechnik der feinen, unregelmäßigen Punktierung überein, die nicht bis an die innere Punzenreihe herangeführt wird, so daß ein blanker Streifen zwischen Kontur und Feld verbleibt. Indes wurden für die Nimbenfelder unterschiedliche Motive gewählt. Bei der Madonna aus Cozzile handelt es sich um zu einer Ranke verbundene, gedrückte Herzformen aus Blättern, für die Pasut Parallelen unter anderem in den Mosaiken und Wandmalereien von S. Frediano in Lucca nachgewiesen hat.⁶⁸³ Im Falle der Kölner Madonna alternieren breite Ringe, denen abwechselnd sechsteilige Rosetten

⁶⁸¹ Bei der Kölner Madonna handelt es sich um eine fünfzackige Sternpunze (Frinta 1998, no. Dab5a; Durchmesser: 2 mm; dazu auch Wolters 1955, 90), bei der Cozzile-Madonna um eine größere Punktunze (nicht bei Frinta erfaßt).

⁶⁸² Beim (vom Betrachter aus gesehen) linken Kreuzarm finden sich an der unteren Begrenzung grüne, an der oberen rote Spuren, beim mittleren Kreuzarm links grüne und rechts rote, beim rechten Kreuzarm oben grüne Spuren. Wenn man also im Uhrzeigersinn die Begrenzungen der Kreuzarme durchgeht, so alternieren Grün und Rot regelmäßig. Wie die untere Begrenzung des linken Kreuzarmes zeigt, war jeweils der gesamte Streifen zwischen den Punzenreihen mit Farbe ausgefüllt. – Zur Technik der Lüstermalerei cf. Straub 1984, 235s. (allgemein), und Christian Wolters in: Oertel 1953-56, 40 (maltechnischer Befund bei der Kölner Madonna).

⁶⁸³ Pasut 2003, no. 859 (Cozzile-Madonna), no. 858 (S. Frediano in Lucca, Fassadenmosaik), no. 862 (S. Frediano in Lucca, Fresko an der Eingangswand); Umzeichnung *ibid.*, „Foliated motifs“, fig. XVIII.

und Lilien⁶⁸⁴ eingeschrieben sind, mit schmalen Füllmotiven von der Art, wie sie auch Coppo und der Meister von SS. Cosma e Damiano verwendeten.

Aus diesen Beobachtungen lassen sich folgende Schlußfolgerungen ziehen: Die stilistische Verwandtschaft mit dem Kruzifixus aus S. Donnino in Lucca und die Provenienz der heute in Pescia aufbewahrten Madonna aus Cozzile im Luccheser Umland begründen eine Zuordnung beider Madonnen zur lucchesischen Malerei. Ungeachtet der motivischen Variationen erscheinen mir die bislang nicht berücksichtigten Übereinstimmungen zwischen der Kölner Madonna und der Madonna aus Cozzile in der Technik der Nimbenornamentierung so weitgehend, daß unter Einbeziehung der aufgezeigten Stilparallelen (besonders in der Gesichtsbildung) zumindest eine enge Werkstattbeziehung, wahrscheinlich sogar derselbe Maler angenommen werden kann. Die Einschätzung des Verhältnisses der beiden Tafeln durch die Forschung ist daher m. E. ebenso zu revidieren wie die Klassifizierung der Cozzile-Madonna als Werk der Florentiner Malerei (s. o.).

Um in der schwierigen Frage der Datierung der Kölner Madonna, für welche die Vorschläge zwischen 1250/60 und 1275/85 schwanken,⁶⁸⁵ aus der Perspektive des Nimbendekors ein Indiz zu gewinnen und damit ihre Stellung präziser zu bestimmen, muß der Dekor in den größeren Entwicklungskontext eingeordnet werden. Zwar finden sich, wie Garrison bemerkte, Kreise mit eingeschriebenen Blüten in den Nimben der Maria und des Johannes von Meliores Uffizien-Dossale (1271) und im Nimbus der Madonna von der eponymen Tafel des Pisaner Meisters von S. Martino (Abb. 122, 74),⁶⁸⁶ doch scheint mir dies eine recht vordergründige Motivparallele zu sein, die eine Spätdatierung nicht rechtfertigt: Im Detail haben die Blüten nichts miteinander gemein, die Zwischenmotive der Kölner Madonna fehlen, die Punktiertechnik ist in den 1270er Jahren längst zu einer Standardform avanciert. Eher dürfte m. E. wiederum Coppo's Dekorsystem anregend gewesen sein. Oertel und Garrison haben bereits auf die Ähnlichkeit der Nimben der Kölner Madonna und der

⁶⁸⁴ Dabei handelt es sich im übrigen nicht um den Florentiner *giglio*, der sich bekanntlich durch einen markanten dreiblättrigen unteren Teil auszeichnet (Beispiele bei Tartuferi/Scalini [edd.] 2004, 128, Kat. 24, und 178s., Kat. 57). Diese spezielle heraldische Form der Lilie ist auch im reichen Motivatlas der Trecentopunzen nicht nachweisbar (Skaug 1994, I, 69). Zur möglichen symbolischen Bedeutung des Lilienmotivs s. u., Kap. 5.1.

⁶⁸⁵ Oertel 1953-56, passim (um 1260); Garrison 1956a, 304 (ca. 1275/85); Klesse 1973, 70s. (um 1260); Marques 1987, 75 (ca. 1260/70); Tartuferi 1990, 31 (ca. 1260/70); Boskovits 1993, 74, Anm. 146 (vor 1260); Pasut 2003, no. 886 (ca. 1250/60).

von Coppo signierten *Madonna del Bordone* hingewiesen.⁶⁸⁷ Strukturell vergleichbar sind beim *Nimbus* der Gottesmutter (Abb. 54, 67) der Kontur aus zwei Reihen kleiner Sternpunzen und die Füllung des Feldes mit einem Rapport großflächiger Hauptmotive auf punktiertem Grund, welche mit – ähnlich gebildeten – schmaleren Zwischenmotiven alternieren. Beim *Nimbus* des Jesusknaben (Abb. 55, 68) wären erneut der doppelte Kontur, die dessen Form aufnehmenden Begrenzungen der Kreuzarme, deren Dekorierung mit einem Quincunx aus einer Raute und vier Kreisen sowie die Füllung der Zwickelfelder mit flächigen Motiven auf punktiertem Grund zu nennen. Es handelt sich dabei nicht so sehr um Gemeinsamkeiten in der technischen Ausführung oder der Motivik im Detail, als vielmehr um strukturelle Parallelen im System des Dekors. Daß dieses System in Lucca bereits vor Coppo entwickelt worden wäre, kann angesichts des Umstandes, daß in der lucchesischen Malerei der Generation vor dem Meister der *Kölner Madonna* keine Tradition für *Nimbendekor* nachweisbar ist, als eher unwahrscheinlich gelten. Anders als im Falle des Meisters von *SS. Cosma e Damiano* müssen wir jedoch für den lucchesischen Maler der *Kölner Madonna* aufgrund des *Nimbendekors* nicht zwingend eine nahsichtige Vertrautheit mit der *Madonna del Bordone* annehmen oder gar eine Ausbildung bei Coppo postulieren. Da die Anlehnung sich auf das Dekorsystem als solches bezieht, wäre auch eine Vermittlung durch andere, Coppo rezipierende Werke Florentiner oder Pisaner Provenienz denkbar. Besagtes System, welches der Meister der *Kölner Madonna*, auf den vermutlich auch die *Madonna aus Cozzile* zurückgeht, in die lucchesische Malerei eingeführt zu haben scheint, ist in Coppo von 1261 datierender *Madonna del Bordone* zum erstenmal sicher greifbar. Der hier entwickelte Zusammenhang läßt also eine frühe Datierung der *Kölner Tafel* um oder gar vor 1260 fragwürdig erscheinen. Gleichzeitig liegen aber auch aus der Perspektive des *Nimbendekors* keine Gründe für eine Spätdatierung um 1280 im Sinne Garrisons vor.⁶⁸⁸ Am ehesten dürfte die *Madonna des Wallraf-Richartz-*

⁶⁸⁶ Garrison 1956a, 307. Zu den genannten Vergleichswerken s. u., Kap. 4.2.2 und 4.1.4.

⁶⁸⁷ Oertel 1953-56, 21 („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.“); Garrison 1956b, 307.

⁶⁸⁸ Zu den Forschungsmeinungen s. o. Garrison 1956a, 310s, begründete seine späte Datierung um 1275/85 vor allem mit dem *Chiaroscuro* des Untergewandes der *Madonna*, welches seiner Meinung nach nicht vor Cimabues *Kruzifixus* in Arezzo denkbar sei. Die Zeitstellung des letzteren freilich (nach Garrison um 1270/75) ist in der Forschung ebenfalls umstritten (s. u., Kap. 4.2.4).

Museums vielmehr in der Nachfolge von Coppo's Madonna del Bordone in den 1260er Jahren entstanden sein.

Abschließend sei noch darauf hingewiesen, daß sich der Goldgrunddekor der Kölner Tafel nicht auf die Nimben, die im Zentrum dieser Untersuchung stehen, beschränkt: Sternpunzen dekorieren die Säume von Kopftuch und Maphorion der Madonna und den Vorhang des Thrones, über dessen Lehne dreiteilige Blattmotive punktiert sind, die sich ihrerseits beim Thronkissen wiederholen. Bemerkenswert erscheint aber vor allem, daß der Maler auch die Krone Mariens in derselben Kombinationstechnik von Punktierung, Sternpunzen und Lüstermalerei, welche letztere hier Edelsteinbesatz imitiert, gebildet hat (Abb. 69). Besser dürfte sich die in dieser Arbeit aufgestellte These, der Nimbus sei im Dugento als *corona* aufgefaßt und dementsprechend mit der Goldschmiedekunst entlehnten Techniken dekoriert worden, nicht illustrieren lassen.⁶⁸⁹

4.1.4 Der Meister von S. Martino: Konservatismus im Nimbendekor der pisanischen Malerei zur Zeit Cimabues

Nach diesem Blick auf die Anfänge des Nimbendekors in der lucchesischen Malerei kehren wir wieder nach Pisa zurück und verfolgen die dortige Entwicklung weiter. Der bestimmende Maler der nächsten Generation wird in der Forschung traditionell nach seinem Hauptwerk, der im Pisaner Museo Nazionale aufbewahrten Madonnentafel mit erzählenden Szenen aus S. Martino in Pisa, als „Meister von S. Martino“ bezeichnet (Abb. 73).⁶⁹⁰ In seinem Dekor knüpfte er an das vom Meister von SS. Cosma e Damiano nach Pisa importierte System an und modifizierte es durch einige Besonderheiten technischer wie ästhetischer Natur (Abb. 74, 75). Bei der eponymen Tafel weist der Madonnennimbus einen breiten Kontur mit beidseitiger Punzenreihe auf, wie er uns von der Madonna aus S. Giovannino dei Cavalieri und der Veranustafel bekannt ist (Abb. 48, 51); an die Stelle der dortigen Blattranke in dem zwischen den Punzen verbleibenden Streifen treten auf beiden Seiten punktierte, gegeneinander versetzte Dreiecke und eine deren Umriß wiederholende Zickzacklinie. Das Nimbenfeld nehmen breite Ringe mit

⁶⁸⁹ Zu diesem Zusammenhang s. o., Kap. 3.1, und s. u., Kap. 5.1.

⁶⁹⁰ Weigelts abwegiger Versuch, das Werk in die sienesische Malerei einzuordnen und seinen Meister mit Vigoroso da Siena zu identifizieren, hat keine Nachfolge gefunden (Weigelt 1911, 224).

eingeschriebenen vierblättrigen Blüten ein, die sich fast tangieren, so daß statt eigenständiger Zwischenmotive nur kleine palmettenartige Gebilde in die Zwickel gesetzt sind. Charakteristisch erscheint indes weniger die Motivik des Nimbendekors, sondern eher die spezielle Ausführungstechnik der Punktierung. Die Punktpunzen sind sehr unregelmäßig und vor allem weniger dicht als üblich gesetzt (Abb. 75).⁶⁹¹ Sie beschreiben nicht präzise die Umrisse der flächigen Einzelformen, deren Lesbarkeit überdies durch die punktierten Binnenlinien erschwert wird. Auch orientiert sich die Punktierung der Kreise nicht exakt an den vorgeritzten Zirkelschlägen. Aus Nah- wie Fernsicht verschwimmen dadurch die Formen in der Wahrnehmung des Betrachters. In gleicher Technik ist auch der Kreuznimbus des Jesusknaben gearbeitet, in dessen Zwickelfelder s-förmige Voluten auf punktiertem Grund gesetzt sind. Die Kreuzarme nimmt, wie bei der Madonna aus S. Giovannino dei Cavalieri aus punktierten Linien gebildet, der übliche Quincunx ein, den der Maler jedoch offenbar nicht gänzlich verstanden hat, ergänzte er doch die obligatorischen, die Mitte umgebenden vier Kreise um einen angeschnittenen fünften. Wenig Sorgfalt wurde schließlich auf die Ausführung der kleinformatigen Nimben der Engel sowie der Figuren in den erzählenden Szenen verwandt (Abb. 76). Die Punzenreihen der Konture sind äußerst unregelmäßig; der Dekor der Nimbenfelder besteht aus vielfach eckig umbrechenden, fahrigem Krakeln, die nur noch bedingt an Spiralranken erinnern. Aus der Zusammenschau aller Nimben der Madonna von S. Martino erhellt, daß man das für den Nimbus der Gottesmutter beschriebene Verschimmen der Formen wohl nicht als bewußt auf einen derartigen ästhetischen Effekt kalkulierte Raffinesse, sondern ebenfalls als Nachlässigkeit in der technischen Ausführung zu interpretieren hat. Die Unzulänglichkeit der Dekors steht in merkwürdigem Gegensatz zur Qualität der Malerei. Man darf diesen Befund gleichwohl nicht mit geringem Anspruch des Dekors verwechseln, dessen System anderen Werken an Komplexität durchaus nicht nachsteht. Eher wird man von mangelndem Interesse an einer akkuraten Ausführung oder schwächer ausgeprägten Fähigkeiten des Malers im Bereich der Dekortechnik auszugehen haben.⁶⁹²

⁶⁹¹ Ein kurzer Hinweis darauf bereits bei Polzer 1999b, 170 („The dotting is rather loose.“).

⁶⁹² Mit dem beliebten Erklärungsmodell der „Gehilfenarbeit“ ist m. E. in diesem Falle wenig gewonnen, hat doch der Werkstattleiter für die Qualität und ordnungsgemäße Ausführung der Arbeit in Verantwortung auch für einen eventuellen (von ihm selbst unterwiesenen) Mitarbeiter einzustehen.

Immerhin gewährleistet die technische Eigenart des Meisters von S. Martino Wiedererkennbarkeit, selbst bei schlecht erhaltenen Bildern. Dies gilt etwa für die Tafel, welche die Hl. Anna mit Maria auf ihrem Schoß zeigt, wie alle mit dem Meister von S. Martino in Verbindung zu bringenden Werke im Besitz des Pisaner Museo Nazionale (Abb. 77). Aufgrund der augenfälligen stilistischen Übereinstimmung mit der eponymen Madonna⁶⁹³ wird die Annentafel in der Forschung einhellig als Arbeit besagten Meisters angesehen.⁶⁹⁴ Ihr Dekor ist stark abgerieben und im Detail nicht mehr lesbar (Abb. 78); dennoch erlauben die erhaltenen Spuren der Punzeisen Rückschlüsse: Frinta hat nachgewiesen, daß die sechsblättrigen Blütenpunzen des doppelten Nimbenkonturs identisch mit den bei der Madonna verwendeten sind (Abb. 347).⁶⁹⁵ Zudem lassen die besser erhaltenen Partien der Punktierung dasselbe lockere, unregelmäßige und die Formen verunklärende Streumuster erkennen wie oben beschrieben. Identische Punzen⁶⁹⁶ und ein analoges Streumuster zeigt auch ein ebenfalls in schlechtem Zustand befindliches, kleinformatiges Madonnentäfelchen (Abb. 79), dessen – nicht unumstrittene – Zuschreibung an den Meister von S. Martino wie bei der Annentafel durch den technischen Befund erhärtet werden kann.⁶⁹⁷

Als das zentrale Problem, welches sich mit diesem Meister verbindet, ist jedoch nicht sein Œuvrekatalog, sondern die Zeitstellung seines Werks und besonders der eponymen Madonna anzusehen. Die Forschungsbeiträge zu diesem Thema sind zahlreich und lassen sich auf zwei konträre Positionen zuspitzen: Eine

⁶⁹³ Dieser Zusammenhang ist hinlänglich bekannt und braucht hier nicht im einzelnen ausgeführt zu werden. Beispielshalber sei nur auf die Bildung von Gesicht und Händen sowie den Dekor des Thrones hingewiesen.

⁶⁹⁴ Venturi 1901-40, V (1907), 61; Sirén 1922, 173ss.; Lasareff 1936, 62 und 68 mit Anm. 27; Longhi 1948, 35; Garrison 1949, no. 196; Carli 1958, 58ss.; Bologna 1962, 113; Frinta 1998, no. L5a; Bellosi 1998, 35; id. 2000, 44 und 52; Testi Cristiani 2003, 49s.; Pasut 2003, no. 838; Lorenzo Carletti in: Burrese/Caleca (edd.) 2005, 162, Kat. 32.

⁶⁹⁵ Frinta 1998, no. L5a (Durchmesser: 3 mm).

⁶⁹⁶ Ibid.

⁶⁹⁷ Zum Forschungsstand zuletzt Lorenzo Carletti in: Burrese/Caleca (edd.) 2005, 165, Kat. 34 (mit Zuschreibung an den Meister von S. Martino). Garrison 149, no. 107, stufte das Täfelchen dagegen lediglich als pisanisch ein. Miklós Boskovits in: Id./Labriola/Pace/Tartuferi 2006, 170, schied es aus dem Werk des Meisters von S. Martino aus qualitativen Gründen aus. – Zur Beurteilung der sonstigen teilweise mit dem Meister in Verbindung gebrachten *opera minora* im Pisaner Museo Nazionale ist der Nimbendekor unergiebig: Vom Nimbus des kleinen Kreuzifixus haben sich nur winzige Teile einer Palmettenranke erhalten (Lorenzo Carletti in: Burrese/Caleca (edd.) 2005, 168, Kat. 36). Bei dem Fragment mit dem segnenden Christus ist der Befund durch eine heute wieder entfernte Übervergoldung und Dekorierung wesentlich gestört (ibid., 164, Kat. 33; Abb. im Zustand vor der

Fraktion trat für eine Datierung in die 1280er Jahre oder später ein.⁶⁹⁸ Mehrheitlich wurde die Tafel aus S. Martino aber für ein Werk der 1260er oder frühen 1270er Jahre gehalten. Letztere Auffassung, die bereits in der älteren Forschung zahlreiche Anhänger gefunden hatte,⁶⁹⁹ ist erst von Bellosi ausführlich begründet worden⁷⁰⁰ und scheint sich derzeit durchzusetzen, wie etwa die Pisaner Dugento-Ausstellung jüngst bestätigt hat.⁷⁰¹ Bei dieser Kontroverse geht es nicht um das Datumsetikett irgendeines Bildes, um das sich eine Handvoll Spezialisten streiten mag, sondern um einen wesentlichen Entwicklungsstrang der toskanischen Dugentomalerei überhaupt. Stilistisch wie motivisch hängt die Madonna aus S. Martino bekanntlich eng mit den großen Madonnentafeln Cimabues in Bologna, Paris und Florenz sowie mit Duccios Rucellai-Madonna (1285) zusammen.⁷⁰² Datierte das eponyme Werk also aus den 1280er Jahren, so wäre es als zeitgleicher pisanischer Beitrag zum künstlerischen Diskurs in der Toskana über das großformatige Madonnenbild zu betrachten (wie auch immer man das diffizile Problem der relativen Chronologie der insgesamt fünf Tafeln im Detail bewerten mag). Träfe dagegen die Frühdatierung zu, so avancierte der Meister von S. Martino damit zum großen Vorläufer und Lehrer Cimabues, der dessen Neuerungen zum Teil vorweggenommen hätte. Genau dies hat Bellosi in seiner Cimabue-Monographie (1998) zu erweisen versucht.⁷⁰³ Vom Datum der Madonna aus S. Martino hängt also unsere Vorstellung von der Entwicklung der toskanischen Malerei in der zweiten Dugentohälfte entscheidend mit ab.⁷⁰⁴

Restaurierung bei Carli 1958, fig. 106; handschriftliche Restaurierungsnotiz in der Photothek der Soprintendenza in Pisa [zu Inv.-Nr. 1579].

⁶⁹⁸ Wulff 1916, 80 (Ende 13. Jh.); van Marle 1923-38, I (1923), 290 (Ende 13. Jh.); Garrison 1949, no. 392 (1285-90); Stoichita 1976, Bildunterschrift fig. 8 (um 1290); Belting 1982b, 15 (um 1290); Behr 1996, 190-197 (1281-85); Romano 2002, 20 (1280er Jahre).

⁶⁹⁹ Sirén 1922, 178 (ca. 1260-75); Lasareff 1936, 62 und 68 mit Anm. 27 (späte 1260er oder 1270er Jahre); Coletti 1941/1946, I (1941), XXVII (um 1270); Salvini 1946, 8s. (1250er oder 1260er Jahre); Longhi 1948, 15 und 34s. (1260/70); Salvini 1950, 48 (1260er Jahre); Cuppini 1952, 8 (kurz nach 1270); Bologna 1962, 112 (ca. 1270/75); Marques 1987, 104 (ca. 1270/80).

⁷⁰⁰ Bellosi 1998, 35-39; id. 2000, 53-60.

⁷⁰¹ Carletti 2002, 40 (1270er Jahre); Pasut 2003, no. 877 (1260/70); Burrelli/Caleca 2005, 78 (1260er oder 1270er Jahre); Lorenzo Carletti in: Burrelli/Caleca (edd.) 2005, 157s., Kat. 31 (1250er oder 1260er Jahre).

⁷⁰² Zu diesen Tafeln s. u., Kap. 4.2.4 und 4.3.9.

⁷⁰³ Da die Innovationen in der Malerei der zweiten Dugentohälfte von seiten der Forschung ja gemeinhin dennoch mit dem Namen Cimabue in Verbindung gebracht wurden, bliebe freilich zu fragen, ob sich alle Vertreter der Frühdatierung besagte Konsequenzen für die Stellung Cimabues wirklich bewußt gemacht haben.

⁷⁰⁴ Mit Recht bezeichnete Bellosi 1998, 35, dieses Problem als „il nodo più importante per gli sviluppi nella pittura del secondo Duecento nell'Italia centrale“.

Die stilgeschichtliche Diskussion⁷⁰⁵ kann hier nicht im einzelnen rekapituliert werden. In aller Kürze sei nur noch einmal auf einige wesentliche Punkte hingewiesen: Die Gesamtkomposition ist Cimabues Louvre-Madonna und Duccios Rucellai-Madonna (1285) eng verwandt (Abb. 156, 287). Die entwickelte Form des Thrones samt Fußstuhl begegnet ebenfalls erst bei Cimabue, Duccio und deren Umfeld. Nämliches gilt für die bei den Figuren in den erzählenden Szenen anzutreffenden Gewänder von folienhafter Transparenz mit straff gezogenen, scharfgratigen Falten, die für die toskanische Malerei der 1280er und frühen 1290er Jahre typisch sind.⁷⁰⁶ Für keines der drei genannten Merkmale sind mir Parallelen in Werken bekannt, deren Entstehung dokumentarisch oder stilistisch in die 1260er Jahre fiel. Man braucht nur Coppas Madonna del Bordone (1261) oder die oben besprochenen pisanischen Nachfolgewerke neben die Madonna aus S. Martino zu stellen, um zu ersehen, welche einsame Position dieser in der Malerei der 1260er Jahre zukäme (Abb. 53). In die Produktion des vorletzten Jahrzehntes des Dugento hingegen fügte sie sich mühelos ein. Daß Teile der Forschung die Tafel ohne weiteres in der Nachfolge Giuntas gesehen haben,⁷⁰⁷ kann man eigentlich nur verwundert zur Kenntnis nehmen.

Besagte Diskussion ist im Zusammenhang dieser Arbeit insofern von besonderem Interesse, als Bellosi sich gerade des Nimbendekors der Madonna aus S. Martino als Kernargument für seine Frühdatierung bedient hat.⁷⁰⁸ Er verwies auf die Anfänge der Punktiertechnik bei Giunta Pisano, die dann in den 1260er Jahren von Coppo in der Madonna del Bordone (1261) und dem frühen Cimabue im Kruzifixus

⁷⁰⁵ Nur am Rande zu erwähnen ist der Versuch einer historisch-ikonographischen Begründung der Datierung in die 1280er Jahre von Behr 1996, 190-197, der die Martinsszene zu Füßen der Madonna nicht auf die Kirche S. Martino in Pisa, sondern auf Papst Martin IV. bezog und daraus eine Entstehung in dessen Papat (1281-85) ableitete. Daß dies nicht mehr als Spekulation sein kann, haben Martelli 1997, 82, und Romano 2002, 20, in ihren Rezensionen dargelegt.

⁷⁰⁶ Davon ist bereits im Zusammenhang mit der Castelfiorentino-Madonna (s. o., Kap. 1) die Rede gewesen. Wollesen 1977, 140, hat hierfür den Begriff „Bandagenfaltensstil“ geprägt.

⁷⁰⁷ Besonders betont wurde die Beziehung zu Giunta Pisano etwa von Sirén 1922, 178; Bellosi 1998, 35-39; id. 2000, 53s.; Burrelli/Caleca 2005, 77s.

⁷⁰⁸ Bellosi 1998, 35; id. 2000, 59 und fig. 18-25. – Als weiteres Argument führte Bellosi die dem Meister von S. Martino zugeschriebene Madonna in S. Biagio a Cisanello bei Pisa (Lorenzo Carletti in: Burrelli/Caleca [edd.] 2005, 166s., Kat. 35 mit Abb.) an, die seines Erachtens aufgrund enger Bezüge zu Giunta Pisano früh, d. h. vor ca. 1260, datiert werden müsse. Worin diese Bezüge bestehen sollen, stellte er jedoch nicht klar. Schließlich verwies er auf das Kopftuch der Anna in der Annentafel des Meisters von S. Martino, dessen Drapierung er mit den Werken des Meisters von SS. Cosma e Damiano (Madonna dei Mantellini, Madonna in Cambridge) verglich. Diese motivische Parallele ist zwar zutreffend, aber kein hinreichendes Datierungsargument.

von Arezzo aufgegriffen worden sei. Nach Meliores Uffizien-Dossale (1271) sei die Punktierung im Laufe der 1270er Jahre aus der Mode gekommen. Schließlich würden Duccios Rucellai-Madonna (1285) und Cimabues Louvre-Madonna belegen, daß sich Dekorsystem und –technik in den 1280er Jahren in eine ganz andere Richtung entwickelt hätten. Vor diesem Hintergrund sei eine späte Datierung der Tafel, die sich mit ihrem punktierten Dekor im vorletzten Jahrzehnt des Dugento höchst albertümlich ausnehme, sehr unwahrscheinlich. – Bellosi Gedankengang hat auf den ersten Blick einiges für sich. Daß der Meister von S. Martino in seinem Dekor an Coppo und dessen Pisaner Nachfolge der 1260er Jahre anknüpfte, ist hier bereits herausgestellt worden. In Florenz und Siena dominierten in den 1280er Jahren im Umfeld von Cimabue und Duccio tatsächlich andersartige, auf geritzten und punktierten Linien basierende Dekorsysteme, die sich wesentlich von den Nimben der Madonna aus S. Martino unterscheiden.⁷⁰⁹ Doch welche Wege ist die Entwicklung der zeitgenössischen *Pisaner* Malerei im Bereich des Nimbendekors gegangen? Mit dieser Frage sind wir an der entscheidenden Bruchstelle der Argumentation angelangt. Nicht berücksichtigt hat Bellosi in seiner Entwicklungsreihe nämlich ein pisanisches Werk, für das wir über einen gesicherten *terminus post quem* verfügen. Dabei handelt es sich um ein Tafelkreuz im Pisaner Museo Nazionale (Abb. 80) mit der Signatur: *Ranierius quondam Ugolini pisanus me pinxit.*⁷¹⁰ Dokumente für einen Pisaner Maler namens Ranieri oder Raniero d’Ugolino haben sich zwar nicht erhalten, doch ist uns sein Vater Ugolino di Tedice, ebenfalls Maler und Bruder des Enrico di Tedice, hinreichend bekannt. (Eingeräumt sei hier in Parenthese, daß die folgende Argumentation unter dem Vorbehalt steht, daß die in der Forschung einhellig angenommene Identifizierung des in der Signatur ohne Patronymikon genannten Ugolino mit Ugolino di Tedice zutrifft.⁷¹¹ Ein anderer Pisaner Maler gleichen Namens ist nicht bekannt. Ausweislich der dokumentarisch belegten Tätigkeit der Brüder Ugolino und Enrico scheint der Malerberuf in der Familie Tradition gehabt zu haben. Daß Söhne von Malern den Beruf des Vaters

⁷⁰⁹ Dazu ausführlich s. u., Kap. 4.2.4 und 4.3.9.

⁷¹⁰ Zit. nach Lorenzo Carletti in: Burrelli/Caleca (edd.) 2005, 170, Kat. 38.

⁷¹¹ Garrison 1949, 26; Cuppini 1952; Lasareff 1955; Bellosi 2000, 53s. Unausgesprochen wurde diese Identifikation auch von allen anderen Autoren vorausgesetzt.

ergriffen, ist im Spätmittelalter ohnehin ein geläufiges Phänomen.⁷¹²⁾ Von Ugolino di Tedice hat sich in der Eremitage zu St. Petersburg ein signierter Kruzifixus erhalten.⁷¹³ In zwei Dokumenten vom 12. Juni 1252 und vom 15. März 1273 trat der Maler als Zeuge auf. Am 26. Juli 1277 wurde *Ugolino pictori q. Tedici* durch den Pisaner Erzbischof Land zugewiesen.⁷¹⁴ 1277 muß Ugolino demnach noch am Leben gewesen sein. Die Signatur Ranieris kennzeichnet den Vater aber durch den Zusatz *quondam* als bereits verstorben. Daher kann der Kruzifixus des Ranieri d'Ugolino erst nach 1277 entstanden sein.⁷¹⁵

Leider teilt das Tafelkreuz mit den meisten Werken des Meisters von S. Martino den schlechten Erhaltungszustand. Goldgrund wie Malschicht sind von einem ausgeprägten Craquelé durchzogen, so daß der Dekor des ersteren schwer lesbar ist. Die Punzeisen haben dennoch deutliche Spuren hinterlassen, die wichtige Schlußfolgerungen erlauben (Abb. 81): Die Nimben von Maria und Johannes sind eindeutig in Punktiertechnik ausgeführt worden, die im heutigen Zustand ein der Annentafel und der kleinformatischen Madonna des Meisters von S. Martino sehr ähnliches Schadensbild zeigt. Am besten erkennbar ist noch der breite Kontur, dessen mittlerer Streifen dieselben dreieckigen, gegeneinander versetzten punktierten Zacken aufweist wie bei der eponymen Madonna beschrieben. Schließlich hat Frinta darauf hingewiesen, daß die Blütenpunzen des Konturs mit den vom Meister von S. Martino bei allen drei genannten Werken eingesetzten identisch sind (Abb. 347).⁷¹⁶ Mit diesem dreifachen Befund ist der Nachweis erbracht, daß bei einer pisanischen Tafel mit gesicherter Entstehung nach 1277 nicht nur die Punktiertechnik an sich,

⁷¹² Zur besser dokumentierten Situation im Florenz des 15. Jh.s ausführlich Jacobsen 2001, 131s. und passim.

⁷¹³ Dazu Lasareff 1955; Garrison 1956b, 205-208; Lorenzo Carletti in: Burresi/Caleca (edd.) 2005, 156, Kat. 30 (Signatur: *Ugolinus quondam Tedici me pinxit*). Der Kruzifixus weist keinen Nimbendekor auf.

⁷¹⁴ Wortlaut der Dok. bei Bacci 1924/25, 244, Angiola 1977, 3s., und Fanucci Lovitch 1991/1995, I (1991), 286. – Das Dok. vom 12. März 1260, in welchem Ugolino gemeinsam mit seinem Bruder Enrico Land vom Erzbischof erhielt (Angiola 1977, 3 mit Anm. 23), ist bereits im Zusammenhang mit Enrico di Tedice angesprochen worden (s. o., Kap. 4.1.2).

⁷¹⁵ Bellosi selbst argumentierte, den Kruzifixus des Ranieri betreffend, in gleicher Weise, bezog diesen aber nicht in seine vergleichende Betrachtung des Nimbendekors der Madonna aus S. Martino ein (Bellosi 2000, 53s.). – Die Datierungen des Kruzifixus von seiten der Forschung setzten diesen *terminus post quem* teils explizit, teils implizit voraus: Garrison 1949, no. 575 (1280-85); Lasareff 1955, 10 (1280-85); Caleca 1986, 244 (um 1290); Pasut 2003, no. 59 (um 1280); Burresi/Caleca 2005, 78 (Ende 13./Anf. 14. Jh.); Lorenzo Carletti in: Burresi/Caleca (edd.) 2005, 170, Kat. 38 (1270er oder 1280er Jahre).

sondern auch das für den Meister von S. Martino charakteristische Dekorsystem samt seiner Punze verwendet wurde. Somit entfällt Bellosi Kernargument für eine Frühdatierung der eponymen Madonna in die 1260er Jahre. Vielmehr wird dadurch die – m. E. auch stilistisch einzig plausible – These einer Entstehung im vorletzten Jahrzehnt des Dugento nachhaltig erhärtet. Dem Meister von S. Martino kommt also im oben angedeuteten Sinne nicht die Rolle eines Vorläufers, sondern eines Zeitgenossen des Cimabue zu. Mit einiger Vorsicht können wir vielleicht sogar noch einen Schritt weitergehen und, wie es Frinta aufgrund des Punzenbefundes und andere vor ihm aus stilistischen Erwägungen getan haben, den Meister von S. Martino mit jenem Ranieri d'Ugolino identifizieren.⁷¹⁷ Die Übereinstimmung in Technik und Dekorsystem macht dies durchaus wahrscheinlich, doch gebietet die schlechte Erhaltung, die Gleichsetzung immerhin mit einem Fragezeichen zu versehen.

Wesentlicher als der Name des Malers ist ohnehin die Zeitstellung seines Werks. Aus dem hier erschlossenen späten Datum der Madonna von S. Martino erhellt schließlich auch der im Hinblick auf die o. g. gleichzeitigen Entwicklungen in Florenz und Siena konservative Charakter des Nimbendekors in der Pisaner Malerei der 1280er Jahre. Sowohl die Innovationskraft als auch die technische Perfektion, welche die pisanische Tradition der Nimbenornamentierung von den Anfängen bei Giunta Pisano bis zum Meister von SS. Cosma e Damiano ausgezeichnet hatten, scheinen in diesem Zeitraum verlorengegangen zu sein. Der Nimbendekor kam beim Meister von S. Martino dem hohen Anspruch seiner Malerei nicht mehr gleich.

4.1.5 Deodato Orlandi und seine Tätigkeit in Lucca und Pisa um 1300: Goldgrunddekor als Spezialgebiet

Für die Malergeneration an der Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert steht der Name des Lucchesen Deodato Orlandi, der auch für Pisa größere Aufträge ausgeführt hat,

⁷¹⁶ Frinta 1986, 72; id. 1998, no. L5a. – Ein kurzer Hinweis auf die Ähnlichkeit des Nimbendekors bereits bei Cuppini 1952, 10s.

⁷¹⁷ Garrison 1949, 26 und no. 392 (mit Bezugnahme auf eine mdl. Mitt. Richard Offners); Cuppini 1952, 10s.; Frinta 1986, 72; id. 1998, no. L5a. – Explizit zurückgewiesen wurde die Identifizierung von Longhi 1948, 34s.; Lasareff 1955, 10; Carli 1958, 58; Bellosi 1998, 35-39; id. 2000, 53s. – Bellosi hat statt dessen, gestützt auf m. E. nicht hinreichende Stilvergleiche mit dem St. Petersburger Kruzifixus (id. 2000, fig. 8-15), eine Identifizierung mit dem Vater Ugolino di Tedice vorgeschlagen, der Pasut 2003, no. 56, und Burrese/Caleca 2005, 77s., gefolgt sind.

so daß er der pisanischen Malerei ebenso zuzurechnen ist wie derjenigen seiner Heimatstadt.⁷¹⁸ Mehrere Dokumente, von Garrison zusammengestellt und gründlich kommentiert,⁷¹⁹ sowie vier Signaturen mit Datumsangabe machen Deodato zu einem der am besten durch Schriftquellen faßbaren Maler seiner Zeit. Die erste Nachricht datiert vom 30. Mai 1284 und erwähnt *Datuccius Orlandi* als Mitglied des Großen Rates von Lucca.⁷²⁰ Bei der Form *Datuccius* resp. *Datuccio* handelt es sich um eine Verballhornung des Namens Deodato, wie sie uns analog von dem ungleich berühmteren Tommaso di Ser Giovanni genannt Masaccio vertraut ist. Daß sich das Dokument auf den Maler bezieht, erhellt aber erst aus der Zusammenschau mit den späteren Urkunden, die den Zusatz *pictor* beinhalten (s. u.).⁷²¹ Deodato muß es demnach bereits vier Jahre vor seinem ersten signierten Werk in Lucca zu einigem Ansehen gebracht haben. Zudem läßt sich aus dem Umstand, daß für eine Mitgliedschaft im Rat ein Mindestalter von achtzehn Jahren erforderlich war, für sein Geburtsdatum ein *terminus ante quem* von 1266 errechnen.⁷²² 1288 signierte Deodato einen aus S. Cerbone in Lucca stammenden, heute im Museo Nazionale di Villa Guinigi in Lucca aufbewahrten Kruzifixus (Abb. 82): *A. D. MCCLXXXVIII Deodatus filius Orlandi de Luca me pinxit.*⁷²³ Diese Inschrift belegt, neben Autor und Entstehungsdatum des Werks, den Taufnamen des Malers und seine Herkunft aus Lucca. Es folgen zwei gleichlautende Signaturen aus dem Jahre 1301 (*A. D. MCCCCI Deodatus Orlandi me pinxit*), die eine am Kruzifixus in S. Chiara zu S. Miniato al Tedesco (Abb. 85), die andere an einem Dossale unbekannter Provenienz im Pisaner Museo Nazionale (Abb. 87).⁷²⁴ Das letzte signierte Werk, eine vormals in römischem

⁷¹⁸ Konsequenterweise ist Deodato Orlandi auch bei der Pisaner Dugento-Ausstellung im Jahre 2005 mit berücksichtigt worden (Burrese/Caleca [edd.] 2005, 87 und 256-265).

⁷¹⁹ Garrison 1951a, 18-31 (in Kurzfassung bereits bei id. 1949, 16s.). Ich beschränke mich nachfolgend auf die wichtigsten Punkte und verweise im übrigen auf die ausführliche Behandlung der Dokumente bei Garrison.

⁷²⁰ Garrison 1951a, 19 und 28, Dok. III.

⁷²¹ Die anderen in diesem Dok. genannten Ratsmitglieder sind ebenfalls nicht durch einen Berufszusatz gekennzeichnet.

⁷²² Garrison 1951a, 25 (mit Nachweis aus den Statuten der Kommune von 1308).

⁷²³ Zit. nach Bertolini Campetti et al. 1968, 139ss. (mit Provenienznachweis).

⁷²⁴ Zit. nach Wollesen 1977, 134 (Kruzifix), und Sirén 1922, 124 (Dossale). Zur Provenienz cf. Antonia d'Aniello in: Burrese/Caleca (edd.) 2005, 258, Kat. 89 (Kruzifix), und Lorenzo Carletti in: *ibid.*, 260, Kat. 90 (Dossale). – Die Datumsinschriften der in Pisa und Umland befindlichen Werke Deodatos müssen wahrscheinlich *stile pisano* gelesen werden (Garrison 1949, no. 431). Die Dokumente hingegen sind alle lucchesisch.

Privatbesitz befindliche, heute verschollene Madonnen tafel (Abb. 93) trug die Jahreszahl 1308 (*A. D. MCCCVIII Deodatus Orlandi me [pinxit]*).⁷²⁵

In der Chronologie schließt sich ein Dokument vom 21. Februar 1315 an, in welchem *Datuccius Orlandi schudarius et pictor lucanus civis contrate sancti Petri Somaldi* zusammen mit anderen außerhalb der lucchesischen Stadtmauern ein Stück Land pachtete.⁷²⁶ Neben der Namensform *Datuccius* in Verbindung mit dem Zusatz *pictor*, die es erlaubt, das obige Dokument von 1284 ebenfalls auf unseren Maler zu beziehen, ist hier vor allem die Bezeichnung als *schudarius* (*scudarius*, *scudaio*) von Interesse. Wie aus dem Statut der Florentiner *Arte dei correggiai, tavolaccai e scudai* (1338-45) hervorgeht, fertigten die *scudarii* vor allem Schilde aller Art, daneben auch andere *arma*.⁷²⁷ Sirén, Garrison und Wollesen haben bezüglich Deodatos Tätigkeit als *scudarius* auf die Tradition der Verzierung von Metallarbeiten verwiesen und daraus seine besondere Befähigung und Neigung zum Goldgrunddekor in der Malerei abgeleitet.⁷²⁸ Nach der historischen Waffenkunde bestehen die wenigen aus dem 13. Jahrhundert erhaltenen Schilde indes nicht aus Metall, sondern aus mit Leder bezogenem Holz, welches teilweise bemalt, vergoldet oder mit einem pastigliaartigen Relief (sog. Engobage) verziert wurde.⁷²⁹ Für die Ausführung solcher Dekorformen waren Maler naturgemäß prädestiniert.⁷³⁰ Es dürften wohl eher die Fertigkeiten Deodatos als *pictor* gewesen sein, die ihn zum

⁷²⁵ Die Tafel wurde erwähnt bei van Marle 1923-38, I (1923), 305, und besprochen bei Sirén 1922, 125s. und Abb. 38 (danach die Signatur zit.). Vor ihrem Verschwinden befand sie sich zuletzt in der Sammlung Hurd in New York (Boskovits 1988, 29). Der Photographie bei Sirén nach zu schließen, handelte es sich bei der Madonna wohl um das Fragment eines Dossales von der Art desjenigen in Pisa.

⁷²⁶ Garrison 1951a, 19 und 28s., Dok. IV.

⁷²⁷ Wie ein Produktkatalog liest sich die in cap. XIII des Statuts enthaltene Mahnung zur Redlichkeit bei der Verfertigung der *arma*: *Et quod in aliquo pavese, scuto, tabulaccio, rotella, targia, bracciaiuiola, broccholerio vel in aliquibus armis pertinentibus ad artem tabulacciariorum et scudariorum, nullus audeat vel presummat aliquam falsitatem facere vel comictere [...]* (Camerani Marri [ed.] 1960, 25; Hervorhebungen von mir). – *Pavese, scutum, tabulaccium, rotella, targia* und *broccholerium* bezeichnen unterschiedliche Formen von Schilden (zur Bedeutung der einzelnen Begriffe mit Nachweisen Battaglia [ed.] 1962-2002, XII [1984], 873s., s. v. „pavese“²⁴; XX [2000], 774, s. v. „tavolaccio“²⁴; XVII [1994], 132, s. v. „rotella (7)“; XX [2000], 737, s. v. „targa (5)“; II [1962], 388, s. v. „broccoliere“). Unter *bracciaiuiola* ist ein Armschutz zu verstehen (ibid., II [1962] 340, s. v. „bracciaiola“).

⁷²⁸ Sirén 1922, 130; Garrison 1951a, 19; Wollesen 1977, 133.

⁷²⁹ Nickel 1974, 23-26 und 35 (Abb). Cf. auch Laking 1920-22, I (1920), 76-83.

⁷³⁰ Die noch im Florenz des 15. Jh.s spärlichen Nachrichten zu den Waffenmalern hat Jacobsen 2001, 52s., vollständig zusammengestellt. – In Hamburg gehörten übrigens Maler und lederverarbeitende Handwerker nach den Statuten von 1375 sogar derselben Zunft an (Syamken 1999, 64ss.).

scudarius befähigten, als umgekehrt.⁷³¹ Jedenfalls kann aus der Bezeichnung *scudarius* keineswegs auf eine Ausbildung als „Metallgraveur“⁷³² geschlossen werden.

Eine vom 16. Oktober 1331 datierende Liste der Luccheser Bürger, die dem König von Böhmen und Polen den Treueeid schworen, nennt eine gewisse Marduccia als Tochter des verstorbenen (*quondam*) Deodato Orlandi (*Dna Marduccia relicta quondam Ursuccij Sabolini filia quondam Datuccij Orlandi contrate sci Petri Somaldi*),⁷³³ die noch einmal in einem Dokument vom 5. Mai 1339 erwähnt wird.⁷³⁴ Die Namen seiner Söhne Nicoluccio und Amadore sowie seiner Witwe Pina sind uns aus einem Dokument vom 5. April 1348 bekannt.⁷³⁵ Deodato muß demzufolge zwischen 1315 und 1331 verstorben sein.⁷³⁶ Weitere Nachrichten von 1298 und 1301, die einen *Datus pictor* in Pisa nennen, hat Garrison mit guten Gründen als zweifelhaft aus der Diskussion ausgeschlossen.⁷³⁷

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß wir – neben einem photographisch mehr schlecht als recht dokumentierten (1308) – über drei erhaltene Tafelbilder des Deodato Orlandi mit Signatur und Datum (1288 bzw. 1301) als Ausgangspunkte für die Zusammenstellung seines Œuvres verfügen, und daß sich seine Tätigkeit ausweislich der zuletzt genannten Urkunden mindestens bis in die Mitte des zweiten

⁷³¹ Dabei ist auch zu bedenken, daß das diskutierte Dok. von 1315 datiert, als Deodato längst große Aufträge im Bereich der Malerei ausgeführt hatte. Überhaupt scheint das Geschäft des Waffenmalers keine geringgeschätzte Arbeit, sondern durchaus einträglich gewesen zu sein (Nachweise für das 15. Jh. bei Jacobsen 2001, 52s.). – Für seine Hinweise zum Berufsprofil des Waffenmalers sei Prof. Dr. Werner Jacobsen (Münster) herzlich gedankt.

⁷³² Sirén 1922, 122; ähnlich Wollesen 1977, 133.

⁷³³ Garrison 1951a, 22.

⁷³⁴ Ibid., 30, Dok. VI (*domina Marduccia ... filia quondam Deodati Orlandi pictoris civis lucani*).

⁷³⁵ Ibid., 30s., Dok. VII (*Nicoluccium et Amadorem germanos filios quondam Deodati pittoris cives lucanos et dominam Pinam eorum matrem relictam quondam dicti Deodati*).

⁷³⁶ Problematisch scheint in diesem Zusammenhang ein Dok. vom 12. Juli 1332, in dem Puccinello di Parduccio für Deodato Orlandi eine bestimmte Menge Korn, Hirse und Bohnen aus dem Ertrag des o. g. Landes an die Kommune abführt (*Puccinellus Parduccii [...] reddit lucano communi pro Datuccio Orlandi de Luca pictore et rebelle staria duo et quarram unam grani et milii et fabarum*; *ibid.*, 29s., Dok. V). Garrison hob das Fehlen von *quondam* bei der Nennung des Namens hervor und vermutete ein Versehen des Schreibers oder einen in Lucca noch gar nicht bekannten Tod Deodatos im Exil (*ibid.*, 22s.). Daß Deodato hier nicht explizit als verstorben apostrophiert wird, muß m. E. nichts besagen, agiert Puccinello doch an seiner statt (*pro*). Möglicherweise sind die Ansprüche der Kommune an Deodatos Mitpächter übergegangen. Das eindeutige Dok. von 1331 wiegt in jedem Falle argumentativ schwerer als das mehrdeutige von 1332. Für die folgenden Erörterungen ist diese Frage jedoch ohnehin nicht von Belang.

⁷³⁷ Ibid., 19ss., wurde diesbezüglich auf das fehlende Patronymikon und die Häufigkeit des Namens Dato verwiesen. Burresti/Caleca 2005, 87, bezogen die Dokumente dagegen wieder ohne weiteres auf Deodato Orlandi.

und längstens bis zu Beginn des vierten Jahrzehnts des Trecento erstreckt hat. Damit wird die zeitliche Grenze der vorliegenden Arbeit überschritten, was jedoch insofern gerechtfertigt erscheint, als das Frühwerk und damit die künstlerischen Wurzeln des Malers noch gänzlich ins Dugento fallen. Die malerischen Qualitäten des Deodato Orlandi erfuhren in der Forschung eine wenig schmeichelhafte Bewertung und gingen im besten Falle als solides Mittelmaß durch.⁷³⁸ In merkwürdigem Gegensatz zum Konservatismus seiner beschaulichen Malerei, mit welcher er, wie Werke und Quellen nahelegen, durchaus erfolgreich gewesen zu sein scheint, steht Deodatos Innovativität und Experimentierfreude im Dekor des Goldgrundes, dem offenbar sein besonderes Interesse galt. Vielleicht mögen seine ganz eigenständigen Lösungen in diesem Bereich, die in der Zeit ohne direkte Parallele sind, zu seiner Beliebtheit mit beigetragen haben.

Bei seinen beiden Kruzifixen hat sich Deodato Orlandi bekanntlich an prominente Vorbilder Florentiner Provenienz angelehnt, die zum Entstehungszeitpunkt für die Entwicklungsgeschichte des Tafelkreuzes jeweils gerade maßgeblich waren. Das Werk in Lucca (1288) rekurriert auf Cimabues Kruzifixus für S. Croce (Abb. 82, 153), dasjenige in S. Miniato al Tedesco (1301) auf Giottos Tafelkreuz in S. Maria Novella (Abb. 85, 206).⁷³⁹ Übernommen wurde aber nur die Komposition, während die Detailbildung teilweise beträchtlich abweicht, so daß kein Grund besteht, nahsichtige Werkstattkenntnis der Vorlagen anzunehmen. Gänzlich unabhängig von Cimabue und Giotto verfuhr der Maler beim Dekor der Nimben, welcher zu den im Dugento raren Beispielen reiner Punzierung zählt.⁷⁴⁰ In vier konzentrischen, auf Abstand gesetzten Kreisen sind bei den Nimben

⁷³⁸ Die ältere Forschung urteilte besonders hart über den Maler: Sirén 1922, 121s., tadelte „Orlandis durchschnittsmäßige und wenig persönliche Kunst“; er sei „in Bezug [sic] auf seine künstlerische Ausdrucksweise konservativ, um nicht zu sagen zurückgeblieben, [...] ein geschickter Eklektiker, ein gut ausgebildeter Maler und Metallgraveur, aber kein bedeutender Künstler.“ Ähnlich lauteten auch die Verdikte von Toesca 1927, II, 1025 („non più che mediocre“), und Sandberg-Vavalà 1929, 797 („un artista modesto, debo luccio, mediocre“). Die Beurteilung in der neueren Literatur fiel etwas ausgewogener aus; stellvertretend sei hierfür Boskovits 1988, 29, zitiert: „Orlandi war ein Maler von bescheidener Begabung, aber ein gewandter und lebhafter Erzähler. [...] Trotz mancher Erneuerungsversuche zeigt er in seinen spätesten Werken doch oft Zeichen der Ermüdung; sie sind rückständig im Vergleich mit den neuesten Entwicklungen der toskanischen Malerei.“

⁷³⁹ Oertel 1937, 227; Wollesen 1977, 132ss. – Dieser Rezeptionsprozeß liefert nicht nur jeweils einen *terminus ante quem* für die Datierung der Kruzifixe Cimabues und Giottos, sondern belegt auch, daß die ihnen von der modernen Forschung zuerkannte Modernität und Qualität bereits von den Zeitgenossen wahrgenommen und als nachahmenswert empfunden wurde.

⁷⁴⁰ Frinta 1986, 69. Zum Dekor der Kruzifixe Cimabues und Giottos s. u., Kap. 4.2.4 und 4.2.6.

der Nebenfiguren des Luccheser Kruzifixus (Abb. 84) zwei verschiedene Punzen eingeschlagen worden: am Kontur kleine fünfzackige Sterne, dann etwas größere fünfblättrige Blüten, gefolgt von einer weiteren Reihe Sterne, schließlich wieder Blüten (Abb. 334).⁷⁴¹ Beim Kruzifixus in S. Miniato (Abb. 86) begegnet dasselbe Prinzip in reduzierter Form mit lediglich zwei Punzenreihen aus achtblättrigen Rosetten am Kontur bzw. großen, in Rauten eingeschriebenen Lilien im Nimbenfeld (Abb. 352, 341).⁷⁴² Das beiden Werken gemeinsame Dekorsystem bricht nicht nur mit den Konventionen der pisanisch-lucchesischen Malerei, die hier dargestellt wurden, sondern steht auch sonst weitgehend isoliert. Der Struktur nach verwandt ist lediglich der Dekor der Madonnentafel von S. Maria Maggiore in Florenz, deren zahlreiche Nimben ebenfalls mit in mehreren konzentrischen Kreisen angeordneten Punzen verziert sind, wobei die Motive von Reihe zu Reihe wechseln (Abb. 115, 116). Die unten ausführlich zu besprechende Tafel galt einhellig als Werk Coppo oder seines näheren Umfeldes, bis jüngst der spektakuläre Versuch unternommen wurde, eine Entstehung um 1200 und die Autorschaft eines byzantinischen Malers glaubhaft zu machen.⁷⁴³ Unabhängig von der Beurteilung dieser Frage erscheint es ganz ungewiß, ob Deodatos Dekorsystem überhaupt von der Florentiner Madonna oder einem verlorenen Werk ähnlicher Art angeregt worden ist. Zwar liegt es zunächst nahe, aufgrund der strukturellen Übereinstimmung und der Ausnahmestellung innerhalb des dugentesken Nimbendekors eine Beziehung zu vermuten. Doch muß man sich auch den an sich recht simplen Charakter dieses

⁷⁴¹ Id. 1998, no. Dab10 (Durchmesser: 2,5 mm) und no. Ka43 (Durchmesser: 4,7 mm). In die von zwei Reihen kleiner Sternpunzen eingefassten Kreuzarme des Nimbus Christi (Abb. 83) ist je eine Raute gesetzt, die ihrerseits aus vier Rauten besteht, deren Eckpunkte große Blütenpunzen markieren. Zum Dekor des Kreuznimbus von Cimabues Kruzifixus in S. Croce bestehen entgegen der Ansicht von Sandberg-Vavalà 1929, 798, keinerlei Bezüge. – Dieselben Punzen hat Frinta (s. o.) bei einer wenig bekannten Madonna im Fogg Art Museum in Cambridge nachgewiesen, die mir weder im Original noch in Photographien zugänglich war.

⁷⁴² Frinta 1998, no. Na4 (Durchmesser: 4 mm) und no. Gf45 (Größe: 8,7 x 4,8 mm). Der Kreuznimbus weist keinen Dekor auf. – Dieselbe Rosettenpunze verwendete auch der Maler einer Madonna in der Kress Collection des Columbia Museum of Art, den Frinta aus diesem Grunde mit Deodato Orlandi identifiziert hat (ibid., no. Na4). In der bisherigen Forschung galt die Tafel dagegen als florentinisch (Garrison 1949, no. 638; Shapley 1966, 6; Marques 1987, 293; Tartuferi 1990, 63 und fig. 226). Ungeachtet der identischen Punze weicht das Dekorsystem von allen gesicherten Werken Deodatos (s. u.) ab: Beim Madonnennimbus sind je sieben Rosetten in Form von Hexagonen mit Mittelpunkt angeordnet und mit punktierten Spiralranken, wie sie Deodato sonst nirgends gebrauchte, kombiniert worden. Auch aus stilistischer Perspektive vermag ich keine Bezüge zwischen dem überlängten Körper und Gesicht der Madonna in Columbia und den eher breiten und gesetzten Figuren der signierten Tafeln zu erkennen. Wie sich das wenig qualitätvolle Werk zum Œuvre Deodato Orlandis verhält, muß hier offenbleiben. Zweifel an Frintas Zuschreibung scheinen mir immerhin angebracht.

Systems bewußt machen. Punzenreihen am *Nimbenkontur* sind in der zweiten Dugentohälfte allenthalben geläufig. Die Idee, jene gleichsam zu vervielfachen und damit das Nimbenfeld zu füllen, könnte durchaus von unterschiedlichen Malern unabhängig voneinander entwickelt worden sein. Entsprechendes gilt für das Verhältnis zum trecentesken Dekor: Simone Martini experimentierte erstmals 1315/16 in seiner *Maestà* im Palazzo Pubblico von Siena mit rein punzierten Nimben.⁷⁴⁴ Um die Mitte des vierten Jahrzehnts folgten die Florentiner Maler, deren Nimben aus konzentrischen Punzenreihen, für die Skaug den Begriff „pearls-on-a-string-style“ geprägt hat,⁷⁴⁵ dem Dekor des Deodato Orlandi sogar noch näherstehen. Es mag verlockend sein, die Kruzifixe des Lucchesen als Vorläufer dieses im Trecento so erfolgreichen Systems zu betrachten. Skepsis erscheint indes auch hier angebracht. Zu einfach ist, wie gesagt, das übereinstimmende Grundprinzip, um daraus auf Abhängigkeiten schließen zu können, zumal auch kein kontinuierlicher zeitlicher Zusammenhang besteht, da in den eineinhalb Jahrzehnten vor Simone Martinis Innovation von 1315/16 ganz andere, rein geritzte Formen dominierten.⁷⁴⁶

⁷⁴³ S. u., Kap. 4.2.2.

⁷⁴⁴ Dazu ausführlich und mit zahlreichen Abb. Frinta 1988, Bagnoli 1999 und Polzer 2005.

⁷⁴⁵ Skaug 1994, I, 78ss., und II, 494-503 (App. I). – Die Einführung des rein punzierten Dekors in der Florentiner Malerei könnte sogar um etwa ein Jahrzehnt früher als in Skaugs Entwicklungsmodell anzusetzen sein, wenn sich ein rezenter Fund bestätigen sollte: Cauzzi 2005 hat nämlich für das von Giotto signierte Polyptychon in der Pinacoteca Nazionale von Bologna, welches punzierten Dekor aufweist, eine in die Gipsgrundierung der Tafelrückseite eingeritzte Inschrift mit der Jahreszahl 1326 nachgewiesen (ibid., tav. 84), die zum ursprünglichen Bestand zu gehören und das Vollendungsdatum zu bezeichnen scheint. Skaug 1971, passim, und die Mehrheit der bisherigen Forschung hatten das Retabel dagegen noch in die mittleren 1330er Jahre, d. h. nach der Rückkehr Giottos aus Neapel, datiert (zum Forschungsstand s. Massimo Medica in: Id. [ed.] 2005, 166-171, Kat. 21). Wäre das Bologneser Polyptychon also tatsächlich schon 1326 entstanden, ließe sich auch Skaugs Theorie, derzufolge Giotto während seines Aufenthalts in Neapel (ca. 1328-34) den punzierten Dekor der dortigen Werke Simone Martinis kennengelernt und bei seiner Rückkehr nach Florenz „importiert“ hätte (Skaug 1971; id. 1994, I, 89s.), nicht mehr aufrechterhalten. Eher dürfte daher ein entwicklungsgeschichtlicher Zusammenhang mit der reichen Punzierung des in den 1320er Jahren von Ugolino di Nerio für S. Croce in Florenz geschaffenen Retabels anzunehmen sein, wie bereits von Muller 1994, 67-74, Polzer 2005, 93s., und alternativ auch von Skaug 1994, I, 79s., erwogen. Im übrigen ergäben sich aus einer Frühdatierung des Bologneser Polyptychons auch für die stilgeschichtliche Einordnung diverser Spätwerke Giottos erhebliche Konsequenzen. So wäre beispielsweise die Datierung der in Stil und Dekor mit jener Tafel in Bologna eng verbundenen und bisher um 1334-36 angesetzten Madonna von S. Maria di Ricorboli in Florenz nach unten zu korrigieren und dem neuen chronologischen Fixpunkt von 1326 anzunähern (dazu Ada Labriola in: Tartuferi [ed.] 2000, 198-201, Kat. 29; Angelo Tartuferi in: Medica [ed.] 2005, 172, Kat. 22). Auch das Verhältnis zum signierten Retabel der Baroncelli-Kapelle in S. Croce in Florenz müßte neu überdacht werden (zum Forschungsstand s. Miklós Boskovits in: Tartuferi [ed.] 2000, 187-191, Kat. 27).

⁷⁴⁶ Ähnlich argumentierte auch Skaug 1994, I, 72-75, bezüglich des Verhältnisses zwischen Simone Martini und der Madonna von S. Maria Maggiore, ohne jedoch Deodato Orlandis Kruzifixe zu berücksichtigen.

Um Deodato Orlandis punzierten Dekor in eine Entwicklungsgeschichte mit „Vorläufern“ und „Nachfolgern“ einzuordnen, fehlen also hinreichende Anhaltspunkte. Eher dürfte es sich dabei um eine Sonderlösung jenseits der zeitüblichen Gewohnheiten handeln.

Gänzlich andere Wege hat Deodato Orlandi beim signierten Dossale in Pisa (1301) beschritten, dessen Dekor in reiner Ritztechnik ausgeführt wurde (Abb. 87). Bevor wir uns den neuartigen Hintergründen, die schon länger das Interesse der Forschung geweckt haben, zuwenden, ist zunächst auf die konventionelleren und aus diesem Grunde leichter einzuordnenden Nimben einzugehen. Diese folgen im Prinzip alle demselben Dekorsystem mit geritzten, flächigen Blüten, Blättern und Ranken auf kreuzschraffiertem Grund. Dabei variiert nur das Motivvokabular: Bei der Madonna und den sie flankierenden Hll. Jakobus und Petrus handelt es sich um Wellenranken, aus denen jeweils Blätter bzw. Blüten hervorwachsen (Abb. 89-91), beim Hl. Dominikus um durch „Knoten“ verbundene Herzen mit eingeschriebenen dreifingrigen Blättern (Abb. 88); beim Hl. Paulus alternieren große Blüten mit gedoppelten Blättern (Abb. 92). Dieses Dekorsystem hat, wie im Falle der punzierten Tafelkreuze, in der pisanischen und lucchesischen Malerei des Dugento keine Parallele, was bei einem Künstler, für den Herkunft aus Lucca und Tätigkeit in besagtem Raum verbürgt sind, durchaus überrascht. Die Forschung hat aus stilistischen Gründen eine Auseinandersetzung Deodatos mit der sienesischen Malerei vermutet.⁷⁴⁷ Genau dorthin weisen auch die Dekorformen.⁷⁴⁸ Das System mit geritzten Blättern und Ranken in verschiedenen Variationen auf kreuzschraffiertem Grund ist bereits in der Malergeneration vor Duccio entwickelt worden (Abb. 243, 256-258) und in Siena noch bis ins frühe Trecento vielfach in Gebrauch gewesen. Auch einige Florentiner Maler des späten Dugento haben es bisweilen verwendet (Abb. 166).⁷⁴⁹ Aufgrund der weiten Verbreitung dieser Form in der Zeit um 1300, vor allem in Siena, läßt sich kein Künstler oder Werk als direktes Vorbild für Deodato benennen. Wollte man dennoch ein konkretes Beispiel angeben, so böte sich Duccios Rucellai-Madonna (1285) an, für die nicht nur ein Datum vor

⁷⁴⁷ Sirén 1922, 121; Sandberg-Vavalà 1929, 797; Sinibaldi/Brunetti 1943, 29, Kat. 9; Wollesen 1977, 127.

⁷⁴⁸ Ein knapper Hinweis auf sienesische Einflüsse im Dekor bei Weigelt 1928, 213, Anm. 1, und Swarzenski 1935/36, 151s. (zum Frankfurter Johannesfragment, s. u.).

⁷⁴⁹ Zu diesem Dekorsystem ausführlich s. u., Kap. 4.3.4.

der Entstehung des Pisaner Dossales, sondern auch der Bestimmungsort S. Maria Novella in Florenz bezeugt ist, jene Kirche also, deren von Giotto geschaffenes Tafelkreuz Deodato im selben Jahre 1301 zur Vorlage für seinen Kruzifixus in S. Miniato genommen hatte. Duccios monumentale Tafel wird er demnach ebenfalls gekannt haben. Zu vergleichen ist etwa der Nimbus des Dominikus vom Pisaner Dossale mit dem Nimbus des mittleren Engels rechts vom Thron der Rucellai-Madonna, der ähnliche durch Knoten verbundene „Herzblätter“ in Ritztechnik auf kreuzschraffiertem Grund aufweist (Abb. 88, 294). Dieser Zusammenhang soll hier gleichwohl nicht überstrapaziert werden, zumal Deodato das Dekorsystem um 1300 wohl in diversen Sieneser Malerwerkstätten kennenlernen konnte. Immerhin vermag der Vergleich aber exemplarisch die Vorbildlichkeit der sienesischen Malerei für Deodato Orlandi zu belegen, der in seiner Heimat ganz andere, punktierte Dekorsysteme erlernt haben dürfte, welche, wie die Werke des Meisters von S. Martino erweisen, in Pisa noch in den 1280er Jahren gepflegt worden sind. Auf eine Ausbildung in Siena kann aus dem Dekorbefund in diesem Falle dagegen nicht ohne weiteres geschlossen werden. Die Lehrzeit Deodatos, dessen Tätigkeit ab den 1280er Jahren bezeugt ist, dürfte ungefähr in die 1260er oder 1270er Jahre fallen, als jenes Dekorsystem in Siena gerade entwickelt wurde, aber noch keine weite Verbreitung gefunden hatte.⁷⁵⁰ Zudem ist es erst ab 1301 bei Deodato nachweisbar, so daß eine spätere Aneignung, etwa bei einem zeitweisen Aufenthalt in einer Sieneser Werkstatt, plausibler erscheint.⁷⁵¹

Während sich Deodato für die Nimben also der zeitüblichen, in Siena entwickelten Formen bediente, nimmt der Hintergrunddekor seines Pisaner Dossales eine Sonderstellung ein.⁷⁵² Die vergoldeten Hintergründe aller fünf Kompartimente sind in Höhe und Breite gänzlich ausgefüllt mit einem Rapport eng aneinandergereihter Medaillons in Ritztechnik, welche größtenteils von der Malereifläche der Figuren und von deren Nimben überschritten werden (Abb. 88-92). Die zwischen den Medaillons verbleibenden Zwickelflächen nehmen mehrfingrige Blätter auf kreuzschraffiertem Grund ein. Die Medaillons selbst werden

⁷⁵⁰ S. u., Kap. 4.3.4.

⁷⁵¹ Ähnlich stellt sich die Situation im übrigen auch für den Magdalenenmeister und für Cimabue dar, die das sienesische System in späten Werkphasen rezipiert haben (s. u., Kap. 4.2.3 und 4.2.4).

⁷⁵² Den außergewöhnlichen Charakter der Hintergründe bei Deodato Orlandi hoben u. a. hervor: Sirén 1922, 125-130; Wollesen 1977, 133; Frinta 1986, 71; Boskovits 1988, 31.

eingefaßt durch je vier konzentrische Kreise mit vergrößertem Abstand zwischen den mittleren Linien, so daß sich insgesamt eine breite, wie profiliert erscheinende Rahmung ergibt. In diese Rahmung sind bei den vier Heiligenfiguren geritzte halbfigurige Engel auf kreuzschraffiertem Grund gesetzt, welche jeweils durch ihre Gestik auf das mittlere Kompartiment mit Madonna und Kind hinweisen, gleich wie dies auch die gemalten Engel in den Zwickeln der Binnenrahmung des Dossales tun. Das der Madonna vorbehaltene Bildfeld ist gegenüber denjenigen der Heiligen besonders ausgezeichnet durch Medaillons, die statt Engeln das auf die Passion Jesu vorausweisende Agnus Dei zeigen (Abb. 90). Deodato Orlandi verwendete hier also nicht nur verzierte Hintergründe, die es in der voraufgehenden pisanisch-lucchesischen Malerei nicht gegeben hat, sondern sogar figürlichen Dekor, welcher in die Ikonographie des Retabels eingebunden ist. Auch der Hintergrund der signierten Madonna von 1308 war nach dem Zeugnis Siréns „mit stilisierten Blumen und schwebenden Engeln in Halbfigur mit Schriftbändern“ dekoriert; die Aufnahmen der verschollenen Tafel lassen noch Quadratvierpässe als Rahmungen der Engel erahnen (Abb. 93).⁷⁵³

Die gesicherten Werke bilden die Grundlage für die Beurteilung von Zuschreibungen. Zu nennen ist zunächst die Madonnentafel im Pisaner Museo Nazionale, die aufgrund ihrer evidenten Stilverwandtschaft mit dem signierten Dossale in der Forschung fast einhellig Deodato zugewiesen wurde (Abb. 94).⁷⁵⁴ Der Dekorbefund bestätigt dies eindeutig (Abb. 95): Beim Nimbus der Madonna entsprechen die kräftigen Ranken auf kreuzschraffiertem Grund denjenigen des Jakobus und des Petrus vom Dossale (Abb. 89, 91). An die Stelle der Blüten bzw. Blätter sind hier jedoch kleine Engelsbüsten getreten, ganz in der Art der Medaillons in den Hintergründen des Dossales.⁷⁵⁵ Bei der Pisaner Madonna weitete Deodato den figürlichen Dekor also auf die Nimben aus. Ebenfalls mit dem Luccheser Meister in

⁷⁵³ Sirén 1922, 125s. und Abb. 38. – Der Begriff Quadratvierpässe soll hier Vierpässe bezeichnen, die von einem Quadrat dergestalt überschritten werden, daß dessen Ecken an den Schnittpunkten der Pässe sichtbar sind.

⁷⁵⁴ Sirén 1922, 125; van Marle 1923-38, I (1923), 306; Garrison 1949, no. 197; Carli 1974, 75s.; Marques 1987, 283; Skaug 1994, I, 69; Cecilia Martelli, s. v. „Deodato Orlandi (di Orlando)“, in: Saur AKL 1995ss., 26 (2000), 203s.; Lorenzo Carletti in: Burrelli/Caleca (edd.) 2005, 263, Kat. 92. – Abgelehnt wurde die Zuschreibung an Deodato Orlandi nur von Venturi 1901-40, V (1907), 92, und Sandberg-Vavalà 1929, 803, Anm. 4.

⁷⁵⁵ Hintergrunddekor erübrigte sich bei der Pisaner Madonna, da aufgrund des mächtigen Thrones nur winzige Restflächen an vergoldetem Hintergrund verblieben.

Verbindung gebracht wurde eine beschnittene Madonnenafel im Museo Nazionale di Villa Guinigi in Lucca (Abb. 96).⁷⁵⁶ Den Nimbus der Gottesmutter begrenzt wie bei der Pisaner Madonna ein Konturband mit auf Abstand gesetzten Kreispunzen, während das Feld wie beim Dominikus des Pisaner Dossales geritzte, miteinander verbundene Herzblätter auf kreuzschraffiertem Grund einnehmen. Die Zwickelfelder des Kreuznimbus Jesu sind gleich den Engelsnimben der Pisaner Madonna mit Krakeln gefüllt, die pseudokufische Buchstaben imitieren.

Die Berliner Gemäldegalerie bewahrt zwei hochrechteckige Täfelchen, die aufgrund der Ausbruchspuren an den Innenseiten als Flügel eines Klapptriptychons interpretiert wurden und in drei Registern fünf Szenen aus dem Leben Johannes' des Täufers sowie das Jüngste Gericht zeigen (Abb. 97).⁷⁵⁷ Schon Sirén hat sie, auch mit Hinweis auf den Goldgrunddekor, Deodato Orlandi zugeschrieben, worin ihm die Forschung mehrheitlich gefolgt ist.⁷⁵⁸ Stilistisch ist diese Attribution nicht ohne weiteres zu beurteilen, da erzählende Szenen in Deodatos gesichertem Œuvre fehlen. Indes weist der ebenso aufwendige wie ausgeklügelte Dekor der Hintergründe⁷⁵⁹ den Lucchesen deutlich als Schöpfer der Tafeln aus (Abb. 98-101). Geritzte Quadratvierpässe in spitzer Form wie bei der signierten Madonna von 1308 füllen im Rapport den gesamten Hintergrund aus. Jeweils drei Umrißlinien bilden breite, „profilierter“ Rahmungen, die durch schlaufenförmige Fortsätze der Pässe in alle vier Richtungen miteinander verbunden sind. Die Vierpässe werden ebenso wie die relativ großen Restflächen dazwischen abwechselnd mit einem halbfigurigen Engel und mit einem Agnus Dei auf kreuzschraffiertem Grund gefüllt. Eine hierarchische Differenzierung dieser beiden Motive mit Zuordnung zu unterschiedlichen Bildfeldern wie beim Pisaner Dossale bot sich hier aufgrund der Gleichwertigkeit der

⁷⁵⁶ Die Tafel wurde in der Forschung meist nur beiläufig im Zusammenhang mit Deodatos Werken erwähnt: Sirén 1922, 123; Garrison 1949, no. 639; Antonino Caleca in: Castelnuovo (ed.) 1986, II, 646; Cecilia Martelli, s. v. „Deodato Orlandi (di Orlando)“, in: Saur AKL 1995ss., 26 (2000), 203s.

⁷⁵⁷ Zu Befund und Ikonographie s. Boskovits 1988, 29ss. – Für die Erlaubnis, die Tafeln in der Gemäldegalerie zu fotografieren, sei Dr. Stefan Weppelmann (Berlin) herzlich gedankt.

⁷⁵⁸ Sirén 1922, 127-130; Toesca 1927, II, 1026s., Anm. 42; Longhi 1948, 32; Garrison 1949, no. 321; Wollesen 1977, 132s.; Marques 1987, 283; Boskovits 1988, 29ss.; Cecilia Martelli, s. v. „Deodato Orlandi (di Orlando)“, in: Saur AKL 1995ss., 26 (2000), 203s.; Lorenzo Carletti in: Buresi/Caleca (edd.) 2005, 265, Kat. 94. – Abweichende Meinungen vertraten: Wulff 1916, 90 (umbrisch); Weigelt 1921/22, 833 („für den schwächlichen Deodato doch zu gut“); van Marle 1923-38, I (1923), 283 (florentinisch); Vitzthum/Volbach 1924, 245 (florentinisch); Sandberg-Vavalà 1929, 803, Anm. 4 (nicht von Deodato); Sinibaldi/Brunetti 1943, 35, Kat. 12 (Kopie nach Deodato)

⁷⁵⁹ Die wenig aussagekräftigen kleinformatigen Nimben der Figuren sind mit einfachen, linearen Blattranken gefüllt.

Felder nicht an. Gleichwohl sind mehrfach narrative oder symbolische Bezüge zu den jeweiligen Bildszenen hergestellt worden: In der Heimsuchung blicken einige der Engel zu Maria und Elisabeth empor; einer ringt staunend die Hände und kommentiert auf diese Weise gleichsam das Wunder des im Leibe der Elisabeth hüpfenden Kindes (Abb. 99). Bei der Predigt in der Wüste ist das Agnus Dei als Symbol des Täufers an einer prominenten Stelle der Komposition plziert, direkt neben der im Redegestus erhobenen Hand des Johannes, den das Lamm mit dem zurückgewandten Kopf anzublicken scheint (Abb. 100). Im Jüngsten Gericht sind die Posaunen der gemalten Engel am oberen Bildrand in einer Kombination aus schwarzer Farbe und Ritztechnik ausgeführt und ragen in die Vierpässe der geritzten Engel hinein (Abb. 98, 101). Noch stärker als beim Pisaner Dossale hat Deodato Orlandi hier Malerei und figürlichen Goldgrunddekor konzeptuell aufeinander bezogen und miteinander verschränkt. Auf raffinierte Weise changiert der Ritzdekor zwischen bloßer Hintergrundfolie und Bestandteil der Figurenkomposition. Der integrale Zusammenhang von Dekor und Malerei bei den Berliner Flügelbildern vermag im übrigen auch ein schlagkräftiges Argument für die im Rahmen der obigen Erörterung der methodischen Grundlagen aufgestellte These, Maler und Dekorateur des Goldgrundes seien im Regelfalle dieselbe Person gewesen, abzugeben.

Deodato Orlandis System des Hintergrunddekors ist einzigartig und *in toto* nicht aus anderen Formen ableitbar. Gleichwohl stellt sich die Frage nach seinen Quellen und Voraussetzungen, wenigstens für einzelne Elemente. Dazu hat die Forschung eine Reihe von Vorschlägen gemacht: Wulff verwies auf Hintergründe in der Buchmalerei; Sirén leitete den Dekor von der Tradition der Verzierung von Metallarbeiten her; Swarzenski und Wollesen erachteten die dekorierten Hintergründe bei Cimabue und seinem Umkreis als ausschlaggebende Vorbilder Deodatos; Frinta schließlich nahm eine Nachahmung der Muster aus dem Nahen Osten importierter Seidenstoffe an.⁷⁶⁰ All diese Hinweise blieben jedoch generisch und ohne konkrete Belege. Zu differenzieren ist zunächst nach den möglichen Quellen einzelner Charakteristika des Dekors: *Figürlicher* Dekor läßt sich in der Malerei um 1300 m. W. sonst nur in der Giotto zugeschriebenen Madonna von S. Giorgio alla Costa in Florenz nachweisen, allerdings nicht im Hintergrund, sondern

im Nimbus der Gottesmutter, der mit geritzten Tierdarstellungen in Rautenvierpässen auf kreuzschraffiertem Grund verziert ist (Abb. 216-218).⁷⁶¹ Die Parallele scheint bemerkenswert, doch läßt sich das chronologische Verhältnis zu Deodatos Dossale in Pisa (1301) und den aus stilistischen Gründen vermutlich etwas später anzusetzenden Berliner Flügelbildern nicht mit Gewißheit bestimmen; es geht hierbei um wenige Jahre.⁷⁶² Im Goldgrunddekor ist Deodato Orlandi durchaus kein Kleinmeister gewesen, so daß nicht zwingend auf Giotto als gebenden Partner zu schließen wäre, wofern man überhaupt ein Abhängigkeitsverhältnis annehmen möchte. Dekorierte *Hintergründe* haben vor Deodato Cimabue, Duccio und der Magdalenenmeister verwendet (Abb. 171-173, 288, 289, 147). Diese beruhen jedoch auf geritzten oder punktierten Quadratnetzen mit ornamentaler Füllung; figürliche Elemente fehlen gänzlich.⁷⁶³ Mehr als die Anregung, den sonst blanken Hintergrund überhaupt in irgendeiner Weise zu strukturieren, kann Deodato von diesen Werken keinesfalls empfangen haben. Weitet man die Suche auf die europäische Tafelmalerei des 13. Jahrhunderts außerhalb der Toskana aus, so bietet der geritzte Hintergrunddekor der norwegischen Antependien Vergleichspunkte. Ins dritte Jahrhundertviertel datiert werden z. B. die Tafeln in Heddal, Skaun und Ulvik, deren Goldgründe mit durch Ranken verbundenen Blättern verziert sind (Abb. 102).⁷⁶⁴ Deodatos Dekor entspricht die teppichartige Struktur der Ornamentik und die Überschneidung des Musters durch die Figuren. Doch verwenden die norwegischen Meister keine figürlichen Ritzdekore. Zudem gibt es keine Hinweise auf einen Export solcher Tafeln nach

⁷⁶⁰ Wulff 1916, 90; Sirén 1922, 127-130; Swarzenski 1935/36, 150; Wollesen 1977, 133; Frinta 1986, 71.

⁷⁶¹ Hinweis auf die Parallele bei Peroni 1995, 59, Anm. 2. Zum Nimbendekor Giottos ausführlich s. u., Kap. 4.2.6.

⁷⁶² Zur Datierung der Berliner Tafeln cf. Boskovits 1988, 29ss.; zur Madonna von S. Giorgio alla Costa zusammenfassend Giorgio Bonsanti in: Tartuferi/Scalini (edd.) 2004, 126s., Kat. 23. – Ein weiteres Indiz für eine Beziehung zu Giotto stellen die mit pseudokufischen Buchstaben verzierten Nimben der kleinen Engel in Deodatos Pisaner Madonna dar. Diese Dekorform ist auch bei Giottos Kreuzifixus in S. Maria Novella (Nimben der Maria und des Johannes: Ciatti 2001, 50-55; Fontana 2001, passim mit fig. 2, 3), der Madonna von S. Giorgio alla Costa (Nimben der Engel: Ciatti 2001, 50s.; Fontana 2001, 219, fig. 6) und der Ognissanti-Madonna (Nimben der Engel: Peroni 1992, 19ss. mit fig. 3, 4) nachweisbar.

⁷⁶³ Zu diesen Hintergrunddekorationen ausführlich s. u., Kap. 4.2.4 und 4.3.9.

⁷⁶⁴ Zum Dekor der norwegischen Antependien jetzt allgemein Hohler/Morgan/Plahter/Wichstrøm 2004, II, 46-51. Zur Tafel in Heddal *ibid.*, I, 103ss., und II, fig. II.2.14-15, II.2.37; zur Tafel in Skaun *ibid.* I, 122ss., und II, fig. II.2.16-17, II.2.24-27; zur Tafel in Ulvik *ibid.*, I, 135s., und II, fig. II.2.28-31.

Italien, so daß es als höchst unwahrscheinlich gelten kann, daß Deodato von dieser Tradition Kenntnis erlangt hätte.

Der fortlaufende *Rapport* der Motive, welche der lucchesische Meister als Rahmungen für Engel und Agnus Dei gebraucht, hat seine engste Parallele in den Mustern zeitgenössischer Seidenstoffe. Diese Muster sind ihrerseits von Klesse aus deren – wie Vergleiche mit erhaltenen Textilien zeigen, weitgehend exakter – Wiedergabe in der Malerei erschlossen worden.⁷⁶⁵ Lucca bildete um 1300 das Zentrum der Seidenproduktion in Italien, so daß für Deodato Orlandi Vertrautheit mit deren Erzeugnissen vorausgesetzt werden kann.⁷⁶⁶ Für einen Rapport großflächiger, mehrfach umrissener Kreise von der Art des Pisaner Dossales finden sich bei Klesse diverse Beispiele, vor allem aus dem reichen Repertoire an mit den Mitteln der Wandmalerei nachgeahmten Stoffen in der Franzlegende der Oberkirche von S. Francesco in Assisi, deren Sockelzone gleichsam eine Art Musterbuch der Seidenweberei darstellt (Abb. 103).⁷⁶⁷ Dasselbe gilt auch für Rauten- oder Quadratvierpässe, wie sie Deodato in der Madonna von 1308 und den Berliner Flügelbildern verwendet hat (Abb. 104).⁷⁶⁸ Für den Musterrapport der Rahmenmotive Deodatos, und nur für diesen, könnten also in der Tat zeitgenössische Seidenstoffe als Anregung gedient haben. Figürlichen Dekor weisen die Stoffe aber nicht auf.⁷⁶⁹

Vergleichbare Rahmungen *mit Figurenfüllung*, jedoch als Einzelformen und nicht im Rapport, sind in der Goldschmiedekunst mehrfach nachweisbar. So zeigt eine Gruppe lucchesischer Kruzifixe des späten 13. und frühen 14. Jahrhunderts, deren Kenntnis für Deodato ebenfalls anzunehmen ist, an den vier Enden der Kreuzarme jeweils Quadratvierpässe mit Halbfiguren, namentlich Maria und Johannes, Engel oder Evangelistensymbole.⁷⁷⁰ Die Figuren sind meist aus dem

⁷⁶⁵ Klesse 1967.

⁷⁶⁶ Ibid., 18ss.; Frinta 1986, 71.

⁷⁶⁷ Klesse 1967, 167ss., Kat. 5-10, bes. Kat. 5, 6 (Assisi).

⁷⁶⁸ Zahlreiche Bsp. aus der Malerei des späten 13. und frühen 14. Jh.s. *ibid.*, 206-217, Kat. 79-96, bes. Kat. 79, 80, 82.

⁷⁶⁹ Ibid., 77.

⁷⁷⁰ Es handelt sich dabei um die Kruzifixe in S. Michele in Granaiola, S. Sisto in Pomezzana, S. Giovanni Battista in Arliana, SS. Simone e Giuda in Convalle, S. Pietro in Lucchio und S. Lorenzo in S. Lorenzo a Vaccoli, alle in der Diözese Lucca gelegen. Dazu mit Lit. und Abb. Baracchini (ed.) 1993, I, 110-116, Kat. 2-4; 126-129, Kat. 6, 7; 184ss., Kat. 19. – Daß Goldschmiedekruzifixe ähnlicher Art auch in der Malerei nachgeahmt wurden, belegt etwa das nach Umbrien lokalisierte,

Edelmetall getrieben, beim Kruzifixus in S. Lorenzo a Vaccoli aber graviert (Abb. 105). Bezüglich der mit Halbfiguren gefüllten Kreise des Pisaner Dossales wäre dagegen an die Plaketten am Nodus von Kelchen zu denken. Bei dem ins frühe Trecento datierten, lucchesischen Kelch aus S. Giusto in Motrone (Abb. 106) beispielsweise sind die Plaketten mit kreisförmigen, profilierten Einfassungen versehen, die Figuren im Inneren in der Technik des transluziden Silberemails ausgeführt,⁷⁷¹ wie dies etwa auch bei den Nodusplaketten des von Guccio di Mannaia signierten Kelches Nikolaus' IV. (1288-92) im Tesoro von S. Francesco in Assisi der Fall ist (Abb. 45).⁷⁷² Beim transluziden Silberemail wird die Zeichnung der Figur zunächst graviert, vergleichbar der Ritzung im Goldgrund, und dann mit Email überzogen.⁷⁷³

Als Hypothese wäre anstelle der bisherigen monokausalen Ableitungen also zu erwägen, daß Deodato Orlandi mit seinen Dekorsystemen zwei in Lucca um 1300 bei anderen bildkünstlerischen Gattungen nachzuweisende Traditionsstränge zu einer eigenständigen Synthese in der Tafelmalerei verbunden haben könnte: Die Rahmenmotive mit gravierten Halbfiguren waren ihm aus der zeitgenössischen Goldschmiedekunst geläufig. Für deren Verbindung zu einem fortlaufenden Rapport boten dagegen die, wie Klesse gezeigt hat, von den Malern eingehend studierten Muster der Seidenstoffe eine mögliche Anregung. Das enge Nebeneinander der Werkstätten in den italienischen Kommunen des späten Mittelalters dürfte eine solche wechselseitige Befruchtung über die Gattungsgrenzen hinweg begünstigt haben.⁷⁷⁴

Wie erklärt sich aber überhaupt die Verwendung zweier derart gegensätzlicher Dekorsysteme bzw. –techniken wie der Punzierung und der Ritzung im gesicherten Œuvre ein und desselben Künstlers? Eine Zuordnung zu

doppelseitige Tafelkreuz in der Yale University Art Gallery in New Haven aus dem frühen Trecento (dazu Laurence B. Kanter/Pia Palladino in: Morello/Kanter [edd.] 1999, 82-85, Kat. 8).

⁷⁷¹ Baracchini (ed.) 1993, I, 160s., Kat. 14 (mit Abb.).

⁷⁷² Cioni 1998, 8-57 mit fig. 29, 39, 57-60.

⁷⁷³ Zur Technik cf. Erich Steingräber, s. v. „Email“, in: Schmitt et al. (edd.) 1937ss., V (1967), Sp. 1-65, hier Sp. 4 und 38s. Beim Kelch in Motrone hat sich nur die Gravierung, nicht aber der Emailüberzug erhalten.

⁷⁷⁴ Zur Situation in Siena und Florenz im 13. und 14. Jh. cf. Maginnis 2001, 48-53. – Nicht behandelt werden kann hier die weitere Entwicklung der aufwendig, teilweise auch figürlich dekorierten Hintergründe in der Trecentomalerei, besonders der emilianischen und romagnolischen (diverse Bsp. bei Messina 1998). Ob hier ein Zusammenhang mit Deodato Orlandis Dekorformen besteht, wie Frinta 1986, 72, annahm, bliebe zu prüfen.

unterschiedlichen Werkphasen scheidet aus, da sowohl der punzierte Kruzifixus in S. Miniato als auch das geritzte Dossale in Pisa aus dem Jahr 1301 datieren. Mit Recht hat Hiller von Gaertringen daher Punzierung und Ritzung als „zeitgleich eingesetzte Alternativen“ bezeichnet.⁷⁷⁵ Es bleibt jedoch nach den Gründen für die Verwendung der jeweiligen Technik zu fragen. Vergegenwärtigt man sich Größe und Aufstellungsort der Tafeln, so zeichnet sich hierbei in der Tat eine Regel ab. Punzierten Dekor weisen die beiden Kruzifixe in Lucca und S. Miniato auf, geritzten dagegen das Dossale in Pisa, die vormals in Rom befindliche, fragmentierte Madonna, die wohl ebenfalls Teil eines Dossales gewesen sein dürfte (s. o.), sowie von den zugeschriebenen Werken die Madonnentafeln in Pisa und Lucca und die Flügelbilder in Berlin. Großformatige Tafelkreuze wurden auf einem Lettner, einer Chorschranke oder einem Tramezzobalken aufgestellt,⁷⁷⁶ in einer Höhe also, die dem Kirchenbesucher nur ein Studium aus größerer Distanz erlaubte. Dossalien standen als Retabel auf dem Altar und gestatteten – anders als hochformatige Tafeln – aufgrund ihrer geringen Höhe wenigstens dem zelebrierenden Priester nahsichtige Betrachtung. Die Berliner Flügelbilder gehören zu den kleinformatigen Tafeln, die man unter dem Begriff „Andachtsbilder“ zu subsumieren pflegt und die ebenfalls für den nahsichtigen Gebrauch bestimmt waren.⁷⁷⁷ Weniger klar ist der Aufstellungsort der Pisaner und der Luccheser Madonnentafel, für die aber aufgrund der Maße eine eher niedrige Anbringung vermutet werden kann.⁷⁷⁸ Deodato Orlandi scheint also die feine Ritztechnik für nahsichtig zu betrachtende Werke reserviert, die Punzierung, deren markante Abdrücke ein tieferes und somit auch auf größere Distanz lesbares Relief erzeugen, dagegen speziell für die auf Fernsicht berechneten Tafelkreuze eingesetzt zu haben. Ein solches „rezeptionsästhetisches“ Kalkül, welches Dekorsystem und –technik von der Betrachterposition abhängig macht, ist außergewöhnlich und weist den in seiner Malerei konservativen Deodato als reflektierten Dekorateur des Goldgrundes mit ganz eigenständigen, unkonventionellen Lösungsansätzen aus.

⁷⁷⁵ Hiller von Gaertringen 2004, 14.

⁷⁷⁶ S. o., Kap. 3.3.

⁷⁷⁷ Zum Gebrauch solcher Tafeln jetzt ausführlich Schmidt 2005.

⁷⁷⁸ Der Kruzifixus in S. Miniato mißt 300 x 195 cm, das Dossale in Pisa 69,5 x 206 cm, die Berliner Flügelbilder 72 x 23 cm, die Madonnentafel in Pisa 98,5 x 66,8 cm, die beschnittene Madonna in

Abschließend sei noch ein der damit verbundenen Probleme wegen bislang ausgeklammertes Werk in die Betrachtung mit einbezogen, die Johannestafel im Frankfurter Stadel, welche aus typologischen Gründen als Fragment eines Tafelkreuzes, genauer als rechte *tabella* eines solchen, interpretiert wurde (Abb. 107).⁷⁷⁹ Bereits Swarzenski, der das Bild publizierte, verglich den Johannes motivisch und stilistisch mit den Arbeiten Deodatos, schrieb ihn aber dennoch, auch mit Berufung auf den Goldgrunddekor, einem Florentiner Meister zu.⁷⁸⁰ Die jüngere Forschung ist jedoch meist Garrisons Zuweisung an Deodato selbst gefolgt.⁷⁸¹ Daß die Tafel stilistisch mit Cimabue und seinem Kreis nichts zu tun hat, sondern den Werken des Deodato Orlandi nahesteht, hat zuletzt Hiller von Gaertringen ausführlich dargelegt.⁷⁸² Wie die obigen Analysen zeigen, erbrachte Deodato seine eigenständigsten und charakteristischsten Leistungen aber nicht in der Malerei selbst, sondern im Goldgrunddekor, so daß dieser als wesentlicher Prüfstein für die nähere Bestimmung der Johannestafel heranzuziehen ist. Dekoriert sind sowohl der Nimbus als auch der Hintergrund, beide in Ritztechnik mit sehr schwach kreuzschraffiertem Grund. Für die Motive gibt es jeweils Parallelen in den gesicherten Werken Deodatos, die einen Vergleich ermöglichen. Herzblätter wie im Nimbus des Johannes finden sich auch beim Dominikus vom Pisaner Dossale (Abb. 88). Da das Motiv an sich aber sehr weit verbreitet ist, kommt es durchaus aufs Detail an, wo indes die Unterschiede überwiegen: Die Grundform der Herzen ist im Nimbus des Dominikus stärker gedrückt und anders als bei Johannes an der Spitze geöffnet, die doppelte Einfassung breiter; die Zeichnung des dreiteiligen Blattes in der Mitte weicht ebenfalls ab. Zudem sind die Herzen bei Johannes unverbunden aneinandergereiht, bei Dominikus dagegen miteinander „verknötet“. Ähnliches gilt für die Blattranke des (nicht figürlichen) Hintergrundes, bei welcher die Zeichnung der mehrfingrigen Blätter mit denjenigen im Nimbus des Petrus vom Pisaner Dossale

Lucca 0,65 x 0,48 cm (Maßangaben nach Burrelli/Caleca [edd.] 2005, 258-265, und Garrison 1949, no. 639).

⁷⁷⁹ Zu Befund und Rekonstruktion ausführlich Hiller von Gaertringen 2004, 4 und 11ss. Ähnlich bereits Swarzenski 1935/36, 134 und Wollesen 1977, 133.

⁷⁸⁰ Swarzenski 1935/36, 134-152. Ebenso Marcucci 1958, 50 (Magdalenenmeister), und Marques 1987, 140.

⁷⁸¹ Garrison 1949, no. 599; Boskovits 1988, 31; Cecilia Martelli, s. v. „Deodato Orlandi (di Orlando)“, in: Saur AKL 1995ss., 26 (2000), 203s.; Pasut 2003, no. 864; Hiller von Gaertringen 2004, 3-14; Sander (ed.) 2006, 58ss. und 296, Kat. 8

⁷⁸² Hiller von Gaertringen 2004, 12ss.

ebenfalls nicht übereinstimmt (Abb. 91). Der Abstand zu Deodatos Dekorform läßt sich ermessen, wenn man der Blattranke des Frankfurter Fragments diejenige einer sienesischen Madonna in der Londoner National Gallery, auf die Swarzenski aufmerksam gemacht hat, gegenüberstellt.⁷⁸³ Die letztere steht der Ranke im Nimbus des Johannes deutlich näher als die des Petrus, obgleich die Londoner Madonna aus der Duccio-Nachfolge⁷⁸⁴ sonst mit der Malerei Deodatos keinerlei Gemeinsamkeiten aufweist. Schwerer als jene Detailabweichungen wiegt jedoch ein konzeptioneller Unterschied bezüglich des Verhältnisses von Hintergrunddekor und Figur. Die Blattranke ist sorgsam um Schultern und Nimbus des Johannes herumgeführt und in ihrer Form jeweils an der zu Gebote stehenden Restfläche orientiert. Beim Pisaner Dossale, der Madonna von 1308 und den Berliner Flügelbildern hingegen überschneiden Figuren und Nimben den als fortlaufenden Musterrapport gegebenen Hintergrunddekor. Dabei handelt es sich um zwei grundverschiedene Auffassungen vom Wesen des Hintergrundes: Im ersteren Falle wird dieser an den Kontur von Figur und Nimbus angepaßt, im letzteren bleibt sein Muster davon unabhängig und über die gesamte Bildfläche einheitlich. Hinzu kommt ein weiterer Aspekt ebenfalls konzeptioneller Natur. Obwohl es sich bei der Johannestafel um das Fragment eines großformatigen Tafelkreuzes handelt, ist der Dekor nicht punziert, sondern in Ritztechnik ausgeführt, ganz im Widerspruch zu dem oben aus Deodatos signierten Werken erschlossenen Prinzip einer Wahl der Technik nach Maßgabe von Sichtbarkeit und Betrachterposition. Damit unterscheidet sich der Goldgrunddekor des Frankfurter Johannes nicht nur in motivischen Einzelheiten, sondern auch und vor allem in zwei grundsätzlichen Eigenschaften seines Konzepts vom sicheren Œuvre des Deodato Orlandi. Die in der Forschung heute weitgehend akzeptierte Zuweisung der Tafel an diesen Meister ist daher m. E. in Zweifel zu ziehen. Eher dürfte das Frankfurter Bild auf einen Maler aus Deodatos näherem Umfeld zurückgehen, der dessen Dekorsysteme zwar rezipiert, doch nicht in letzter Konsequenz verstanden oder möglicherweise auch bewußt verändert hat. Nicht um der Attribution selbst willen, sondern um den spezifischen Charakter in der Gegenüberstellung mit einem lediglich verwandten Werk zu verdeutlichen, soll die

⁷⁸³ Swarzenski 1935/36, 152 mit Abb. 173, 174.

⁷⁸⁴ Stubblebine 1979, 114s. und fig. 275, schrieb die Tafel dem von ihm sog. „Casole Fresco Master“ zu und datierte sie um 1325.

Analyse der Johannestafel die Erörterungen zum Goldgrunddekor des Deodato Orlandi beschließen,⁷⁸⁵ dessen Eigenständigkeit und Raffinesse unser Bild von des Meisters „durchschnittsmäßige[r] und wenig persönliche[r] Kunst“⁷⁸⁶ nicht unwesentlich relativiert.

4.2 Die florentinische Malerei

4.2.1 Skulptierte Strahlennimben und die Anfänge des Nimbendekors in Florenz

Die Florentiner Maler vor der Generation Cimabues haben die Ornamentierung der Nimben in geringerem Maße gepflegt als ihre Pisaner Zeitgenossen. Auch die Anfänge des Nimbendekors datieren in Florenz später. Von den äußerst schwierigen und in Ermangelung fester Daten kaum lösbar erscheinenden Problemen der Periodisierung und der Zeitstellung wesentlicher Denkmäler der Florentiner Malerei vor ca. 1260, innerhalb derer sich in der jüngeren Forschung durch Boskovits' umstrittene Frühdatierungen erhebliche Verschiebungen ergeben haben, kann hier nicht gehandelt werden.⁷⁸⁷ Unabhängig von der im einzelnen noch ausstehenden Bewertung dieser Hypothesen erhellt dennoch aus einer Durchsicht der Produktion mit einiger Klarheit, daß für kein erhaltenes Werk der Florentiner Malerei, welches geritzten, punktierten oder punzierten Nimbendekor aufweist, eine Datierung vor der Jahrhundertmitte auch nur annähernd in Betracht käme. Oder anders ausgedrückt: Die Tafeln mit Nimbendekor gehören der Malerei der zweiten Dugentohälfte an, deren Entwicklung durch fest datierte und mit diesen stilistisch plausibel zu

⁷⁸⁵ Nur am Rande und in aller Kürze sei hier noch eine These von Frinta 1986, 71s., erwähnt, der eine Mitarbeit Deodatos an der inschriftlich auf 1307 datierten und aus stilistischen Gründen dem Cäcilienmeister zugeschriebenen Petrustafel aus S. Simone in Florenz (Offner 1931, 28ss. und Pl. VI, VI¹, VI²) aufgrund des Hintergrunddekors vermutet hat. Letzterer weist indes weder figürliche Bestandteile noch mit den gesicherten Werken Deodatos vergleichbare Ornamente auf, so daß für eine solche Zuweisung keine Grundlage besteht. – Bei der Deodato zugeschriebenen Madonna im Lindenau-Museum in Altenburg sind „Goldgrund und Nimben größtenteils erneuert“ (Oertel 1961, 180 und Taf. 77).

⁷⁸⁶ Sirén 1922, 121s.

⁷⁸⁷ Die Rede ist vom ersten Band des „Corpus of Florentine Painting“, in dem Boskovits 1993 den Zeitraum von 1100 bis 1270 behandelte und dabei zahlreiche bisher in die erste Hälfte des 13. Jh.s gesetzte Werke weit in das 12. Jh. vordatierte, so etwa die Madonna von S. Andrea a Rovizzano (ibid., 32ss. und Pl. IV). Heftige Kritik an Struktur und Inhalt des Bandes äußerte vor allem Schwarz 1995 (zu den Datierungen 282s.). Zustimmung hingegen haben Boskovits' Datierungen besonders in der Florentiner Forschung gefunden, z. B. bei Ciatti 2002, 36ss., und Tartuferi 2004, 51s.

verbindende Werke greifbar ist.⁷⁸⁸ Die Nimben der frühen, d. h. ungefähr in die zweite Hälfte des 12. und die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts einzuordnenden florentinischen Tafelbilder sind allenfalls auf äußerst simple Weise verziert. So wurde beispielsweise bei der Madonnen tafel in S. Andrea a Rovezzano in Florenz und ähnlich bei der Madonna im Dom zu Fiesole der Nimbus der Gottesmutter selbst blank belassen, derjenige des Jesusknaben mit einem schlichten Kreuz und Punkten am Kontur bemalt.⁷⁸⁹ Komplexere Formen des gemalten Dekors, wie sie uns aus der pisanischen Malerei der Zeit um 1200 bekannt sind, können im Florentiner Material nicht nachgewiesen werden.⁷⁹⁰

Als charakteristisch für die Dugentomalerei in Florenz haben dagegen die skulptierten Strahlennimben zu gelten, die wahrscheinlich aus dem Holz der Nimbusscheibe herausgeschnitzt, vielleicht aber auch in Pastiglia aufgelegt worden sind.⁷⁹¹ Ihr Anwendungsbereich erstreckt sich sowohl auf die Kreuznimben von Kruzifixen als auch auf die den Rahmen meist überragenden Nimbusscheiben von Madonnen. Der Verbreitungszeitraum der Strahlennimben umfaßt das gesamte 13. Jahrhundert. Aus der ersten Hälfte wären vor allem zahlreiche dem sog. Bigallo-Meister zugeschriebene Tafeln zu nennen (Abb. 108).⁷⁹² Eine aufwendigere Variante begegnet z. B. bei dem etwa um die Jahrhundertmitte zu datierenden Kruzifixus no. 434 in den Uffizien (Abb. 19). Die Kreuzarme des Nimbus sind hier aus dem keilförmigen Strahlenbesatz ausgespart und mit in Form eines Quincunx angeordneten Glasflüssen ausgezeichnet.⁷⁹³ Mit der noch zu erörternden Einführung geritzter, punktierter und punzierter Dekorformen im dritten Viertel des Dugento verschwanden die skulptierten Strahlennimben in der Florentiner Malerei keineswegs,

⁷⁸⁸ Zu den einzelnen Werken und ihrer Zeitstellung sowie zur umstrittenen Frühdatierung der Madonna von S. Maria Maggiore in Florenz s. u., Kap. 4.2.2. – Die Madonna in Impruneta zeigt heute zwar Kreispunzen im Nimbus, doch weist die Tafel insgesamt nach Boskovits nur mehr ca. 10 % an originaler Substanz auf, so daß auch die Punzierung kaum dem ursprünglichen Zustand entsprechen dürfte (Boskovits 1993, 198-205 mit Pl. I).

⁷⁸⁹ Ibid., 226-233 mit Pl. IV² und 270-272 mit Pl. X¹. Gänzlich blank belassene Nimben sind durchaus nicht selten; man vergleiche z. B. auch die bekannte Franziskustafel der Cappella Bardi in S. Croce zu Florenz (ibid., 472-507 mit Pl. XLII⁴).

⁷⁹⁰ So ist z. B. der Kreuznimbus des Kruzifixus aus Rosano mit angedeuteten Edelsteinimitationen bemalt (ibid., 206-217 mit Pl. II⁹).

⁷⁹¹ Die verschiedenen Formen und Techniken des Strahlennimbus verdienen eine eingehendere Untersuchung, als sie in dieser auf geritzten, punktierten und punzierten Dekor fokussierten Arbeit geleistet werden kann. Ich beschränke mich daher auf Angaben zur Verbreitung des Typus im allgemeinen. Dazu bislang kurz Coor 1948/1991, 96s. mit Anm. 152; Polzer 1984, 9; id. 1999a, 86s.

⁷⁹² Boskovits 1993, 292-326 mit Pl. XIV⁶, XV², XVIII, XIX.

wie die Coppo di Marcovaldo bzw. seinem Sohn Salerno di Coppo zugeschriebenen Tafelkreuze in S. Gimignano und Pistoia (1274) belegen (Abb. 109).⁷⁹⁴ Vereinzelt Beispiele sind noch um 1300 nachweisbar, etwa bei einem Kruzifixus in der Pinacoteca di S. Verdiana zu Castelfiorentino.⁷⁹⁵ Dabei begegnen auch Kombinationen von skulptierten und geritzten, punktierten oder punzierten Nimben innerhalb derselben Tafel, z. B. bei Meliores Uffizien-Dossale (1271) sowie Coppos Madonnen in der Orvietaner Domopera und in S. Maria Maggiore zu Florenz (Abb. 120, 110, 113).⁷⁹⁶ Im Gegensatz zu ihren Florentiner Zeitgenossen haben die dugentesken Tafelmaler in Pisa, Lucca und Siena den Typus des Strahlennimbus kaum verwendet. Aus der pisanischen Malerei ist mir kein einziges Beispiel bekannt.⁷⁹⁷ In Lucca wäre allenfalls der Kruzifixus aus S. Donnino anzuführen (Abb. 72), wohingegen bei dem signierten Tafelkreuz des Berlinghiero nur die Kreuzarme der Nimben plastisch hervorgehoben sind, ohne daß ein Strahlenkranz ausgebildet würde.⁷⁹⁸ In der sienesischen Malerei kommen Strahlennimben ausschließlich zu Beginn des Dugento vor, und dies nur bei Tafeln mit reliefierten Figuren, wie der Madonna degli occhi grossi in der Domopera (Abb. 229) und dem Berardenga-Antependium (1215) in der Sieneser Pinakothek.⁷⁹⁹ Insgesamt kann besagte Dekorform also als Spezifikum der Dugentomalerei in Florenz angesehen werden. Der bis in die 1270er Jahre dominierenden Vorliebe der Florentiner Maler für skulptierte Strahlennimben korrespondiert ihre anfängliche Zurückhaltung gegenüber geritztem, punktiertem und punziertem Dekor. Ungeachtet der zweifellos geringeren ästhetischen Raffinesse der Strahlennimben sollte man deren Vorzüge gleichwohl nicht unterschätzen, die zum einen in der handwerklich einfachen Herstellung, zum

⁷⁹³ Ibid., 374-39 mit Pl. XXIX⁴.

⁷⁹⁴ Ibid., 524-536 mit Pl. XLV³ und 596-610 mit Pl. LI². Zur Aktivität Coppos und Salernos in Pistoia s. u., Kap. 4.2.2.

⁷⁹⁵ Simona Pasquinucci in: Tartuferi/Scalini (edd.) 2004, 104s, Kat. 12 (mit Zuschreibung an Corso di Buono). – In ihrer Authentizität umstritten ist die im Stil Cimabues gemalte Franziskustafel im Museo della Porziuncola bei S. Maria degli Angeli in Assisi (Krüger 1992, 215s.; Bellosi 1998, 233-236; Bruno Zanardi in: Garibaldi/Toscana [edd.] 2005, 242s., Kat. 40, mit Lit. und Abb.), deren Strahlennimbus Martin 1999, 353, jüngst mit Recht als für Cimabue ungewöhnlich angesprochen hat.

⁷⁹⁶ Zu diesen Tafeln ausführlich s. u., Kap. 4.2.2; zur Möglichkeit einer Rangabstufung der Figuren durch Kombination verschiedener Techniken innerhalb derselben Tafel s. u., Kap. 5.1.

⁷⁹⁷ Ob die Madonna im Puschkkin-Museum in Moskau, die einen solchen Strahlennimbus aufweist, tatsächlich als Werk eines Pisaner Künstlers anzusprechen ist, wie Lasareff 1936 vermutet hat, erscheint mir nicht nur aus diesem Grunde zweifelhaft (cf. zuletzt Polzer 1999a, 84-87 mit fig. 2).

⁷⁹⁸ Zu diesen Werken s. o., Kap. 4.1.3.

⁷⁹⁹ Dazu s. u., Kap. 4.3.2.

anderen in der ästhetischen Effektivität ihres, im Gegensatz z. B. zum Ritzdekor, weithin sichtbaren Reliefs liegen. Wenig wahrscheinlich ist indes, daß die Verwendung dieses Nimbentypus generell Vorgaben der Florentiner Auftraggeber – etwa im Sinne eines Strebens nach Uniformität der in der Heimatstadt aufgestellten Tafelkreuze, Retabel etc. – reflektieren würde.⁸⁰⁰ Dagegen spricht die Verwendung von Strahlennimben auch bei nicht für Florenz bestimmten Tafeln Florentiner Maler wie dem o. g. Kruzifixus in S. Gimignano und der Madonna in Orvieto. Umgekehrt weisen auch einige für Florenz und *contado* geschaffene Werke nicht-florentinischer Maler einen von der ebenda gepflegten Tradition abweichenden Nimbentypus auf. Dies gilt z. B. für die Madonna in S. Maria Primerana in Fiesole, deren Nimbusscheibe in der für pisanische Arbeiten typischen Manier am Kontur mit plastischen Halbkugeln besetzt ist (Abb. 11).⁸⁰¹ Daß der nach dieser Tafel benannte Meister aus der Werkstatt Giunta Pisanos hervorgegangen sein dürfte, habe ich oben zu zeigen versucht.⁸⁰² Auch bei den skulptierten Nimben ist demnach primär von einer in den lokalen Werkstätten weitergegebenen Tradition auszugehen.⁸⁰³

⁸⁰⁰ Im Einzelfalle ist ein dementsprechender Auftraggeberwunsch freilich durchaus denkbar. Als Erklärungsmodell für das Phänomen an sich scheint mir dies jedoch aus den im folgenden genannten Gründen wenig geeignet.

⁸⁰¹ Pisanische Beispiele bei Burrelli/Caleca (edd.) 2005, Kat. 7, 15, 20, 38, 41, 45, 55. Hinzu kommen die oben besprochenen Kruzifixe Giunta Pisanos in Assisi und Bologna. – Aus dieser Pisaner Tradition läßt sich auch ein Indiz für die Einordnung des Kruzifixus im Museo Bardini in Florenz (Scalia/De Benedictis 1984, I, 227, Kat. 1; Boskovits 1993, 462-467 mit Pl. XLI) gewinnen, für den Masi 1998/99, 140-146, Parallelen zum Stil der Mosaiken des Florentiner Baptisteriums aufgezeigt und eine Entstehung in Florenz plausibel gemacht hat. Der Halbkugeldekor der Nimbusscheibe bestätigt nun die von Garrison 1949, no. 469, und Masi 1998/99, 146, konstatierten pisanischen Einflüsse. Datiert wurde das Tafelkreuz in der Forschung meist um die Mitte des 13. Jh.s (Sandberg-Vavalà 1929, 659-662; Boskovits 1993, 110s.; Masi 1998/99, 146; Chiodo 2000, 8s.; Pasut 2003, no. 22). Die Nimben der Nebenfiguren sind mit sehr einfachem (originalen?) Dekor versehen; ihr Konturband weist dreieckige Zacken auf punktiertem Grund auf.

⁸⁰² S. o., Kap. 4.1.1.

⁸⁰³ Ungewiß ist bislang freilich, welche Rolle bei Entwurf und Ausführung der skulptierten Nimben (und der Rahmenformen im allgemeinen) die *legnaiuoli* spielten und in welchem Verhältnis sie zu den Malern standen. Merzenich 2001 hat für die Retabel des Florentiner Quattrocento gezeigt, daß die Tafeln samt Rahmen jeweils fertig vom *legnaiuolo* geliefert wurden. Ob Gleiches auch für die Frühzeit der Tafelmalerei gilt, ist aufgrund der ungleich schlechteren Quellenlage schwer zu beurteilen. Gerade bei den Tafelkreuzen stehen Rahmenform und Malerei, wie die obigen Ausführungen zu Giunta Pisano gezeigt haben, in engstem, auch konzeptionellen Zusammenhang, so daß ich dazu neigen würde, einen Entwurf des Malers für die Tafel insgesamt anzunehmen. Diesbezüglich besteht noch erheblicher Klärungsbedarf auf breiterer Materialgrundlage (cf. bislang vor allem die wichtige Fallstudie von White 1973 zu zwei Klapptriptychen Duccios). Für den hier verhandelten Zusammenhang der Dominanz einer Dekorform in einer bestimmten Kunstlandschaft ist dieses Problem jedoch insofern nicht entscheidend, als die Florentiner Maler in erster Linie auf die Erzeugnisse einheimischer *legnaiuoli* zurückgegriffen haben dürften. Es geht also in erster Linie nur um die Frage, ob die Strahlennimben als Tradition der Maler oder der *legnaiuoli* von Florenz

4.2.2 Coppo di Marcovaldo, Meliore und der Agathameister: Punktierte Dekorsysteme in den 1260er und 1270er Jahren

Neben den Strahlennimben haben die Florentiner Maler seit den 1260er Jahren in zunehmendem Maße auch geritzten, punktierten und punzierten Nimbendekor eingesetzt. Als Pionier kann dabei Coppo di Marcovaldo gelten, dessen Tätigkeit durch eine Reihe von Schriftquellen dokumentiert ist. Erhalten hat sich die Inschrift der sog. Madonna del Bordone in S. Maria dei Servi in Siena mit Signatur und Datum 1261: *A[nn]o D[omini] MCCLXI Copp[us] d[e] Flore[n]tia me pi[n]x[it]*.⁸⁰⁴ Im *Libro di Montaperti* wird *Coppus dipintore populi santi Laurentii* unter den Schildträgern des Rogero di Falcone bei der Schlacht von Montaperti am 4. September 1260 erwähnt.⁸⁰⁵ Schon Sirén nahm an, daß Coppo nach besagter Schlacht zusammen mit vielen anderen Florentinern in sienesischer Gefangenschaft geriet und während dieser Zeit den Auftrag für die Madonna del Bordone erhielt, was aufgrund des engen zeitlichen Zusammenhangs in der Tat wahrscheinlich ist.⁸⁰⁶ Bezeugt sind des weiteren mehrere Aufträge für Pistoia. In einem Dokument vom 22. Juli 1265 entlohten die Operai von S. Jacopo in Pistoia *Coppo florentino pictori filio quondam Marcoaldi* für die Vergoldung eines Evangeliareinbandes sowie für Wandmalereien in der Jakobuskapelle des Domes, für welche er am 2. September 1269 eine weitere Zahlung erhielt.⁸⁰⁷ Diese Urkunde überliefert nicht nur das Patronymikon des Malers, sondern belegt auch – was in unserem Zusammenhang von besonderem Interesse ist – eine Tätigkeit Coppos als Vergolder. 1274 baten sodann der Arciprete und die Kanoniker von S. Zeno sowie die besagten Operai von S. Jacopo die Stadtoberen von Pistoia um Erlaubnis für einen Großauftrag an Coppo und seinen Sohn Salerno di Coppo und ließen die beiden Maler fünf Tafelbilder für den Dom ausführen: zwei Kruzifixe, eine Madonna, eine Johannes- und eine

anzusprechen sind, woraus sich aber letztlich dieselben Konsequenzen für die bis in die 1270er Jahre geringere Bedeutung der anderen Dekorformen ergeben.

⁸⁰⁴ Zit. nach Brandi 1950, 168, der die Inschrift freigelegt hat. Deren Wortlaut war aber bereits seit der Publikation der Tafel (Gargani 1874) durch den *Elenco delle pitture, sculture e architetture di Siena* des Fabio Chigi (1625) und weitere Quellen des 17. Jh.s bekannt (dazu Brandi 1950, 160 mit Anm.1; Coor 1948/1991, 26 mit Anm. 39). – Forschungsbericht und ausführliche Bibliographie zu dieser Tafel zuletzt bei Wilde 2004, 12-22 und 192ss.; zum Namenszusatz „del Bordone“ *ibid.*, 45ss.

⁸⁰⁵ Zit. nach Paoli (ed.) 1889, 25. Cf. auch Bacci 1900, 34; Coor 1948/1991, 215, Anm. 38.

⁸⁰⁶ Sirén 1922, 243.

⁸⁰⁷ Bacci 1900, 35s.; *id.* 1910-12, II (1912), 31s., Dok. 2; Coor 1948/1991, 28ss.

Michaelstafel.⁸⁰⁸ Aus dem Wortlaut geht jedoch nicht hervor, wer welches Werk übernehmen sollte. Am 3. Januar 1276 schließlich erhielt Coppo eine Zahlung für die Ausmalung des *solarium* (Gewölbe?) des Pistoieser Domchores.⁸⁰⁹ Die dokumentarisch gesicherten Wandmalereien im Dom zu Pistoia sind allesamt verloren. Nur ein Tafelkreuz hat sich ebenda erhalten (Abb. 109), welches in der Forschung mit einem der beiden 1274 bei Coppo und Salerno in Auftrag gegebenen Kruzifixe identifiziert und aufgrund der Stildifferenz zu Coppo signierter Madonna del Bordone meist als Werk Salernos betrachtet wird.⁸¹⁰

Ausgangspunkt für die Untersuchung von Coppo's Nimbendekor bleibt demnach allein die signierte und datierte Madonna del Bordone von 1261 (Abb. 53-56), deren Dekorsystem im Zusammenhang mit seiner Nachfolge in Pisa bereits eingehend analysiert worden ist.⁸¹¹ Die obigen Ausführungen brauchen hier nicht wiederholt zu werden. Hervorgehoben sei aber, daß es sich bei der Madonna del Bordone nicht nur um das früheste fest datierte Beispiel für dieses neuartige Dekorsystem handelt, sondern daß m. W. auch für kein Werk der toskanischen Tafelmalerei, welches eine vergleichbare Nimbenornamentierung aufweist, mit stilistischen Argumenten eine frühere Zeitstellung plausibel gemacht werden kann. Ob Coppo tatsächlich der „Erfinder“ jenes in der Folgezeit so häufig aufgegriffenen und mannigfach variierten Dekorsystems, dessen Rezeption in der pisanischen Malerei vom Meister von SS. Cosma e Damiano bis zum Meister von S. Martino oben nachgezeichnet wurde, gewesen ist oder ob sich dies nur aufgrund des stark dezimierten Denkmälerbestandes so darstellt, läßt sich nicht entscheiden. Jedenfalls haben die Pisaner Maler, wie gezeigt, eben gerade von der Madonna del Bordone (nicht nur im Nimbendekor, sondern auch in der Komposition der Malerei) entscheidende Anregungen empfangen, so daß dieser Tafel zumindest aus der Perspektive der Rezeption doch der Charakter eines „Gründungswerks“ zuzukommen scheint. Schwer zu bestimmen sind indes die Voraussetzungen für Coppo's Dekorsystem. Da die Florentiner Malerei vor 1261 keinerlei Vergleichspunkte bietet, käme nur die Pisaner Tradition in Betracht. Coors

⁸⁰⁸ Bacci 1910-12, II (1912), 32-35; Coor-Achenbach 1946, 238s.

⁸⁰⁹ Bacci 1910-12, II (1912), 35, Dok. 4; Coor 1948/1991, 36.

⁸¹⁰ Z. B. bei Coor 1948/1991, 36s. Da das Werk lediglich einen Strahlennimbus aufweist, braucht diese Frage hier nicht erörtert zu werden.

⁸¹¹ S. o., Kap. 4.1.2.

diesbezüglicher Hinweis auf Giunta Pisanos Kruzifixus in Assisi und seine Franziskustafel in Pisa, die sie als Vorbilder für den Dekor der Madonna del Bordone erachtete, bezieht sich lediglich auf vage Parallelen in weitverbreiteten Einzelmotiven.⁸¹² Mit den genannten Werken verbindet Coppo System in einem ganz allgemeinen Sinne die Kombination glatter, flächenhafter Motive mit einem punktiertem Grund. Zu betonen sind jedoch noch einmal die gewichtigen Unterschiede struktureller und technischer Natur, vor allem der Rapport großflächiger, mit schmalen Verbindungsstücken alternierender Hauptmotive gegenüber Giuntas kleinteiliger Flächenfüllung nach dem Prinzip des *horror vacui* sowie die feine Punktierung (in Verbindung mit kleinen Punzen am Kontur) gegenüber der mit Kreispunzen erzielten „Stanzarbeit“ des Pisaners. Insgesamt bezeichnet Coppo Dekorsystem also in der von Giunta im wesentlichen begründeten Entwicklung des toskanischen Nimbendekors einen Neuansatz, für den im erhaltenen Bestand keine unmittelbaren Quellen oder „Vorläufer“ nachzuweisen sind.

Welche weiteren Werke mit Nimbendekor können Coppo, von der Madonna del Bordone ausgehend, zugeschrieben werden? In der Diskussion stehen vor allem die Madonnentafeln in der Orvietaner Domopera und in S. Maria Maggiore zu Florenz, für welche beide die lange fast einhellig angenommene Autorschaft Coppo in der neueren Forschung in Zweifel gezogen worden ist. Die zuerst von Perali und Sirén⁸¹³ vertretene Zuschreibung der Madonna in Orvieto (Abb. 110) an den Florentiner Maler setzte sich nach anfänglicher Skepsis⁸¹⁴ allgemein durch, so daß die Tafel von der gesamten Dugentoforschung, auf die stilistische Verwandtschaft mit der signierten Madonna in Siena verweisend, als Coppo's zweites Hauptwerk angesehen

⁸¹² Coor 1948/1991, 67s. mit Anm. 119 (u. a. mit Herleitung der Palmetten des Madonnennimbus vom Dekor des Kreuznimbus in Assisi). Verwandte Einzelmotive in der Ornamentik anderer Werke (nicht nur der Nimben) sind über die von Pasut 2003 zusammengestellten Listen leicht zu erschließen (für die Palmetten des Madonnennimbus cf. *ibid.*, no. 642-650; für die komplexen Palmetten des Nimbus Jesu no. 652-679; für die Ranken der Engelsnimben no. 965-1063). – Die von Wilde 2004, 51s., Anm. 110, angeführten Parallelen beim Magdalenenmeister betreffen spätere Werke. Abwegig erscheinen im übrigen die dort ohne Begründung konstatierten „formale[n] Bezüge zur Lebensbaumikonographie [...] und Akeleikonographie“ (*ibid.*, 51 mit Anm. 109).

⁸¹³ Perali 1919, 96; Sirén 1922, 251-254. Vor der Publikation durch Perali war die Tafel von De Nicola 1911, 435, Anm. 1, als bislang unbekanntes Werk des 13. Jh.s erwähnt worden.

⁸¹⁴ Zweifel äußerten Weigelt 1921/22, 833s. (nicht Coppo); Suida 1922, 323 (nicht Coppo); van Marle 1923-38, I (1923), 278ss. (Salerno di Coppo?).

wurde.⁸¹⁵ Erst Boskovits stellte diese scheinbare Gewißheit radikal in Frage und bezweifelte sogar die Zuordnung zur florentinischen Malerei. Statt dessen versuchte er, gestützt auf einen Vergleich der Engelsfiguren mit der sienesischen Madonna in Arezzo (Abb. 263), einen Maler aus dem Umkreis des Guido da Siena als Schöpfer der Orvietaner Madonna plausibel zu machen.⁸¹⁶ Boskovits' These wurde von Tartuferi und Todini unterstützt und von Fratini weitergeführt, der den Namen des Vigoroso da Siena ins Spiel brachte.⁸¹⁷ Mehrheitlich lehnte die Forschung den Vorschlag jedoch ab und hielt an der Zuschreibung an Coppo fest.⁸¹⁸

Die verfahrenere stilgeschichtliche Diskussion kann hier nicht im einzelnen rekapituliert werden.⁸¹⁹ Vielmehr sind an dieser Stelle nur die Indizien zu erörtern, die sich aus dem bereits von Polzer in die Untersuchung einbezogenen Nimbendekor der Orvietaner Tafel ergeben.⁸²⁰ Den ersten Anhaltspunkt bietet der skulptierte Strahlennimbus der Gottesmutter (Abb. 111), der, wie der obige Überblick über die Verbreitung des Typus belegt, charakteristisch für die Florentiner Produktion, jedoch in keinem sienesischen Werk der zweiten Dugentohälfte nachzuweisen ist. Auch die Ausführung der Strahlen als Erhebungen in Form kleiner pyramidalen Keile, die radial am Nimbenkontur rings um das blanke Feld aneinandergereiht werden, stimmt mit den Strahlennimben der florentinischen Tafelkreuze in S. Gimignano und in den Uffizien (no. 434) überein (Abb. 19).⁸²¹ Der Strahlennimbus ist also eindeutig ein florentinisches Element und ohne Parallele in der sienesischen Malerei. Beim Kreuznimbus des Jesusknaben (Abb. 112) hat Frinta eine kleine siebenzackige und

⁸¹⁵ Coletti 1941/1946, I (1941), XXXIV; Sinibaldi/Brunetti 1943, 193ss., Kat. 58; Longhi 1948, 42; Coor 1948/1991, 85-105; Garrison 1949, no. 25; Oertel 1953, 41; Ragghianti 1955, 73s.; Stubblebine 1957, 30ss.; Cämmerer-George 1966, 28; White 1966, 110s. (mit Zweifeln).

⁸¹⁶ Boskovits 1977, 95 und fig. 80, 81; id. 1993, 118 mit Anm. 233.

⁸¹⁷ Tartuferi 1986, 271; id. 1988, 432; id. 1990, 28; id. 2004, 55. Todini 1986, 380 („un dotato bizantinista senese, attivo anche in Umbria“). Fratini 1989, 10s.; id. in: Garibaldi/Toscana (edd.) 2005, 280, Kat. 66 (Vergleich mit dem von Vigoroso da Siena signierten Dossale in Perugia; zu diesem s. u. Kap. 4.3.7).

⁸¹⁸ Cordaro 1983, 273; Derbes 1984, 135, Anm. 26; Polzer 1984; Marques 1987, 80ss.; Corrie 1990, 69, Anm. 6; Bellosi 1991c, 58 (dagegen ohne Begründung id. 1998, 131: Salerno di Coppo); Schwarz 1995, 276; Pasut 2003, no. 982; Wilde 2004, 96s. (ausführliche Bibliographie ibid., 196s.).

⁸¹⁹ Diese ist über die o. g. Literatur leicht zu erschließen. Im Mittelpunkt stehen dabei die Gesamtkomposition, die Bildung des Gewandes und des Thrones sowie die Gesichter der Engel. Das Gesicht der Madonna selbst geht auf eine spätere Übermalung zurück, deren Datum umstritten ist (dazu Conti 1971, 119 mit Anm. 3; Boskovits 1977, 103, Anm. 6; Cordaro 1983, 269-273; Polzer 1984, 6s.; Fratini 1989, 10; Boskovits 1990a).

⁸²⁰ Polzer 1984, 8ss.

⁸²¹ Ein Hinweis auf den Coppo zugeschriebenen Kruzifixus in S. Gimignano bereits bei Polzer 1984, 9, der aber nicht auf die Strahlennimben als spezifisch florentinische Dekorform einging.

eine größere achtzackige Sternpunze nachgewiesen, beide identisch mit den in Coppos *Madonna del Bordone* verwendeten (Abb. 338).⁸²² Darüber hinaus ist auch die enge Verwandtschaft im Dekorsystem der Kreuznimben hervorzuheben. Der Kontur besteht aus einer bzw. in Orvieto zwei Reihen großer Sternpunzen, die ihrerseits beidseitig von je einer Reihe kleiner Sternpunzen eingefasst werden. Die Kreuzarme sind bei beiden Nimben jeweils durch ein Band aus kleinen, großen und wiederum kleinen Sternen markiert; der Quincunx ist jedoch bei der *Madonna del Bordone* punktiert und punziert, bei der Orvietaner Tafel aufgemalt. Die Zwickelfelder bleiben bei der letzteren undekoriert. Vergleicht man schließlich die Nimben der Engel, so stimmt der Kontur aus großen Sternpunzen überein. Die Blattranken im Nimbenfeld sind aber bei der *Madonna del Bordone* in Punktieretechnik, bei der *Madonna* in Orvieto als Ritzlinien in Kombination mit kleinen Sternpunzen ausgeführt. – In eine Bilanz der Beobachtungen gehen drei wesentliche Punkte ein: der typisch florentinische Strahlennimbus, das mit Coppos *Madonna del Bordone* vergleichbare Dekorsystem des Kreuznimbus und der technische Befund der zwei identisch nachgewiesenen Sternpunzen. Aus der Analyse des Nimbendekors erhellt also in jedem Falle ein enger Zusammenhang der Orvietaner *Madonna* mit Coppos signierter Tafel; um diesen präziser zu fassen, müßten die stilistischen Kriterien in eine Abwägung mit einbezogen werden. Für die von Teilen der neueren Forschung behauptete Zugehörigkeit zur sienesischen Malerei gibt es dagegen keinerlei Anhaltspunkte.⁸²³

Abschließend sei noch auf die Zeitstellung der Orvietaner *Madonna* eingegangen, die fast einhellig um 1265/70 angesetzt worden ist.⁸²⁴ Nur Polzer sprach sich für ein Datum vor der *Madonna del Bordone* (1261) aus.⁸²⁵ Grundlage

⁸²² Frinta 1998, no. Dca1 (Durchmesser: 1,4 mm) und no. Dda6a (Durchmesser: 2,6 mm). Übereinstimmung der Punzen nahm auch, noch ohne Nachweis durch Makrophotographie, Polzer 1984, 9, an.

⁸²³ Es bestätigen sich also die *ibid.*, 8ss., konstatierten Parallelen im Dekor der beiden Tafeln, die hier durch weitere Beobachtungen ergänzt werden konnten.

⁸²⁴ Perali 1919, 96 (1268 vollendet); Weigelt 1921/22, 833s. („mindestens ein Jahrzehnt später gemalt“ als die *Madonna del Bordone*); Sirén 1922, 251 (nach 1265/68); Sinibaldi/Brunetti 1943, 193ss., Kat. 58 (nach der *Madonna del Bordone*); Longhi 1948, 42 (ca. 1265/70); Coor 1948/1991, 88s. (um 1270); Garrison 1949, no. 25 (1265/70); Ragghianti 1955, 73s. (1265-68); Stubblebine 1957, 32 (ca. 1268); Marques 1987, 80ss. (ca. 1265/70); Fratini 1989, 11 (ca. 1275); Corrie 1990, 66s. mit Anm. 59 (spätestens 1265); Pasut 2003, no. 982 (ca. 1265/75); Wilde 2004, 96 mit Anm. 205 (nach der *Madonna del Bordone*); Corrado Fratini in: Garibaldi/Toscano (edd.) 2005, 280, Kat. 66 (letztes Viertel 13. Jh.).

⁸²⁵ Polzer 1984.

für die Spätdatierung war nicht nur die Annahme einer stilistischen Weiterentwicklung gegenüber der Madonna del Bordone, sondern vor allem die Baugeschichte von S. Maria dei Servi in Orvieto, die sich wie folgt kurz zusammenfassen läßt:⁸²⁶ 1258/59 kamen die Serviten nach Orvieto und erhielten 1260 vom Bischof die Kirche S. Pietro in Vetera zugewiesen. 1265 stimmten die Prämonstratenser nach einem Streit der Errichtung eines neuen Kirchenbaus für den Servitenorden zu. 1268 erließ Papst Clemens IV. zwei Bullen bezüglich dessen Finanzierung; 1270 ist der Chor benutzbar gewesen.⁸²⁷ Die Baugeschichte im Detail zu erörtern, verlohnt nicht, da sich ohnehin aus keinem dieser Daten ein Argument für die Orvietaner Madonna gewinnen läßt, nicht einmal ein *terminus post* oder *ante quem*.⁸²⁸ Die Tafel muß überhaupt nicht in ursächlichem Zusammenhang mit dem Neubau stehen; die Serviten könnten sie beispielsweise bereits nach Orvieto mitgebracht oder auch erst zu einem beliebigen Zeitpunkt nach Vollendung der Kirche in Auftrag gegeben haben.

Polzer hat seine Frühdatierung neben stilistischen Argumenten vor allem mit dem Strahlennimbus der Madonna in Orvieto begründet, der die ältere Tradition repräsentiere, wohingegen der punktierte und punzierte Nimbus der Madonna del Bordone in die Zukunft weise und somit wohl später anzusetzen sei.⁸²⁹ Zur Beurteilung können wir auf die obigen Ergebnisse zu beiden Dekorformen zurückgreifen, die eine solche Zuordnung zweifelhaft erscheinen lassen. Strahlennimben sind in der Florentiner Malerei auch nach der Madonna del Bordone nachweisbar, so z. B. in dem 1274 bei Coppo und Salerno in Auftrag gegebenen Pistoieser Kruzifixus (Abb. 109), den Polzer selbst nannte. Am deutlichsten beweist indes Meliores Uffizien-Dossale (1271) mit seiner Kombination von einem Strahlennimbus und vier punktierten Nimben (Abb. 120), daß beide Techniken zur

⁸²⁶ Aus besagter Kirche ist die Tafel ins Museum gelangt (zur Provenienz zuletzt Corrado Fratini in: Garibaldi/Toscano [edd.] 2005, 280, Kat. 66). Der Schluß auf die Serviten als Auftraggeber für die Madonna ist nicht zwingend, durch den Umstand, daß die Madonna del Bordone sich in Siena ebenfalls in der Servitenkirche erhalten hat, aber immerhin naheliegend (cf. Schwarz 1995, 276). – Expliziter Bezug auf die Baugeschichte bei Perali 1919, 96; Sirén 1922, 251; Coor 1948/1991, 88s.; Fratini 1989, 11; Boskovits 1993, 762-769.

⁸²⁷ Alle Angaben nach Faggioli 1955-56, bes. 33s., und Boskovits 1993, 762-769, jeweils mit Nachweisen.

⁸²⁸ Abgelehnt wurde eine baugeschichtlich begründete Datierung auch von Polzer 1984, 15s., und Giorgi 1996, 83, Anm. 34.

⁸²⁹ Polzer 1984, 8ss. Den altertümlichen Charakter des Strahlennimbus hob auch Fratini 1989, 11, hervor.

selben Zeit alternativ eingesetzt worden sind. Bezüglich der relativen Chronologie der beiden Madonnen stellt sich, sofern der Nimbendekor hierzu überhaupt etwas beizutragen vermag, eher die Frage nach dem Verhältnis der Kreuznimben. Bei der Madonna del Bordone erstreckt sich das Punktierung und Punzierung verbindende Dekorsystem auf die Nimben beider Figuren, während bei der Orvietaner Tafel nur der Kreuznimbus diesem System folgt, und dies in einfacherer Form, d. h. ohne Dekor der Zwickelfelder. Es könnte also zuerst die letztgenannte, einfache Variante entwickelt und dann zu dem komplexeren System ausgebaut worden sein. Mehr Wahrscheinlichkeit hat aber m. E. die Möglichkeit für sich, daß als erstes das Madonnen- und Kreuznimbus in enger Abstimmung aufeinander einschließende Gesamtsystem für die Madonna del Bordone konzipiert und aus dieser Lösung sodann der Kreuznimbus als reduziertes Einzelelement für die Madonna in Orvieto aufgegriffen wurde. Wie auch immer man diese Frage bewerten mag, so ist doch in jedem Falle durch die oben erörterten Pisaner Beispiele klargelegt, daß es das Dekorsystem der Madonna del Bordone gewesen ist, welches sich in der Folgezeit durchgesetzt hat.

In heftige Turbulenzen geraten ist jüngst die Diskussion um die Madonnentafel von S. Maria Maggiore in Florenz (Abb. 113). Die Beiträge zu diesem in vielerlei Hinsicht eigentümlichen Werk sind Legion, aber durch den rezenten Sammelband von Ciatti und Frosinini, der auch die Ergebnisse der restauratorischen Untersuchung, welche den Stein ins Rollen brachte, enthält, leicht erschließbar.⁸³⁰ Ich fasse daher die wesentlichen Gesichtspunkte der komplexen Debatte nur in aller Kürze zusammen. Von den Anfängen der Forschung an ist die Tafel bis auf wenige Ausnahmen stets als Werk Coppo, seiner Werkstatt oder seines näheren Umfeldes betrachtet und ins dritte Viertel des Dugento datiert worden. Im Detail wurden die Akzente unterschiedlich gesetzt. Einige Forscher nahmen die Beteiligung mehrerer Hände, insbesondere eines von Coppo verschiedenen Bildhauers für die als Relief ausgeführten Figuren von Madonna und Kind, an.⁸³¹ Beurteilungsgrundlage war in

⁸³⁰ Ciatti/Frosinini (edd.) 2002.

⁸³¹ Sirén 1922, 247-251 (Coppo und Bildhauer; widerrufen jedoch bei id. 1926a, 353); Toesca 1927, II, 1037s., Anm. 46 (Coppo); Weigelt 1928, 201s., Anm. 3 („der Art des Coppo zugehörig“); Sinibaldi/Brunetti 1943, 205ss., Kat. 61 (Coppo-Nachfolger, Relief von anderer Hand); Coor 1948/1991, 167-192 (zwei Schüler Coppo und Bildhauer); Garrison 1949, no. 219 (Coppo mit zwei

erster Linie ein Stilvergleich der beiden Engelsfiguren zu seiten der Madonna mit den Engeln der signierten Tafel in Siena. Dieser grundsätzliche Konsens wurde erst durch die vom Opificio delle Pietre Dure in Florenz durchgeführte und 2002 publizierte technische Untersuchung in Frage gestellt, die im wesentlichen folgende Befunde erbrachte: Die Radiokarbonanalyse des Kastanienholzes der Tafel ergab ein wahrscheinliches Fälldatum zwischen 1020 und 1160, die zusätzliche dendrochronologische Datierung einen *terminus post quem* für die Fällung von 1178/79. Der verwendete Leim konnte durch die Radiokarbonanalyse erstaunlicherweise noch deutlich früher, zwischen 900 und 1020, datiert werden.⁸³² In den Köpfen der aus Gips modellierten Madonna und des Kindes fand man je ein Säckchen mit Reliquien und einem beschrifteten Kärtchen, welches paläographisch ins das mittlere 12. Jahrhundert eingeordnet wurde.⁸³³ Ciatti folgerte aus diesen Befunden und weiteren Indizien stilistischer und typologischer Art, die Madonnentafel von S. Maria Maggiore sei in den Jahrzehnten um 1200 von einem italienischen Maler in Zusammenarbeit mit einem byzantinischen Meister geschaffen worden.⁸³⁴ Die jüngste Forschung vermochte diese Auffassung überwiegend nicht zu teilen und wies darauf hin, daß die technischen Befunde, insbesondere das frühe

Mitarbeitern); Oertel 1953, 41 (Coppo); Ragghianti 1955, 74 (Coppo „in compagnia di Meliore e di un secondo collaboratore“); Stubblebine 1957, 31, Anm. 21 (Coppo-Werkstatt); Sandberg-Valalà 1959, 6-13 (Coppo-Werkstatt); White 1966, 111 („Coppo’s workshop or immediate following“, Malerei von mehreren Händen); Polzer 1984, 13ss. („shared shop affiliation or some other closer connection [with Coppo]“); Tartuferi 1986, 271s. (Coppo-Werkstatt); Marques 1987, 80, 85, 291 (Coppo oder Meliore); Tartuferi 1990, 29 (wohl Coppo mit Beteiligung von Salerno); Bellosi 1991c, 55-58 (Coppo); Parenti 1992, 54 (Coppo); Maginnis 2002, 493 (wohl Coppo mit Beteiligung von Salerno); Boskovits 2005, 308ss. (Coppo und Salerno). – Abweichende Positionen vertraten: Boskovits 1977, 95 mit Anm. 7; id. 1993, 128ss. (nicht von Coppo, enge Beziehung zu Meliore; Position revidiert bei id. 2005, s. o.); Giusti 1994a, 274ss.; ead. 1994b, 308 („bottega artistica pisano-fiorentina“).

⁸³² Ausführliche Darstellung der Befunde bei Ciatti 2002, 28ss. (allgemein); Tosini 2002 (zur Radiokarbonuntersuchung); Romagnoli/Sarlatto 2002 (zur Dendrochronologie). – Als Erklärung für das frühe Datum des Leims vermutete Ciatti 2002, 30, die Substanz sei aus einem älteren Pergamentkodex gewonnen worden.

⁸³³ Ciatti 2002, 30; Zamponi 2002.

⁸³⁴ Ciatti 2002, 33 und passim. Für die Beteiligung eines byzantinischen Malers sollen nach Ciatti die auf dem Leinwandüberzug der Tafel nachgewiesenen byzantinischen Kreuze sprechen (ibid., 29; Conti 2002, 74s. mit dis. 3, 4). Dieses Motiv ist jedoch bei den Seidenstoffimitationen in der italienischen Malerei häufiger nachweisbar (cf. Klesse 1967, Kat. 83, 97, 371). Byzantinische Stoffe sind ohnehin in großer Zahl in den Westen exportiert worden (Falke 1913, II, 29s.; Marielle Martiniani-Reber, s. v. „Seta“, in: Romanini [ed.] 1991-2002, X [1999], 570-580, bes. 572-575), so daß aus der Verwendung eines solchen nicht auf die Herkunft des Malers geschlossen werden kann. Gewichtige Argumente, die aus stilistischer Perspektive gegen einen byzantinischen Maler sprechen, hat jüngst Boskovits 2005, 302ss., vorgetragen. – Eine Frühdatierung nahm ohne Begründung bereits Venturi 1901-40, V (1907), 35, an („Quest’immagine [...] potrebbe essere della fine del secolo XII.“).

Fälldatum des Holzes, zwar eine Datierung um 1200 ermöglichen, eine spätere Zeitstellung jedoch keineswegs ausschließen; die enge Stilverwandtschaft mit Coppo und der Florentiner Malerei des dritten Dugentviertels lege weiterhin die konventionelle Einordnung nahe.⁸³⁵ Bezüglich des Fälldatums vermuteten Brenk, Wilde und Boskovits eine Wiederverwendung von älterem Holz, Polzer eine Modernisierung einer der Kernsubstanz nach älteren Reliquientafel durch Coppo oder einen ihm verwandten Maler.⁸³⁶

Insgesamt hat also die naturwissenschaftliche Untersuchung den Datierungsrahmen bis in die Zeit um 1200 geöffnet, aber eben nur im Sinne eines (ungefähren) *terminus post quem*. Die Entscheidung zwischen Früh- und Spätdatierung hängt von einer Vielzahl von Indizien ab, die in den genannten Beiträgen recht unterschiedlich bewertet worden sind. Hier kann mit dem Nimbendekor nur eines der besagten Indizien erörtert werden, welches auch in der bisherigen Diskussion bereits eine Rolle gespielt hat.⁸³⁷ Beginnen wir mit der Technik der Vergoldung. Das Blattgold ist bei der Madonna von S. Maria Maggiore auf einen Bolusgrund appliziert, dessen Verwendung, wie die Restauratoren des Opificio delle Pietre Dure betonten, im 12. und frühen 13. Jahrhundert als ungewöhnlich gelten kann.⁸³⁸ Den bislang untersuchten Objekten nach zu urteilen, ist der Bolus in der toskanischen Malerei erst seit Giunta Pisano in Gebrauch gewesen.⁸³⁹ Nach derzeitigem Forschungsstand weist also die Vergoldungstechnik an sich eher auf ein spätes Datum. Die Form des skulptierten Strahlennimbus der Madonna (Abb. 114) hat enge Parallelen in der Malerei Coppo und seines Umfeldes, vor allem bei der Orvietaner Madonna (Abb. 110, 111) und dem Kruzifixus in S. Gimignano, doch ist der Typus, wie oben dargestellt, auch in der ersten Dugentohälfte verbreitet. Mehr Aufschluß gewährt die überaus reiche Punzierung, welche gleichwohl in der Forschung als Indiz für eine frühe⁸⁴⁰ wie auch

⁸³⁵ Gardner 2002a; Tartuferi 2002; Strehlke 2002; Brenk 2004; Polzer 2004; Wilde 2004, 103ss.; Boskovits 2005. Zustimmung äußerte sich nur Skaug 2002 (s. u.). – Zur stilistischen Einordnung zuletzt Tartuferi 2002, 48-54, und Polzer 2004, 11ss.

⁸³⁶ Brenk 2004, 295s.; Wilde 2004, 104; Boskovits 2005, 311, Anm. 6; Polzer 2004, 14s.

⁸³⁷ Coor 1948/1991, 172s. mit Anm. 239; Polzer 1984, 9 und 14; Ciatti 2002, 32; Gardner 2002a, 58; Skaug 2002; Brenk 2004, 296s.; Polzer 2004, 13s.

⁸³⁸ Altamura/Ramat 2002, 115s

⁸³⁹ Altamura et al. 2005, 291. Dazu ausführlicher s. o., Kap. 4.1.1.

⁸⁴⁰ Ciatti 2002, 32; Skaug 2002.

für eine späte Zeitstellung⁸⁴¹ gewertet wurde. Der punzierte Nimbendekor erstreckt sich auf alle gemalten Heiligenfiguren der Tafel, die beiden Engel, die Figuren in den erzählenden Szenen unterhalb des Thrones und die Apostel auf dem Rahmen (Abb. 115, 116), und zielt als sekundäres Element auch die skulptierten Nimben von Madonna und Kind (Abb. 114).⁸⁴² Alle gemalten Figuren verbindet ein einheitliches Dekorsystem, bei dem jeweils nur die Motive der Einzelpunzen variieren. Jeder Nimbus wird von einem Kontur eingefasst, der durch zwei Ritzlinien und durch die enge Reihung der Sternpunzen deutlich als solcher vom Nimbenfeld abgesetzt ist. Letzteres nehmen, in Abhängigkeit vom Durchmesser des Nimbus, mehrere in konzentrischen Kreisen angeordnete Punzenbänder ein, wobei die Abstände zwischen den Punzen großzügiger ausfallen als beim Kontur.

Um aus diesem Dekor für die Datierungsfrage Schlußfolgerungen ziehen zu können, muß man seine Charakteristika nach verschiedenen Aspekten differenzieren: (1) Der einfachste ist dabei vielleicht der wichtigste, nämlich die Tatsache, daß die Tafel überhaupt *Nimbendekor* in elaborierter Form aufweist. Bei der obigen Erörterung der Anfänge des Nimbendekors wurde ausführlich dargelegt, daß diese nach Ausweis der erhaltenen Werke in der pisanischen Malerei des zweiten Dugentviertels liegen, namentlich bei Giunta Pisano.⁸⁴³ Der von Ciatti und Skaug zum Vergleich angeführte Dekor der um 1200 datierten, teilvergoldeten Fassung des skulptierten *Volto Santo* von Sansepolcro⁸⁴⁴ hat mit der Madonna von S. Maria Maggiore nur die auch in anderen Gattungen geläufige Punziertechnik an sich gemein (Abb. 119). Jedoch unterscheidet sich der Anwendungsbereich des Dekors, der Gürtel der Tunica des Gekreuzigten, und damit zusammenhängend auch das System ganz grundsätzlich von dem hier diskutierten Beispiel (s. u.). Kein toskanisches Tafelbild, welches sich dokumentarisch oder stilistisch in das ausgehende 12. oder beginnende 13. Jahrhundert datieren läßt, zeigt auch nur annähernd vergleichbare Formen der Nimbenornamentierung. Daß die Florentiner

⁸⁴¹ Coor 1948/1991, 172s. mit Anm. 239; Polzer 1984, 9 und 14; Gardner 2002a, 58; Brenk 2004, 296s.; Polzer 2004, 13s.

⁸⁴² Beim Strahlennimbus der Madonna fassen Punzenreihen die erhabenen Strahlen ein, zwischen die jeweils eine weitere Punzenreihe gesetzt ist. Beim Nimbus des Kindes rahmt je eine Punzenreihe die gemalten Kreuzarme.

⁸⁴³ S. o., Kap. 4.1.1. – Auch mit dem simplen Dekor der entwicklungsgeschichtlich isolierten, lucchesischen Werkgruppe der zweiten Hälfte des 12. oder des frühen 13. Jh.s (s. o., Kap. 4.1.3) weist die Madonna von S. Maria Maggiore keine Gemeinsamkeiten auf.

Madonna um 1200 ohne zeitgenössische Parallelen oder Vorstufen gleichsam mit einem Schläge ein voll ausgebildetes, reiches und komplexes System dekoriertes Nimben vorgeführt, welches überdies erst Jahrzehnte später in Pisa und wiederum Jahrzehnte danach in Florenz Nachfolge gefunden hätte, kann im Kontext der in dieser Arbeit dargestellten Gesamtentwicklung m. E. als sehr unwahrscheinlich gelten. (2) *Rein punzierter Nimbendekor*⁸⁴⁵ ist nur in der zweiten Hälfte des Dugento belegt, wenn auch lediglich bei einigen wenigen Werken. Skaug und Polzer haben auf ein Beispiel aus der lombardischen Wandmalerei aufmerksam gemacht, die inschriftlich auf 1267 datierten Fresken vom Grabmal des Guglielmo Cotta in S. Ambrogio zu Mailand, deren Nimben mit sechs verschiedenen Punzen dekoriert wurden (Abb. 118).⁸⁴⁶ Diesem Objekt hinzuzufügen sind zwei der Madonna von S. Maria Maggiore geographisch und gattungsmäßig näherstehende, in der Diskussion bislang nicht berücksichtigte Werke, die signierten Kreuzfixe des Deodato Orlandi in Lucca (1288) und S. Miniato al Tedesco (1301) mit ihren punzierten Nimben (Abb. 84, 86).⁸⁴⁷ (3) Sowohl die Fresken vom Cotta-Grabmal als auch Deodatos Tafelkreuze zeigen darüber hinaus auch im *Dekorsystem* Verwandtschaft mit den Nimben der Florentiner Madonna.⁸⁴⁸ Die verschiedenen Punzen sind jeweils in mehreren konzentrischen Kreisen angeordnet, wobei das einzelne Band immer aus identischen Punzen besteht, deren Motive aber von Band zu Band variieren. Dieser Zusammenhang zwischen dem Dekorsystem von Deodatos Tafelkreuzen und der Madonna von S. Maria Maggiore ist oben bereits erörtert worden. Dasselbe Prinzip kann also bei immerhin drei fest datierten Werken nachgewiesen werden, die alle der zweiten Jahrhunderthälfte entstammen und somit eine Spätdatierung stützen. Weniger eng erscheinen demgegenüber die Bezüge zu der von Skaug und Ciatti angeführten Punzierung des Volto Santo von Sansepolcro (um 1200).⁸⁴⁹ Am

⁸⁴⁴ Ciatti 2002, 32; Skaug 2002, 65ss.

⁸⁴⁵ Gemeint sind hier elaborierte Formen der Punzierung, nicht die ganz einfachen Varianten, die sich z. B. auf eine einzige Punzenreihe am Kontur beschränken.

⁸⁴⁶ Skaug 1994, I, 73 und fig. 100-102; id. 2002, 66; Polzer 2004, 13s. Zu den Fresken cf. Boskovits 1989, 42s., und Valagussa 1995, 433-436 (mit Farbabb.).

⁸⁴⁷ Dazu ausführlich s. o., Kap. 4.1.5.

⁸⁴⁸ Hinweis auf die Ähnlichkeit der Anordnung bereits bei Polzer 2004, 13s. (nur zu den Fresken). Irrig ist also die Behauptung von Ciatti 2002, 32, das Dekorsystem folge keiner westlichen Tradition („il modo di distribuire i punzoni [...] non sembra appartenere alla tradizione occidentale“).

⁸⁴⁹ Skaug 2002, 66; Ciatti 2002, 32. – Die polychrome Fassung des Volto Santo wurde von Schleicher 1994, bes. 65s., aufgrund der Parallelen in der Technik von Fassung und Vergoldung zur inschriftlich auf 1199 datierten Madonnenfigur des Presbyter Martinus in der Berliner Skulpturensammlung um

vergoldeten Gürtel der Tunica Christi, mit dem Nimbus als „Formgelegenheit“ ohnehin kaum vergleichbar, sind die Punzen weniger systematisch aneinandergereiht und alternieren teilweise auch innerhalb derselben Reihe (Abb. 119).⁸⁵⁰ Mit dem Dekorsystem von Coppo Madonna del Bordone haben die konzentrischen Punzenbänder der Florentiner Madonna allerdings nichts gemein, wobei freilich auch der Formatunterschied bedacht werden muß.⁸⁵¹ (4) Ungewöhnlich und ohne Parallele ist in jedem Falle die hohe *Anzahl* von zehn verschiedenen Punzen, die Altamura und Ramat bei der Madonna von S. Maria Maggiore nachgewiesen haben (Abb. 117).⁸⁵² Dies gilt unabhängig von einer frühen oder einer späteren Zeitstellung innerhalb des 13. Jahrhunderts.⁸⁵³ Die Forschungen zum trecentesken Nimbendekor zeigen im übrigen, daß die Anzahl der Punzen bei ein und demselben Maler ohnehin beträchtlich variieren konnte und für eine Datierung wenig besagt. So kombinierte etwa Taddeo Gaddi in seinem Frühwerk geritzten Dekor mit einigen wenigen Punzen. In seinem Berliner Triptychon (1334) verwandte er zehn verschiedene Punzen; bei späteren Arbeiten schließlich kamen meist nur zwei oder drei pro Bild zum Einsatz.⁸⁵⁴ (5) Die *Motive* der Punzen der Madonna von S. Maria Maggiore umfassen drei verschiedene Formen von Sternen, zwei Blüten, ein Kreuz, einen Kreis, eine Lilie sowie zwei Quadrate, zusammengesetzt aus neun bzw. sechzehn kleineren Einzelquadraten (Abb. 117). Dabei fungiert die Kreispunze nicht als eigenständiges Motiv, sondern tritt stets in Kombination mit einer Stern-, Quadrat- oder Kreuzpunze auf.⁸⁵⁵ Der Motivauswahl für die jeweiligen Nimben liegt kein erkennbares Gesamtkonzept zugrunde. Gleichwohl verfuhr der Maler insofern nicht arbiträr, als er für den Nimbenkontur immer Sternpunzen verwandte und die

1200 datiert. Ob diese Parallelen tatsächlich so spezifisch sind, daß daraus zwingend ein enger chronologischer Zusammenhang folgt, vermag ich nicht zu beurteilen. Ich stütze mich bei meiner Datierung der Madonna von S. Maria Maggiore ohnehin auf andere, fest datierte Vergleichswerke.

⁸⁵⁰ Zur Punzierung des Volto Santo ähnlich auch Maetzke 1994, 26: „Tale punzonatura è stata impressa fittamente, senza seguire un ordine rigoroso, in maniera molto veloce da mano poco esperta e forse frettolosa.“ – Detailabb. des Dekors bei ead. (ed.) 1994, fig. 13, 14, 22, 57.

⁸⁵¹ Die punzierten Nimben der Madonna von S. Maria Maggiore sind alle kleinformatig, ihr Dekorsystem ist daher nicht ohne weiteres mit den Nimben der großen Figuren der Madonna del Bordone vergleichbar.

⁸⁵² Altamura/Ramat 2002, 115s. mit fig. 11 (Umzeichnungen). Bei Skaug 2002, 65 mit fig. 7a, sind sechs der zehn Punzen aufgeführt.

⁸⁵³ Ciatti 2002, 32; Polzer 2004, 13s. – Beim Volto Santo von Sansepolcro sind fünf verschiedene Punzen verwendet worden (Skaug 2002, 65 mit fig. 7b).

⁸⁵⁴ Skaug 1994, I, 91-98 und tab. 5.2.

⁸⁵⁵ Umzeichnungen und Maßangaben bei Altamura/Ramat 2002, 115s. mit fig. 11.

besondere Form der Lilienpunze für die Madonna und die sie flankierenden Engel reservierte. Motivische Ähnlichkeiten mit dem Dekor des Volto Santo von Sansepolcro bestehen in der Kombination von Kreuz- und Kreispunze,⁸⁵⁶ wohingegen die anderen dort verwendeten Punzenmotive von denjenigen der Florentiner Madonna abweichen. Mehr Aussagekraft als die Verwandtschaft von Motiven besitzt jedoch der Nachweis identischer Punzen. Polzer hat diesbezüglich auf die achtsackige Sternpunze hingewiesen, die Frinta als identisch mit der von Coppo bei den Madonnen in Siena und Orvieto verwendeten aufführte (Abb. 338).⁸⁵⁷ Überdies kommt die Sternpunze bei allen drei Tafeln jeweils am selben Ort, dem Nimbenkontur, zum Einsatz. Dieser Befund erhärtet – als einziger der genannten Gesichtspunkte – die von seiten der Stilgeschichte konstatierte Beziehung der Tafel zu Coppo.

Bilanziert man die verschiedenen Aspekte des Nimbendekors der Madonna von S. Maria Maggiore, so sprechen das entwickelte Dekorsystem an sich, dessen Parallelen zu den Fresken des Cotta-Grabmals (1267) und den Kruzifixen des Deodato Orlandi (1288 und 1301) sowie die bei Coppo nachgewiesene Sternpunze in jedem Falle für eine Entstehung in der zweiten Hälfte des Dugento. Ein Datum um 1200 kann nach dem Dekorbefund als unwahrscheinlich gelten. Dies betrifft freilich nur die Vergoldung und damit auch die im folgenden Schritt des Werkprozesses ausgeführte Malerei. Für eine präzisere Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte des Bildes, einschließlich der Datierung von Holztafel und Madonnenrelief, die der Substanz nach älter sein könnten, sowie für eine genauere Bestimmung des Verhältnisses zu Coppo und seiner Werkstatt, auf welches (neben dem Stil) die Sternpunze hinweist, wären auf dieser Grundlage die hier nicht erörterten Parameter in die Diskussion mit einzubeziehen. Ungeachtet der aufgezeigten Bezüge zu drei Werken der zweiten Jahrhunderthälfte gilt es noch einmal hervorzuheben, daß auch der Nimbendekor der in vielerlei Hinsicht außergewöhnlichen Madonna von S.

⁸⁵⁶ Skaug 2002, 66.

⁸⁵⁷ Polzer 2004, 13s.; Frinta 1998, no. Dda6a. Die Punze ist von Frinta anhand von konventionellen Photographien (darunter auch Skaug 1994, II, fig. 98, 99), aber nicht von Makroaufnahmen identifiziert worden, wie die eckigen Klammern anzeigen (Brief an den Verf. vom 12.2.2006). Beste Detailabb. bei Altamura/Ramat 2002, 118, fig. 14 (Nimbus des Matthäus, Kontur). – Prof. Dr. Mojmir Frinta (New York) sei für seine freundlichen Auskünfte ganz herzlich gedankt.

Maria Maggiore eine Ausnahmestellung im Werk Coppo, sofern er diesem angehört, und in der Florentiner Dugentomalerei insgesamt einnimmt.

Der zweite greifbare Maler des dritten Dugentviertels in Florenz, der Nimbendekor verwendet hat, ist Meliore. Die Uffizien bewahren das einzige gesicherte Werk, von dem alle Zuschreibungen auszugehen haben, das signierte und 1271 datierte Dossale (*A. D. MCC Melior me pinxit LXXI*).⁸⁵⁸ Verloren ist eine ehemals in S. Francesco zu Barberino Val d'Elsa befindliche Tafel, für die eine Quelle des 17. Jahrhunderts Meliores Signatur und die Datumsangabe 1270 überliefert (*Anno D[omi]ni 1270 Meliore me fecit*).⁸⁵⁹ Im *Libro di Montaperti* wird unter den Teilnehmern der Schlacht vom 4. September 1260 neben Coppo di Marcovaldo ein *Migliore dipintore populi Sancti Iacobi tra le Fosse* genannt,⁸⁶⁰ den die Forschung mit dem Schöpfer des Dossales identifiziert hat.⁸⁶¹ Fragwürdig ist dagegen eine Gleichsetzung mit dem in Dokumenten von 1239, 1246 und 1253 als Operaio von S. Jacopo in Pistoia erwähnten *Meliore Jacobi*, bei welchem jeglicher Namenszusatz, der ihn als Maler ausweisen würde, fehlt.⁸⁶² Somit gibt es auch keinen Grund anzunehmen, daß Meliore, dessen gesicherte Werke aus den Jahren 1270 und 1271 datieren, der Generation eines Giunta Pisano angehörte, wie es der Fall sein müßte, hätte er in den 1230er Jahren bereits das Amt eines Operaio bekleidet.⁸⁶³

Beim Uffizien-Dossale (Abb. 120) fällt zunächst die hierarchische Differenzierung zwischen dem in der Florentiner Tradition als reliefierter Strahlennimbus mit *cabochons* gegebenen Kreuznimbus Christi und den in Punktieretechnik ausgeführten Nimben der vier Heiligen ins Auge, von der in anderem Zusammenhang ausführlicher zu sprechen sein wird.⁸⁶⁴ Hinzu kommt die achsensymmetrische Entsprechung in der Motivik der punktierten Nimben, die bei den beiden äußeren (Petrus und Paulus) und den beiden inneren Figuren (Maria und

⁸⁵⁸ Zit. nach Boskovits 1993, 149. Das Werk ist erstmals im 18. Jh. auf dem Florentiner Kunstmarkt dokumentiert (zur Provenienz Marcucci 1958, 34ss., und Boskovits 1993, 652).

⁸⁵⁹ Dazu Boskovits 1993, 148s.

⁸⁶⁰ Paoli (ed.) 1889, 22.

⁸⁶¹ Bacci 1910-12, II (1912), 12; Boskovits 1993, 147s.

⁸⁶² Für eine Identifizierung sprachen sich Bacci 1910-12, II (1912), 12, und Richter 1930, 223s., aus, dagegen Boskovits 1993, 130 mit Anm. 269. Auf die Häufigkeit des Namens Meliore in der Toskana hat bereits Venturi 1900 hingewiesen.

⁸⁶³ So Richter 1930, 224.

⁸⁶⁴ S. u., Kap. 5.1 (mit weiteren Bsp.).

Johannes) jeweils deckungsgleich gewählt sind. Skaug hat das Prinzip der Symmetrie innerhalb der Nimben ein und desselben Bildes anhand zahlreicher Beispiele, vor allem aus dem Trecento, als spezifisch florentinische Eigenart nachgewiesen.⁸⁶⁵ Meliores Dossale bietet hierfür den frühesten Beleg. In die strikte Symmetrie eingebunden sind auch die punktierten Blumen des Hintergrundes, die jeweils aus den Basen bzw. beim mittleren Bildfeld aus den Kapitellen der zur Binnenrahmung gehörigen Säulchen „hervorwachsen“ (Abb. 121).⁸⁶⁶ Mit dem rapportartig die gesamte Fläche füllenden Hintergrunddekor eines Deodato Orlandi haben diese nur an ausgewählten Stellen plazierten Dekorformen nichts gemein. Eher wird man sie als frühe Vorläufer der in der Trecentomalerei geläufigen „darstellenden Punktierung“ interpretieren dürfen, wie sie Cennino Cennini in cap. CXL beschrieben hat (*che con sentimento di fantasia e di mano leggiera tu pòi in un campo d'oro fare fogliami e fare angioletti e altre figure che traspiaiono nell'oro*).⁸⁶⁷ Dabei wurden üblicherweise der Malerei vorbehaltene Bildelemente in Punktieretechnik ausgeführt, so beispielsweise die Vase in der Verkündigungsszene von Simone Martinis Orsini-Polyptychon.⁸⁶⁸ Im Falle des Uffizien-Dossales mögen besagte Blumen nicht viel mehr als eine drolierieartige Spielerei am Rande der Bildfelder sein, doch bezeugen sie immerhin Meliores Interesse am Experiment mit den Techniken des Goldgrunddekors. Das ästhetische Potential solcher Versuche sollten erst die Maler des Trecento wirklich ausschöpfen.

Die untereinander jeweils identischen Nimben von Maria (Abb. 122) und Johannes einerseits und den beiden Apostelfürsten (Abb. 123) andererseits unterscheiden sich in den Hauptmotiven, für die im ersteren Falle kreisförmige Medaillons mit einer eingeschriebenen sechsblättrigen Blüte, im letzteren aus der Palmette entwickelte Herzblätter gewählt wurden.⁸⁶⁹ Dekorsystem und –technik stimmen gleichwohl überein: Den Kontur bildet eine Reihe von sechsblättrigen

⁸⁶⁵ Skaug 1994, II, 505-526 (App. II), bes. 510s., tab. 1.

⁸⁶⁶ Zwei verschiedene Typen werden dabei in symmetrischer Entsprechung verwendet: eine runde und eine palmettenförmige Blüte, die letztere nur bei Maria und Johannes (jeweils außen).

⁸⁶⁷ Brunello/Magagnato (edd.) 1972, 142s. Zur Stelle ausführlich s. o., Kap. 3.1. Als weiteres frühes Beispiel für eine „darstellende Punktierung“ wäre die Franziskustafel im Museo del Tesoro von S. Francesco in Assisi anzuführen (s. o., Kap. 4.1.1).

⁸⁶⁸ Ähnlich bereits Skaug 1994, I, 66ss.; Abb. der Orsini-Verkündigung bei Pierini 2000, 212s.

⁸⁶⁹ Pasut 2003, no. 875 und no. 790 (Umzeichnungen: „Foliated motifs“, fig. XX¹ und XII).

Blütenpunzen (Abb. 336).⁸⁷⁰ Die großen Hauptmotive erscheinen in alle vier Richtungen fest in das Nimbenfeld eingespannt, indem ihre breiten Einfassungen sowohl einander als auch den Nimbenkontur und die Nahtlinie zur Malereifläche tangieren.⁸⁷¹ Die dazwischen verbleibenden Zwickel nehmen kleine dreiteilige Blätter ein. Die Punktierung des Grundes ist dicht gesetzt und markiert präzise die Umrisse der als glatte Flächen gegebenen Motive, die sich auf diese Weise scharf vom Grund abheben. Meliore beherrschte die Technik der Punktierung also deutlich besser, als wir es z. B. beim Meister von S. Martino beobachtet haben.

Vom Dekorbefund des Uffizien-Dossales ausgehend, läßt sich die Zuschreibung der Madonna aus Bagnano, heute im Museo di Arte Sacra zu Certaldo, an Meliore beurteilen (Abb. 124).⁸⁷² Die Tafel war von der älteren Forschung in das Umfeld des Magdalenenmeisters eingeordnet worden,⁸⁷³ bis Garrison ihre stilistischen Bezüge zu Meliores Dossale aufzeigte, sie aber aufgrund gewisser Detailunterschiede einem Meliore verwandten „Bagnano-Meister“ zuwies.⁸⁷⁴ Longhi schließlich identifizierte diesen Meister wiederum mit Meliore selbst, worin ihm die neuere Forschung gefolgt ist.⁸⁷⁵ – Der Nimbus der Madonna,⁸⁷⁶ den Boskovits und Tartuferi bereits zum Dekor des Uffizien-Dossales in Beziehung gesetzt haben,⁸⁷⁷ zeigt in der Tat trotz des abweichenden Motivs der Akanthusranke in Dekorsystem und –technik dieselben Charakteristika wie die signierte Tafel (Abb. 125): Eine Punzenreihe bildet den Kontur des Nimbus.⁸⁷⁸ Die einzelnen Kompartimente der

⁸⁷⁰ Frinta 1998, no. Dbb28 und no. La8a. Daß dieselbe Punze in zwei Kategorien aufgelistet ist, hängt lediglich mit den unterschiedlichen Möglichkeiten einer motivischen Einordnung entweder als „hexabar-star“ oder „hexa-lobe“ zusammen (Mojmír Frinta, Brief an den Verf. vom 12.2.2006).

⁸⁷¹ Zum Kontrast vergleiche man etwa die auf Abstand gesetzten Medaillons im Nimbus der eponymen Madonna des Meisters von S. Martino (s. o., Kap. 4.1.4).

⁸⁷² Zur Provenienz der Tafel s. Boskovits 1993, 642. Für die sonstigen Zuschreibungen an Meliore, die keinen Nimbendekor aufweisen, cf. die Übersicht bei Tartuferi 1990, 85s.

⁸⁷³ Gamba 1933a, 65-68; Parronchi 1937, 31ss.; Sinibaldi/Brunetti 1943, 239, Kat. 74.

⁸⁷⁴ Garrison 1947a, 151s.; id. 1949, no. 35.

⁸⁷⁵ Longhi 1948, 43s.; Marques 1987, 86; Tartuferi 1990, 85; Boskovits 1993, 133s.; Pasut 2003, no. 981; Tartuferi 2004, 61; Ornella Casazza in: Tartuferi/Scalini (edd.) 2004, 94, Kat. 7 (mit Forschungsüberblick).

⁸⁷⁶ Nur am Rande zu erwähnen ist der Kreuznimbus des Jesusknaben, zu dessen eigenwilligen, an Schmetterlinge erinnernden Ornamenten in den Zwickelfeldern mir in der Dugentomalerei keine Parallelen bekannt sind.

⁸⁷⁷ Boskovits 1993, 134 („[the haloes] reflect an orientation of taste exemplified also in the Uffizi panel“); Tartuferi 2004, 61 (punktierter Grund häufig bei Meliore).

⁸⁷⁸ Ob die Punzen mit denen des Dossales identisch sind, müßte anhand von Makroaufnahmen überprüft werden. Frinta 1998 führte die Bagnano-Madonna nicht auf. In diesem Zusammenhang wäre auch zu untersuchen, wie sich dazu die Punzen im Kontur der Nimben der Madonna von S. Stefano in Montefioralle, deren Felder undekoriert sind, verhalten. Diese der Bagnano-Madonna stilistisch eng

Akanthusranke tangieren Kontur und Nahtlinie und werden auf diese Weise in das Nimbenfeld eingespannt. Die glatt belassenen Motivflächen sind durch die dichte und exakte Punktierung scharf umrissen und heben sich deutlich vom Grund ab. Bei den durch Haupt und Krone der Gottesmutter getrennten Hälften des Nimbus wurde strikte Symmetrie angestrebt,⁸⁷⁹ wie ein kleines, aber signifikantes Detail belegt. So alternieren in achsensymmetrischer Entsprechung links und rechts Akanthusblätter, bei denen punktierte Adern jedes Einzelblatt mittig teilen, mit solchen ohne Äderung. Insgesamt erhärten also Konzept und Ausführung des Nimbendekors der Bagnano-Madonna die aus stilistischen Gründen angenommene Autorschaft Meliores und somit auch dessen Identität mit dem von Garrison konstruierten „Bagnano-Meister“.

Wie ist nun Meliores Dekorsystem in die Gesamtentwicklung einzuordnen? Frinta hat den Maler wegen seines punktierten Dekors mit der pisanisch-lucchesischen Tradition in Verbindung gebracht und sogar seine Florentiner Herkunft bezweifelt.⁸⁸⁰ Dieser These sind jedoch die obigen Untersuchungen zur Punktierung beim pisanischen Meister von SS. Cosma e Damiano und bei der lucchesischen Werkgruppe um die Kölner Madonna entgegenzuhalten, die eine Abhängigkeit dieser Dekorsysteme von der Florentiner Malerei, namentlich von Coppo's Madonna del Bordone, ergeben haben.⁸⁸¹ Engere Bezüge zu den pisanischen und lucchesischen Varianten des Coppo-Systems bestehen nicht, wie etwa aus einer Gegenüberstellung der motivisch gut vergleichbaren Nimben der Maria von Meliores Uffizien-Dossale und der lucchesischen Madonna in Köln erhellt (Abb. 122, 67): Die Medaillons im Nimbus der Kölner Tafel tangieren sich nicht und wahren auch zu Kontur und Nahtlinie Abstand; dazwischen sind schmalere Füllmotive gesetzt; die

verwandte Tafel wurde von der Forschung teils dem „Bagnano-Meister“ (Garrison 1947a, 151s.; id. 1949, no. 191), teils Meliore selbst (Marques 1987, 86; Boskovits 1993, 131-135; id. 2002, 491; Ornella Casazza in: Tartuferi/Scalini [edd.] 2004, 96, Kat. 8), teils einem dritten sog. „Meister von Montefioralle“ (Baldini/Dal Poggetto [edd.] 1972, 30; Bencistà 1987, 99s.) zugeschrieben. Frinta hält wie ich eine Übereinstimmung der Punzen der beiden Madonnen mit no. Dbb28 vom Dossale aufgrund von Photographien für wahrscheinlich (Brief an den Verf. vom 12.2.2006).

⁸⁷⁹ Im Ergebnis fallen die Hälften dennoch nicht deckungsgleich aus, was beweist, daß keine Schablonen verwendet worden sind.

⁸⁸⁰ Frinta 1986, 70s. mit Anm. 5, verwies auch auf ein von Carli 1974, 40, beiläufig erwähntes pisanisches Dok. von 1283, in dem die Witwe Meliores genannt sein soll. Dieses Dok. ist jedoch m. W. nie publiziert worden und fehlt z. B. auch in der Übersicht bei Boskovits 1993, 130s. Ohne Kenntnis des Wortlautes bleibt freilich ungewiß, ob das Dok. überhaupt auf den gleichnamigen Maler zu beziehen ist. Im übrigen würde auch eine in Pisa dokumentierte Witwe des Meliore bezüglich seiner künstlerischen Herkunft nichts besagen. – Lucchesische Einflüsse im Stil Meliores konstatierten zuvor bereits Richter 1930, 224 und 235, und Sinibaldi/Brunetti 1943, 217s., Kat. 65.

Punktierung des Grundes ist weniger dicht usf. Näher liegt dagegen eine Orientierung Meliores an seinem Florentiner Zeitgenossen und Mitkämpfer in der Schlacht von Montaperti, Coppo di Marcovaldo, für den mit der Madonna del Bordone (1261) ein Werk mit gesicherter Entstehung vor dem Uffizien-Dossale (1271) namhaft gemacht werden kann. Mit Meliores flächigen Herzblättern auf punktiertem Grund in den Nimben der Apostelfürsten ließen sich z. B. die Palmetten in den Zwickelfeldern des Kreuznimbus Christi in der Madonna del Bordone vergleichen (Abb. 55). Am deutlichsten wird das Verhältnis jedoch, wenn man den Nimbus der Engel zu seiten der Madonna del Bordone neben den Nimbus der Bagnano-Madonna stellt (Abb. 56, 125). Das Dekorsystem des letzteren mit der Akanthusranke auf punktiertem Grund und dem punzierten Nimbenkontur kann geradezu als im großen Format ausgeführte Replik des ersteren angesprochen werden. Ungeachtet dieser evidenten Abhängigkeit von Coppo liegt vor allem in der technischen Präzision der Punktierung, in der Verspannung der Einzelmotive im Ganzen des Nimbenfeldes und in den kompositorischen Bezügen zwischen den verschiedenen Nimben ein und derselben Tafel ein ganz eigenständiger Beitrag Meliores zur Entwicklung der punktierten Dekorsysteme.

In das dritte Viertel des Dugento fällt auch die Schaffenszeit eines Malers, welchen die Forschung seit Garrison nach dem in der Florentiner Domopera aufbewahrten Täfelchen der Hl. Agatha als „Agathameister“ zu bezeichnen pflegt.⁸⁸² Der punktierte Goldgrunddekor der Agathatafel (Abb. 126, 127) erstreckt sich neben dem schlecht erhaltenen Nimbus vor allem auf die Krone der Märtyrerin sowie auf Schulterbereich und Stola ihres Gewandes. Neben Meliores Uffizien-Dossale (1271) wird damit ein weiteres frühes Beispiel für die in der Trecentomalerei in verschiedenen Varianten geläufige „darstellende Punktierung“ (s. o.) greifbar. Von Interesse ist in unserem Zusammenhang jedoch weniger die Motivik des Dekors, etwa die in große Mandelformen eingeschriebenen, komplexen Blattmotive der

⁸⁸¹ S. o., Kap. 4.1.2 und 4.1.3.

⁸⁸² Garrison 1949, no. 608A. – Die in der Forschung favorisierte Einordnung der Agathatafel in die 1270er Jahre dürfte aus stilistischer Perspektive ungefähr zutreffen (Sirén 1922, 119s.; Boskovits 1993, 138; Pasut 2003, no. 763; Angelo Tartuferi in: Id./Scalini [edd.] 2004, 88, Kat. 3). Zur Provenienz s. Giulia Brunetti in: Becherucci/Brunetti o. J. [1970], II, 278s.

Stola,⁸⁸³ die keine engeren Übereinstimmungen im Nimbendekor des Dugento aufweisen, als vielmehr die Technik der Ausführung. Für die Krone und die einfassenden Bänder von Nimbus und Stola kam eine sechsblättrige Blütenpunze, für die Punktierung selbst eine Kreispunze von ungefähr einem Millimeter Durchmesser zum Einsatz (Abb. 348).⁸⁸⁴ Darin unterscheidet sich die Punktiertechnik des Agathameisters von derjenigen der anderen Dugentomaler, die sich gewöhnlich der feinen Punktunze bedienen. Das Verhältnis zur nächsten und einzigen Parallele, Giunta Pisanos frühen Experimenten mit der Kreispunze im Kruzifixus von Assisi und der Franziskustafel in Pisa (Abb. 13, 25, 26), läßt sich nicht leicht bestimmen.⁸⁸⁵ Das benutzte Werkzeug ist in jedem Falle von derselben Art. Eine Interpretation im Sinne einer kontinuierlichen Werkstatttradition dürfte aber schon aufgrund des zeitlichen Abstandes von etwa vier Jahrzehnten auszuschließen sein, zumal sich Giunta in seinen späteren Kruzifixen in Pisa und Bologna ja ganz anderen Techniken zugewandt hat. Überdies weicht die Handhabung der Kreispunze beim Agathameister von Giunta Pisano durchaus ab. Die Punzen sind nicht konsequent tangierend aneinandergereiht, sondern teilweise auf Abstand gesetzt (Abb. 348).⁸⁸⁶ Vor allem unterscheidet sich aber das Verhältnis von Motiv und Grund: Während Giunta die Flächenausdehnung der aus Kreispunzen gebildeten Umrißlinien selbst als Grund nutzte, setzte der Agathameister die Kreispunzen des Grundes flächig nebeneinander, ganz wie es andere Maler auch mit der Punktunze zu tun pflegen; somit entfällt auch weitestgehend der für Giunta beschriebene stanzenartige Effekt. Seiner ästhetischen Wirkung nach steht der Dekor des Agathameisters der konventionellen Punktierung also viel näher als derjenige Giuntas. Gleichwohl unterscheidet sich der anonyme Maler in der Verwendung der Kreispunze von seinen Florentiner Zeitgenossen.

Dieselbe Punktiertechnik ist auch bei der sog. Madonna del Popolo in S. Maria del Carmine zu Florenz nachweisbar, die von der Forschung aus stilistischen

⁸⁸³ Pasut 2003, no. 763.

⁸⁸⁴ Die Blütenpunze ist erfaßt bei Frinta 1998, no. La18 (Durchmesser: 3,6 mm). Auf derselben Makroaufnahme ist auch die Kreispunze zu erkennen, deren Durchmesser sich auf dem mitphotographierten Zentimetermaß ablesen läßt.

⁸⁸⁵ S. o., Kap. 4.1.1.

⁸⁸⁶ Gut zu erkennen auf der Makroaufnahme bei Frinta 1998, no. La18.

Gründen ebenfalls dem Agathameister zugeschrieben wurde (Abb. 128, 129).⁸⁸⁷ Im späten 18. Jahrhundert war die Tafel übervergoldet und neu dekoriert worden;⁸⁸⁸ bei der Restaurierung konnte jedoch die ursprüngliche Vergoldung wieder freigelegt werden.⁸⁸⁹ Ungeachtet der beeinträchtigten motivischen Lesbarkeit des Dekors ist die in der zweiten Dugentohälfte exzeptionelle Bearbeitung des Grundes mit in Abständen nebeneinandergesetzten Kreispunzen besonders rings um das Haupt der Madonna noch deutlich erkennbar. Der mit der Agathatafel übereinstimmende dekortechnische Befund vermag somit ein weiteres Indiz für die Zuweisung der Madonna del Popolo an den Agathameister abzugeben.⁸⁹⁰

Insgesamt dominieren bei den Nimben in der Florentiner Malerei der 1260er und 1270er Jahre, sofern überhaupt ornamentiert, punktierte, aber meist durch Punzen ergänzte Dekorsysteme bei weitem. Dabei nimmt gewöhnlich die flächige Punktierung das Nimbenfeld ein, wohingegen die oft sternförmigen Punzen den Kontur, auch den der Kreuzarme des Nimbus Christi, markieren. Dieses System begegnet zum erstenmal voll ausgebildet in Coppo Madonna del Bordone (1261), deren Dekor für die Maler in Florenz ebenso wie für ihre Pisaner Kollegen⁸⁹¹ maßgeblich und prägend gewesen zu sein scheint.

⁸⁸⁷ Garrison 1949, no. 185; Coor-Achenbach 1950, 94-97; Garrison 1950, 355s.; Tartuferi 1990, 40s.; Boskovits 1993, 139-142; Angelo Tartuferi in: Id./Scalini (edd.) 2004, 89, Kat. 4; Eclercy 2005, 192. – Eine Zuschreibung der Tafel an Coppo di Marcovaldo (Antonio Paolucci et al. in: Kat. Florenz 1986, 424-434, hier 424s.) erscheint nach Stil- wie Dekorbefund abwegig. – Boskovits 1993, 139ss., hat versucht, eine Datierung der Madonna del Popolo aus den Quellen zur Geschichte von S. Maria del Carmine abzuleiten: 1268 erfolgte die Grundsteinlegung der Kirche. 1280 gab die dem Carmine zugeordnete *Compagnia delle laudi* dem 1280-98 kompilierten Regelwerk der Bruderschaft zufolge *una ymagine di Santa Maria e di Santa Angnesa e di Santo Joanni Batista ne la faccia de la Chiesa di S. Maria del Carmino* in Auftrag (alle Nachweise *ibid.*). Boskovits vermutete, das erwähnte Bild sei mit der Madonna del Popolo identisch. Da indes weder Agnes noch Johannes Bapt. dargestellt sind, entbehrt diese Annahme jeglicher Grundlage. Ein ikonographischer „Planwechsel“, wie von Boskovits konjiziert, scheint wenig plausibel. Nach Cannon 1987, 19 mit Anm. 11, bezieht sich die zitierte Quelle vielmehr auf ein Wandbild an der Fassade der Kirche. Für die Datierung der Tafel bleibt also nur die Möglichkeit einer ungefähren stilistischen Einordnung, am ehesten wohl in die 1270er Jahre (so auch zuletzt Angelo Tartuferi in: Id./Scalini [edd.] 2004, 89, Kat. 4).

⁸⁸⁸ Man vergleiche dazu den bei Procacci 1932b, 159, Anm. 1, zitierten „Zustandsbericht“ des Padre Chiti von 1772 und die historische Abb. bei Boskovits 1993, Pl. LXIX¹.

⁸⁸⁹ Darüber informieren ausführlich Antonio Paolucci et al. in: Kat. Florenz 1986, 424-434 (zur Freilegung der Vergoldung bes. 428s.).

⁸⁹⁰ Für eine genauere Beurteilung der Dekortechnik einer heute verschollenen und nur photographisch dokumentierten Johannestafel aus der ehem. Sammlung Loeser, die ebenfalls dem Agathameister zugeschrieben worden ist (Garrison 1949, no. 154; Coor-Achenbach 1950, 97 [mit Zweifeln]; Garrison 1950, 356; Tartuferi 1990, 88; Pasut 2003, no. 880), reicht die Qualität der vorliegenden Aufnahme (Boskovits 1993, Pl. LXVI) leider nicht aus. Die Punktierung scheint aber eher mit einer Punkt- als mit einer Kreispunze ausgeführt worden zu sein.

⁸⁹¹ Zur Coppo-Rezeption in Pisa s. o., Kap. 4.1.2.

4.2.3 Der Magdalenenmeister: Von der Punktierung zur Ritzung

Die größte Werkgruppe innerhalb der Florentiner Dugentomalerei verbindet die Forschung traditionell mit dem Namen des „Magdalenenmeisters“, dessen Œuvre Sirén erstmals zusammengestellt hat.⁸⁹² Keinem Maler des 13. Jahrhunderts sind mehr Bilder zugeschrieben worden als jenem nach der Vitentafel der Hl. Magdalena in der Florentiner Accademia (Abb. 148) benannten Meister, den Tartuferi aus diesem Grunde treffend als den Bernardo Daddi des Dugento bezeichnet hat.⁸⁹³ Die Kohärenz des Œuvres wird unterschiedlich beurteilt.⁸⁹⁴ Umstritten ist vor allem, ob Stildivergenzen zwischen einzelnen Tafeln auf unterschiedliche Werkphasen⁸⁹⁵ oder unterschiedliche Maler⁸⁹⁶ zurückzuführen seien. Die größten Schwierigkeiten bereitet jedoch die ungewisse (relative wie absolute) Chronologie des Werks, zumal für kein einziges Bild ein gesichertes Datum überliefert ist. Eine monographische Aufarbeitung der gesamten Werkgruppe fehlt. Vor diesem Hintergrund können hier bezüglich des Nimbendekors besagter Tafeln nur einige grundsätzliche Aspekte erörtert werden. In erster Linie soll das von der Forschung nach stilistischen Kriterien zusammengestellte Œuvre des Magdalenenmeisters auf seine Kohärenz im Dekor untersucht werden. Mangels chronologischer Fixpunkte muß die Betrachtungsweise zunächst statisch ausfallen, d. h. mögliche Entwicklungsphasen des Dekors werden im ersten Schritt nicht berücksichtigt. Die Reihenfolge der behandelten Werke ist also nicht in einem chronologischen Sinne, sondern als Versuch einer systematischen Herleitung der Zusammenhänge zwischen den Dekorsystemen zu verstehen.

Zuallererst sind dabei eine kleinere Gruppe von Tafeln mit punktiertem und eine größere mit geritztem Dekor voneinander zu unterscheiden. Beginnen wir mit

⁸⁹² Der Katalog von Sirén 1922, 264-275, umfaßt neben der eponymen Tafel die Madonnen in Berlin, Poppi, S. Michele in Rovezzano und der Acton Collection in Florenz sowie das Dossale in New Haven (s. u.). Ein dem aktuellen Forschungsstand entsprechender Überblick über die Zuschreibungen an den Magdalenenmeister bei Tartuferi 1990, 42-45 und 89-94.

⁸⁹³ Ibid., 42. Diese Formulierung ist als Replik auf Longhis ebenso berühmte wie abschätzig Charakterisierung des Magdalenenmeisters als „Neri di Bicci del Duecento“ (Longhi 1948, 18) zu verstehen.

⁸⁹⁴ Skeptisch äußerten sich etwa Weigelt 1921/22, 834, und Vitzthum/Volbach 1924, 245, wohingegen z. B. Boskovits 1988, 115, die „bemerkenswerte stilistische Kohärenz“ der Werke des Magdalenenmeisters unterstrich.

⁸⁹⁵ Coor-Achenbach 1947, 120, Anm. 12.

dem generell besser erhaltenen punktierten Dekor und innerhalb dieser Gruppe mit der Madonna in der Berliner Gemäldegalerie, die seit Sirén fast einhellig dem Magdalenenmeister zugewiesen wurde (Abb. 130).⁸⁹⁷ Der Nimbus der Gottesmutter wird eingefasst von einem Kontur aus punktierten Linien, zwischen die kleine, dreieckige Zacken auf punktiertem Grund gesetzt sind (Abb. 131, 132). Das Feld nehmen großflächige, ovale Blätter mit gezackten Rändern, verbunden durch eine Ranke, ein. Die feine Punktierung des Grundes verläuft ähnlich wie bei Meliore sehr präzise entlang der Umrisse der glatt belassenen Motive, so daß sich diese scharf vom Grund abheben. Für den Kreuznimbus des Jesusknaben (Abb. 133) ist ein Dekorsystem von der Art der Madonna del Bordone (1261) als Vorbild anzunehmen (Abb. 55), zu der im übrigen auch in der Komposition der Tafel Bezüge bestehen.⁸⁹⁸ Darauf weist neben der mehrfach punktierten Einfassung der Kreuzarme vor allem die Füllung der Zwickelfelder mit Motiven, die ungefähr einer halbierten Palmette bei Coppo entsprechen. Auch die Nimben der Engel mit ihren Akanthusranken auf punktiertem Grund ähneln – wie die Engelsfiguren selbst – denen der Madonna del Bordone (Abb. 56).⁸⁹⁹ Der Vergleich zeigt indes auch, daß die etwas unförmigen Palmetten- und Akanthusmotive beim Magdalenenmeister in viel geringerem Maße dem klassischen Typus folgen, als dies bei Coppo der Fall ist. Die oben festgestellte Präzision gilt also nur für die technische Ausführung der Punktierung, nicht aber für die Zeichnung der Motive.

Beinahe deckungsgleich mit dem Nimbendekor der Berliner Madonna ist die Punktierung einer heute verschollenen Madonna, welche sich einst in der Sammlung Albrighi in Florenz befand (Abb. 134).⁹⁰⁰ Garrison hat in der Tafel eine verkleinerte,

⁸⁹⁶ Marcucci 1958, 50.

⁸⁹⁷ Sirén 1922, 266-269; Coor-Achenbach 1947, 120, Anm. 12; Coor 1948/1991, 106-111; Garrison 1949, no. 6; Marques 1987, 288; Boskovits 1988, 115-118; Tartuferi 1990, 43; Bellosi 1998, 263; Pasut 2003, no. 26. Abweichende Meinungen vertraten: Weigelt 1921/22, 834 (florentinisch); van Marle 1923-38, I (1923), 281 (Coppo); Richter 1930, 230 („doubtless separated from the authenticated works of the Magdalen master by a deep cleft“). – Laut Boskovits 1988, 116, ist der Goldgrund mit einer neuen Ölvergoldung überzogen worden, durch die jedoch der originale Nimbendekor deutlich hindurchscheint.

⁸⁹⁸ Dies gilt vor allem für die Figur des Kindes und für Einzelmotive wie die rechte Hand der Madonna (dazu Wulff 1916, 77s.; Sirén 1922, 266-269; Coor 1948/1991, 106-111; Tartuferi 1990, 43).

⁸⁹⁹ Hinweis darauf bereits bei Coor 1948/1991, 106s.

⁹⁰⁰ Dem Magdalenenmeister zugeschrieben von Garrison 1949, no. 637; Marques 1987, 287; Tartuferi 1990, 43 mit fig. 147; Pasut 2003, no. 25.

motivgetreue Replik von Coppo's Madonna in Orvieto erkannt,⁹⁰¹ womit für den Magdalenenmeister die wenigstens mittelbare Kenntnis von Coppo's Werk nachgewiesen werden kann. Im Dekor ist die Madonna Albrighti freilich gänzlich unabhängig von ihrem „Urbild“. Vielmehr stimmen die Niben von Mutter und Kind von der Gesamtanlage bis in kleinste Details wie dem gezackten Kontur mit der Berliner Madonna überein.⁹⁰² Eng verwandt ist des weiteren ein im Pariser Musée des Arts Décoratifs aufbewahrtes Dossale, das die Madonna mit Kind, flankiert von den Hll. Andreas und Jakobus, sowie erzählende Szenen zeigt (Abb. 135, 136).⁹⁰³ Der Nimbus der Gottesmutter wird wiederum von einem Zackenband eingefasst, während das Feld, wie auch bei den Heiligen zu ihrer Seite, mit der von den Engeln der Berliner Madonna bekannten Akanthusranke auf punktiertem Grund dekoriert ist. Auch in Zeichnung und Ausführungstechnik entspricht dieses Motiv den Charakteristika des Dekors der beiden bereits diskutierten Tafeln. Die einzelnen Blätter des Akanthus sind rund und klobig, die Ranken von stellenweise wechselnder Stärke und an den Hoch- und Tiefpunkten abgeflacht; die Punktierung folgt exakt den Umrissen der glatten Motive. Beim Kreuznimbus Christi füllen wie im Falle der Berliner Madonna halbierte Palmetten – oder anders ausgedrückt: Segmente einer Akanthusranke – die Zwickelfelder. Die fünfzackigen Sternpunzen im Kontur der Niben von Andreas, Jakobus und Christus hat Frinta identisch bei einem weiteren dem Magdalenenmeister zugeschriebenen Dossale in der Yale University Art Gallery in New Haven nachgewiesen (Abb. 137, 138).⁹⁰⁴ Zusätzlich zu diesem technischen Befund stimmen die punktierten Dekorsysteme wiederum mit den anderen Tafeln überein.⁹⁰⁵ Zur selben Gruppe gehört schließlich auch ein im Metropolitan Museum

⁹⁰¹ Garrison 1949, 22 („a faithful copy“).

⁹⁰² Einzig die Füllung der Kreuzarme des Nimbus Christi weicht ab. Anstelle der „Kassettierung“ bei der Berliner Tafel sind hier Glasflüsse auf punktierte vegetabile Ornamente gesetzt.

⁹⁰³ Zuschreibung an den Magdalenenmeister: Sirén 1926a, 354-357; Hauteceur 1931, 54s.; Coor-Achenbach 1947, 120, Anm. 12; Garrison 1949, no. 368; Marques 1987, 287; Tartuferi 1990, 44; Frinta 1998, no. Dab2; Pasut 2003, no. 28; Daniela Parenti in: Tartuferi/Scalini (edd.) 2004, 98, Kat. 9. Abweichend nur D'Ancona 1935, 103ss. (nicht vom Magdalenenmeister). – Ein knapper Hinweis auf die Verwandtschaft mit der Berliner Madonna im Nimbendekor bei Sirén 1926a, 357.

⁹⁰⁴ Frinta 1998, no. Dab2 (Durchmesser: 1,5 mm). – Die Zuschreibung des Dossales an den Magdalenenmeister ist in der Forschung unwidersprochen geblieben: Sirén 1915, 280-283; id. 1916, 11ss.; id. 1922, 272-275 (mit Hinweis auf den ähnlichen Nimbendekor der Berliner Madonna); van Marle 1923-38, I (1923), 352ss.; Offner 1927a, 11ss.; Coor-Achenbach 1948, 120, Anm. 12; Garrison 1949, no. 366; Seymour 1970, 9ss. (mit Angaben zum Zustand der Tafel); Marques 1987, 288; Tartuferi 1990, 43; Frinta 1998, no. Dab2; Pasut 2003, no. 24.

⁹⁰⁵ Dem Nimbus der Gottesmutter steht derjenige der Berliner Madonna am nächsten.

of Art in New York aufbewahrtes Triptychon mit Klappflügeln (Abb. 139).⁹⁰⁶ Nur die Nimben von Madonna und Kind mit ihren Akanthusranken sind in Punktieretechnik ausgeführt; aufgrund des geringen Durchmessers lassen sie sich am besten mit den kleinformatischen Engelsnimben der Berliner Madonna vergleichen. Auf eine erneute Beschreibung der immer gleichen Dekorsysteme und ihrer technischen Realisierung kann hierbei verzichtet werden.

Resümierend läßt sich konstatieren, daß die fünf dem Magdalenenmeister zugeschriebenen Werke mit punktiertem Nimbendekor, die Berliner Madonna, die Madonna Albrighi, die Dossalien in Paris und New Haven sowie das Triptychon in New York, in System und Technik der Ornamentierung äußerst eng miteinander zusammenhängen. Der Dekorbefund bestätigt in jeder Hinsicht die aus stilistischen Gründen angenommene Zugehörigkeit der Tafeln zu ein und demselben Œuvre. Von den Bezügen des vom Magdalenenmeister verwendeten Dekorsystems zu Coppo ist oben bereits die Rede gewesen. Noch ausgeprägter erscheint jedoch die Verbindung mit dem punktierten Dekor Meliores, wie vor allem aus einer Gegenüberstellung der Madonna des Pariser Dossales mit Meliores Bagnano-Madonna erhellt (Abb. 136, 125). Die Verwandtschaft in Komposition und Gesichtsbildung ist schon immer gesehen worden;⁹⁰⁷ sie erstreckt sich aber auch auf den Nimbendekor. Die Ähnlichkeit in Proportion und Binnenstruktur der in das Feld eingespannten, großflächigen Akanthusranken auf dicht und präzise punktiertem Grund ist augenfällig. Nur die Zeichnung der Akanthusblätter weicht im Detail ab. Das chronologische Verhältnis zwischen den beiden Tafeln ist indes nicht mit Gewißheit zu bestimmen, obgleich die Forschung das Pariser Dossale mehrheitlich später datiert (um 1280).⁹⁰⁸ Ob die Verwandtschaft im Dekor (und im Stil) als Rezeption der Werke Meliores durch den Magdalenenmeister oder aber als Wechselwirkung unter

⁹⁰⁶ Rubinstein-Bloch 1926-30, I (1926), s. p. (zu Pl. I); D'Ancona 1935, 103ss. (selbe Hand wie Dossale in Paris, mit Hinweis auf den Nimbendekor); Coor-Achenbach 1947, 120, Anm. 12 (Werkstatt); Garrison 1949, no. 282; Zeri/Gardner 1971, 3ss.; Tartuferi 1990, 43; Pasut 2003, no. 909; Daniela Parenti in: Tartuferi/Scalini (edd.) 2004, 100, Kat. 10.

⁹⁰⁷ Die ältere Forschung hatte die Bagnano-Madonna ja sogar dem Magdalenenmeister selbst zugeschrieben (Gamba 1933a, 65-68; Parronchi 1937, 31ss.; Sinibaldi/Brunetti 1943, 239, Kat. 74). Die stilistische Verwandtschaft beider Maler ist zuletzt von Boskovits 1988, 115s., hervorgehoben worden.

⁹⁰⁸ Richter 1930, 235 (ca. 1275/80); Garrison 1949, no. 368 (ca. 1275/80); Tartuferi 1990, 44 (um 1280); Pasut 2003, no. 28 (ca. 1280/90); Daniela Parenti in: Tartuferi/Scalini (edd.) 2004, 98, Kat. 9 (um 1285).

Zeitgenossen, etwa im Sinne einer Werkstattzusammenarbeit, interpretiert werden kann, muß aus diesem Grunde offenbleiben.

Mehr Probleme bereitet die umfangreichere Werkgruppe mit geritztem Dekor, der teils aufgrund des Erhaltungszustandes schwer lesbar, teils aber auch in seiner Form zu wenig spezifisch ist, als daß sich daraus Schlußfolgerungen ziehen ließen. Ich beschränke mich daher auf die wenigen Aspekte, die für die Beziehungen zwischen den verschiedenen Werken aussagekräftig sind. Zu beginnen ist mit der Madonnen tafel in S. Fedele in Poppi, welche als ein Bindeglied zwischen den beiden nach der Dekortechnik unterschiedenen Gruppen fungieren kann (Abb. 140).⁹⁰⁹ Die Nimben der hinter dem Thron befindlichen Engel sind nämlich nicht geritzt, sondern mit punktierten Akanthusranken der oben beschriebenen Art dekoriert worden und verbinden auf diese Weise die zwei Werkgruppen miteinander (Abb. 141). Vom Nimbus der Gottesmutter selbst (Abb. 142) sind hier weniger die geritzten Quadratvierpässe des Feldes von Interesse, als vielmehr die fünfblättrige Blütenpunze des inneren Konturbandes (Abb. 344), die Frinta identisch auch in dem Madonnenfragment des Metropolitan Museum of Art in New York sowie in der Madonna der Sammlung Thyssen-Bornemisza in Lugano nachgewiesen hat.⁹¹⁰ Das New Yorker Fragment ist so stark beschnitten, daß der moderne Rahmen die geritzten Ranken des Nimbenfeldes nur noch erahnen läßt, wohingegen die Blütenpunzen des Konturs deutlich sichtbar sind (Abb. 143).⁹¹¹ Der Ausschnitt stimmt motivisch mit einem kleinformatigen Madonnen t äfelchen der Acton Collection in Florenz überein, welches als in der malerischen Ausführung recht grob geratene Replik die ursprüngliche Komposition der Madonna in New York reflektieren dürfte.⁹¹² Die Madonna in Lugano (Abb. 144, 145) weist neben den mit

⁹⁰⁹ Die Tafel ist zwischenzeitlich im Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna in Arezzo aufbewahrt und daher teilweise in der Literatur unter diesem Ort geführt worden. – Die Zuschreibung an den Magdalenenmeister ist fast einhellig: Sirén 1922, 266-269; Coor-Achenbach 1947, 120, Anm. 12; Coor 1948/1991, 111s.; Garrison 1949, no. 28; Bologna 1960, 28, Anm. 27; Maetzke 1974, 31-34; Marques 1987, 288; Anna Maria Maetzke in: Ead. et al. 1987, 43s., Kat. 7; Tartuferi 1990, 44; Frinta 1998, no. K30; Pasut 2003, no. 134. Zweifel äußerte nur Weigelt 1921/22, 834.

⁹¹⁰ Frinta 1998, no. K30 (Größe: 6 x 6,3 mm). Das Motiv setzt sich aus fünf Kreisen zusammen, die um einen mittleren Kreis angeordnet sind.

⁹¹¹ Zuschreibung an den Magdalenenmeister: Rowland 1931, 127s.; Garrison 1949, no. 640; Zeri/Gardner 1971, 5ss.; Tartuferi 1990, 44; Frinta 1998, no. K30; Pasut 2003, no. 1052.

⁹¹² So auch Schmidt 2005, 183. Zu kleinformatigen „Andachtsbildern“ des 13. und 14. Jh.s, deren Komposition an monumentale Tafeln angelehnt ist, mit zahlreichen Bsp. *ibid.* 169-204. – Zur Madonna der Acton Collection, jeweils mit Zuschreibung an den Magdalenenmeister bzw. seine Werkstatt: Sinibaldi/Brunetti 1943, 235, Kat. 72; Coor-Achenbach 1947, 120, Anm. 12; Garrison

den Tafeln in Poppi und New York identischen Blütenpunzen des mittleren Konturbandes im Feld eine geritzte Blattranke auf, die unsicher gezogen und an den Hoch- und Tiefpunkten stark abgeflacht ist, wie es auch beim punktierten Dekor des Magdalenenmeisters mehrfach zu beobachten war.⁹¹³

Übersehen wurde bislang, daß auch die fünfblättrigen Blütenpunzen im Nimbenkontur der Madonna in S. Michele a Rovezzano in Florenz (Abb. 146, 147), welche aufgrund der etwas gröberen Faktur der Malerei teilweise als Werkstattreplik der Madonna in Poppi betrachtet wurde,⁹¹⁴ höchstwahrscheinlich mit denen der genannten drei Tafeln identisch sind.⁹¹⁵ Der Nimbus der Gottesmutter ist dagegen mit Ranken verziert, aus denen ovale Blätter mit gezacktem Rand hervorwachsen, die exakt den oben beschriebenen, punktierten Dekorformen der Madonnen in der Berliner Gemäldegalerie und der ehemaligen Sammlung Albrighti entsprechen (Abb. 131, 134).⁹¹⁶ Somit stellt die Madonna in Rovezzano zugleich das zweite wichtige Bindeglied zwischen der geritzten und der punktierten Werkgruppe dar. Ein anderes Dekorelement vermag im übrigen zu belegen, daß sich der Magdalenenmeister punktuell auch mit der Ornamentik Cimabues auseinandergesetzt hat: Den Hintergrund der Madonna in Rovezzano füllt ein Raster aus doppelten Ritzlinien aus, in deren Kreuzungspunkte kleine Kreispunzen gesetzt sind (Abb. 147). In die durch die Doppellinien begrenzten Quadrate bzw. Rechtecke hat der Maler alternierend geritzte Kreise und Rauten eingeschrieben. Ebensolche Quadratraster aus doppelten Linien mit Füllung der Binnenfelder verwendet in der toskanischen Dugentomalerei sonst nur Cimabue in seinen großformatigen Madonnen Tafeln in Paris, Florenz und

1949, no. 251; Tartuferi 1990, 43s.; Pasut 2003, no. 912. Die geritzten Spiralranken der kleinen Nimben des Täfelchens sind nicht aussagekräftig.

⁹¹³ Die Zuschreibung der Madonna in Lugano an den Magdalenenmeister ist in der Forschung wiederum einhellig: Coor-Achenbach 1947, 123s.; Garrison 1949, no. 177; Marques 1987, 287; Boskovits 1990b, 146-151, Kat. 23 (grundlegende Diskussion mit Angaben zu Zustand und Provenienz); Tartuferi 1990, 43; Freuler 1991, 26, Kat. 1; Frinta 1998, no. K30; Pasut 2003, no. 925.

⁹¹⁴ Weigelt 1921/22, 834; Coor-Achenbach 1947, 120, Anm. 12; Coor 1948/1991, 114; Garrison 1949, no. 200. – Procacci 1935/36, 370s. mit Anm. 4, ordnete die Tafel nur allgemein als florentinisch ein. Nicht abgesetzt von den sonstigen Werken des Magdalenenmeisters wurde die Madonna bei Sirén 1922, 266-269; Marques 1987, 288; Tartuferi 1990, 44; Pasut 2003, no. 1054.

⁹¹⁵ Detailaufnahmen der bei Frinta 1998 nicht aufgeführten Tafel (Florenz, KHI, Photothek, Mal. Roman. 66083 und 112528) zeigen deutlich die Übereinstimmung mit Frintas Punze no. K30 in der Form. Ob auch die Maße identisch sind, müßte mittels Makrophotographie überprüft werden.

⁹¹⁶ Solche gezackten Blätter weist im übrigen, soweit noch erkennbar, auch der Nimbus der fragmentierten Madonna in New York auf.

Bologna, von denen noch zu handeln sein wird.⁹¹⁷ Von den spezifischen Dekorsystemen der Nimben Cimabues blieb der Magdalenenmeister dagegen unberührt. Bei der eponymen Magdalenen tafel in der Florentiner Accademia schließlich läßt der Nimbus der Heiligen noch geritzte, flächige Akanthusranken mit klobigen Blättern auf kreuzschraffiertem Grund erkennen, deren Zeichnung ungefähr mit den entsprechenden punktierten Ranken übereinstimmt, ohne daß in diesem Falle jedoch die Bezüge ganz spezifisch gemacht werden könnten (Abb. 148, 149).⁹¹⁸

Aus der vergleichenden Durchsicht der von seiten der Forschung auf stilistischer Basis dem Magdalenenmeister und seiner Werkstatt zugeschriebenen Werkgruppe erhellt, daß besagte Tafeln in der Tat auch im Nimbendekor auf mannigfache Weise miteinander verbunden sind, sei es durch übereinstimmende Dekorsysteme, durch Verwandtschaft in der Zeichnung der Motive oder durch die Verwendung identischer Punzen. Dabei bilden die Werke mit punktiertem Dekor eine völlig kohärente Gruppe, während die geritzten Formen stärker variieren, aber in ihren Dekorsystemen mit der ersten Gruppe eng zusammenhängen. Besonders der Nimbus der Madonna in Rovezzano ist geradezu als Umsetzung der punktierten Dekorsysteme, die mit dem Dekor Coppos und vor allem Meliores in Beziehung stehen (s. o.), in die Ritztechnik anzusprechen. In diesen weitestgehend kohärenten Werkkomplex, der mit einiger Wahrscheinlichkeit als Œuvre ein und desselben Malers interpretiert werden kann, läßt sich nur die in den Uffizien aufbewahrte Lukastafel, die überwiegend dem Magdalenenmeister zugewiesen wurde, nicht ohne weiteres integrieren (Abb. 187, 188).⁹¹⁹ Der Nimbus des Lukas weist zwar einen

⁹¹⁷ Dazu ausführlich s. u., Kap. 4.2.4. Zum komplexeren Hintergrunddekor von Duccios Rucellai-Madonna s. u., Kap. 4.3.9.

⁹¹⁸ Zur selben Gruppe gehört vermutlich auch das Madonnentäfelchen der Nelson Gallery of Art in Kansas City (Garrison 1949, no. 252; Taggart [ed.] 1959, 61 mit Abb.), dessen Zuschreibung an den Magdalenenmeister durch den Kreispunzenkontur (s. u.) und die geritzten, flächigen Akanthusranken erhärtet wird. – Wenig charakteristisch und damit für eine Auswertung unergiebig ist dagegen der geritzte Dekor einer stark beschädigten Madonna im Fogg Art Museum in Cambridge, die dem Magdalenenmeister zugeschrieben wird: Offner 1927a, 12; Coor-Achenbach 1947, 120, Anm. 12; Garrison 1949, no. 291A; Pasut 2003, no. 904. – Nämliches gilt auch für ein Klapptrptychon in der Yale University Art Gallery in New Haven, dessen Einordnung umstritten ist: Sirén 1916, 15 (Schule des Margarito d'Arezzo); van Marle 1923-38, I (1923), 355 (Magdalenenmeister); Garrison 1949, no. 330 (florentinisch); Seymour 1970, 11s. (Magdalenenmeister); Tartuferi 1990, 38 (Bezüge zum S.-Maria-Primerana-Meister); Pasut 2003, no. 902 (sienesisch?).

⁹¹⁹ Procacci 1935/36, 365-369 (mit Angaben zur Restaurierung); Sinibaldi/Brunetti 1943, 233, Kat. 71; Coor-Achenbach 1947, 120, Anm. 12; Marcucci 1958, 52ss.; Tartuferi 1990, 44; Pasut 2003, no. 870. Abgelehnt wurde eine Zuschreibung an den Magdalenenmeister von Garrison 1949, no. 205 (florentinisch), und Parenti 1992, 56.

Kontur aus in verhältnismäßig großen Abständen gesetzten Kreispunzen auf, wie er auch die Madonnen in Poppi, Lugano und Rovezzano sowie die Magdalentafel charakterisiert,⁹²⁰ doch weicht der Dekor des Nimbenfeldes von der diskutierten Werkgruppe ab. Die in Ritztechnik ausgeführten, flächigen Herzblätter auf kreuzschraffiertem Grund haben ihre nächsten Parallelen innerhalb der Florentiner Malerei in der von seiten der Forschung dem Cimabue-Umkreis zugeordneten Madonna in S. Remigio in Florenz (Abb. 185, 186). Auf diese Zusammenhänge und die sich daraus ergebenden Konsequenzen wird unten ausführlicher zurückzukommen zu sein.⁹²¹ Vorerst bleibt nur festzuhalten, daß dieses Dekorsystem einem anderen Traditionsstrang folgt als jenem von Coppo und Meliore begründeten, dem die übrigen Werke des Magdalenenmeisters angehören.

Auf Grundlage dieser Erörterungen ist abschließend noch einmal kurz auf die Probleme der Chronologie zurückzukommen. Die umstrittenen Datierungen der Tafeln hängen jeweils von einer Vielzahl von Parametern ab, die hier nicht untersucht werden können. Doch stellt sich in unserem Zusammenhang zumindest die – nicht definitiv zu beantwortende – Frage, ob die beiden nach der Dekortechnik unterschiedenen Werkgruppen zwei Zeitphasen innerhalb der Produktion des Magdalenenmeisters repräsentieren könnten. Coor-Achenbach hat die These aufgestellt, der punktierte Dekor sei typisch für das Frühwerk des Malers, wohingegen dieser bei seinen späteren Arbeiten die Ritztechnik bevorzugt habe.⁹²² Ob dies in jedem Einzelfalle gilt, sei dahingestellt, doch scheinen in der Tat einige der oben dargelegten Beobachtungen dafür zu sprechen, daß diese Annahme wenigstens im Grundsatz zutrifft: Generell stehen die flächig punktierten Dekorsysteme des Magdalenenmeisters in engem Zusammenhang mit der Florentiner Malerei des dritten Dugentviertels, besonders mit Coppo und Meliore, während flächig geritzter Nimbendekor und Hintergründe mit Quadratraster erst im letzten Jahrhundertviertel nachzuweisen sind. Zudem haben drei der punktierten Tafeln auch in der Komposition ihre nächsten Parallelen in Werken des dritten Dugentviertels, so die Berliner Madonna und die Madonna Albrighi in Coppo's Madonnen für Siena

⁹²⁰ Ob die Kreispunzen bei allen genannten Werken tatsächlich identisch sind, d. h. auf dasselbe Punzeisen zurückgehen, ließe sich jedoch, wie bereits mehrfach dargestellt, wegen der einfachen Form auch durch Makroaufnahmen kaum mit Gewißheit bestimmen.

⁹²¹ Zur Madonna in S. Remigio und ihrer Beziehung zur Lukastafel s. u., Kap. 4.2.4.

⁹²² Coor-Achenbach 1947, 123s.

(1261) resp. Orvieto sowie das Pariser Dossale in Meliores Bagnano-Madonna (s. o.). Diese Zuordnung des punktierten Dekors zum früheren und des geritzten zum späteren Werk des Magdalenenmeisters ist freilich lediglich als ungefähre „Faustregel“ zu verstehen, die beim Einzelwerk jeweils gegen andere Indizien abzuwägen wäre. In jedem Falle bestätigt aber die Analyse des Nimbendekors die von Boskovits konstatierte „bemerkenswerte stilistische Kohärenz“⁹²³ der Produktion des Magdalenenmeisters.

4.2.4 Cimabue und seine Schüler: Ein neues Dekorsystem als „Markenzeichen“

Von ganz anderer Art, anderem Rang und anderer Wirkmacht auf die zeitgenössischen Maler ist der Nimben- und Hintergrunddekor Cimabues, der in der äußerst umfangreichen Literatur zum Künstler bislang kaum Berücksichtigung gefunden hat.⁹²⁴ Über die mit Cimabues Werk verbundenen Fragen und Probleme informieren diverse Gesamtdarstellungen, zuletzt die große Monographie Bellosi (1998), die den Stand der Forschung erschließt.⁹²⁵ Aus diesem Grunde erübrigt sich eine allgemeine Einführung. Erinnerung sei eingangs nur an das eher dürftige dokumentarische Fundament, auf welchem das dem Maler zugeschriebene Œuvre basiert:⁹²⁶ Am 8. Juni 1272 ist *Cimabue pictore de Florencia* bei einem Notariatsakt in Rom bezeugt. Im November 1301 erhielt *Magister Cenni dictus Cimabu pictor condam Pepi de Florentia de populo sancti Ambrosii* den Auftrag, für den Ospedale di S. Chiara in Pisa ein Retabel zu schaffen, das sich jedoch nicht erhalten hat.⁹²⁷ Vom 2. September 1301 bis zum 19. Februar 1302 datieren 21 Belege über Zahlungen der Pisaner Domopera an *Cimabue pictor Magiastatis* für seine Arbeit an der Figur des Johannes im Apsismosaik des Domes (*de figura Sancti Johannis, quam*

⁹²³ Boskovits 1988, 115.

⁹²⁴ Kurze Anmerkungen zum Dekor Cimabues bei Weigelt 1928, 213, Anm. 1; id. 1930b, 65s., Anm. 4; Bellosi 1985, 165ss. (s. u.).

⁹²⁵ Hervorgehoben seien insbesondere folgende Arbeiten: Strzygowski 1888; Aubert 1907; Nicholson 1931; Salvini 1946; id. 1950; Battisti 1963; Miklós Boskovits, s. v. „Cenni di Pepe (Pepo), detto Cimabue“, in: DBI 1960ss., XXXIII (1979), 537-544; John White, s. v. „Cimabue“, in: Romanini (ed.) 1991-2002, IV (1993), 756-769; Bellosi 1998. Einen Überblick über die jüngere Forschungsgeschichte gab Labriola 2000.

⁹²⁶ Alle Dok. im Wortlaut zusammengestellt, kommentiert und mit Literaturangaben versehen von Bellosi 1998, 290ss. Danach die folgenden Zitate.

⁹²⁷ Dieses Dok. bezeugt den eigentlichen Namen des Malers, Cenni di Pepo. Zur Bedeutung des Beinamens Cimabue resp. Cimabue cf. Manca 2005.

fecit justa Magiestatem).⁹²⁸ Kurz darauf scheint der Maler verstorben zu sein, da ein Dokument vom 19. März 1302 die *heredes Cienni pictoris* als Besitzer eines Hauses erwähnt.⁹²⁹

Mit der Johannesfigur im Pisaner Dom ist demnach nur ein einziges dokumentarisch gesichertes Werk des Cimabue auf uns gekommen, welches zudem – anders als alle zugeschriebenen Arbeiten – in Mosaiktechnik ausgeführt wurde und der letzten Werkphase entstammt (Abb. 161).⁹³⁰ An diesem seidenen Faden hängt das gesamte Œuvre des Cimabue. Das gilt es sich immerhin vor Augen zu halten, wenn man von jenem Maler handelt, dessen *fortuna critica* bis zu Dantes *Divina Commedia* (Purg. XI, 94s.) zurückreicht.⁹³¹ Gleichwohl hat die Forschung besagten seidenen Faden festigen können, was dem Umstand verdankt wird, daß sich mehrere Werke auf stilanalytischem Wege überzeugend mit dem einzig gesicherten verbinden ließen. Dem Pisaner Johannes motivisch wie stilistisch aufs engste verwandt ist bekanntlich die Figur des Johannes im Wandbild der Kreuzigung im südlichen Querarm der Oberkirche von S. Francesco in Assisi.⁹³² Der Stilvergleich bestätigte in diesem Falle die auf Vasari zurückgehende Tradition der Zuschreibung der Wandmalereien von Apsis und Querhaus der Oberkirche in Assisi an Cimabue.⁹³³ Für die Ausmalung konnte eine Entstehung im Pontifikat Nikolaus' III. (1277-80) plausibel gemacht werden, da in der berühmten Romvedute („Ytalia“) des Vierungsgewölbes am Senatorenpalast das Orsini-Wappen als Hinweis auf den Auftraggeber erscheint. Der dem Hause Orsini entstammende Papst hatte 1278/79 selbst das Amt eines Senators bekleidet.⁹³⁴ Auch die in den Uffizien aufbewahrte

⁹²⁸ Der explizite Bezug auf die Johannesfigur nur in der letzten Zahlung vom 19. Februar 1302 (cf. Bellosi 1998, 292).

⁹²⁹ Das von Davidsohn 1896-1927, IV/3 (1927), 227 mit Anm. 2, auszugsweise zitierte Dok. ist indes nie im gesamten Wortlaut publiziert worden und heute im Florentiner Archivio di Stato nicht mehr auffindbar (Bellosi 1998, 292). Somit ist letztlich nicht gesichert, daß das Dok. auf den Maler bezogen werden kann.

⁹³⁰ Zum Apsismosaik zuletzt zusammenfassend Lorenzo Carletti/Cristiano Giometti in: Burrelli/Caleca (edd.) 2005, 238s., Kat. 78 (mit Abb. und Lit.).

⁹³¹ Zur literarischen *fortuna critica* des Cimabue cf. Benkard 1917.

⁹³² Poeschke 1985, Taf. 74, 75.

⁹³³ Diese Zusammenhänge sind hinlänglich bekannt und brauchen hier nicht näher ausgeführt zu werden. Die Literatur zu Cimabues Fresken in Assisi ist kaum mehr zu überblicken. Erschließen läßt sich die Diskussion beispielsweise über die neueren Beiträge von Bellosi 1998, 150-245, und Romano 2001b (jeweils mit Lit.).

⁹³⁴ Diese Argumentation ist zuletzt noch einmal von Romano 2001b, 105-114 (mit Abb. und Lit.), und Bologna 2004, 52ss., ausführlich dargestellt worden. – Bellosi 1998, 150-245, vertrat dagegen eine Datierung der Fresken in den Pontifikat Nikolaus' IV. (1288-92), der aufgrund seiner engen

Madonnen Tafel steht in engem Zusammenhang mit der Johannesfigur in Pisa, worauf unten zurückzukommen sein wird. Von dem großen Ensemble in Assisi und der Uffizien-Madonna als den jenem gesicherten Johannes-Mosaik nächstverwandten Werken ausgehend, sind dem Meister dann mehrere Tafelbilder zugewiesen worden, von denen, dies muß noch einmal betont werden, keines urkundlich für Cimabue gesichert ist. Ebenso gibt es auch keine dokumentarischen Anhaltspunkte für die Datierung dieser Tafeln. Die jeweiligen stilistischen Zusammenhänge sind in der Literatur vielfach beschrieben worden und können hier nicht rekapituliert werden. Vielmehr soll ein alternativer Weg beschritten und die Kohärenz der dem Cimabue zugeschriebenen Tafelbilder im Dekor der Nimben und Hintergründe sowie die Stellung besagter Dekorsysteme im Kontext der toskanischen Dugentomalerei untersucht werden. Zum Kernœuvre Cimabues im Bereich der Tafelmalerei rechnet die neuere Forschung fast einhellig fünf Werke, die Kruzifixe in S. Domenico in Arezzo und in S. Croce zu Florenz sowie die großformatigen Madonnen tafeln im Louvre, in den Uffizien und in S. Maria dei Servi in Bologna.

Beginnen wir mit den beiden Tafelkreuzen. Der Kruzifixus in S. Domenico in Arezzo ist von Sirén Coppo di Marcovaldo zugeschrieben worden, worin ihm Hauteœur und Garrison gefolgt sind (Abb. 150).⁹³⁵ Die übrige Forschung sprach sich dagegen durchweg für Cimabue als Schöpfer des Werks aus und datierte dieses teils in die 1260er, teils in die 1270er Jahre.⁹³⁶ Für den Kruzifixus in S. Croce in Florenz ist die Autorschaft Cimabues, von wenigen Ausnahmen abgesehen, unbestritten (Abb. 153); die Datierungsvorschläge schwanken zwischen den frühen

Verbindungen mit der Familie Colonna jedoch aller Wahrscheinlichkeit nach kein Interesse an einem heraldischen Verweis auf die Orsini gehabt haben dürfte (dazu Romano 2001b, 107s.; Bologna 2004, 52ss.).

⁹³⁵ Sirén 1922, 254-257; Hauteœur 1931, 54; Garrison 1949, no. 540 („Shop or school of Coppo di Marcovaldo, with assistance of young Cimabue“). Die Zuschreibung an Coppo wurde explizit zurückgewiesen von Weigelt 1921/22, 834, und Suida 1922, 323.

⁹³⁶ Sandberg-Vavalà 1929, 776s.; Nicholson 1932, 30; Sinibaldi/Brunetti 1943, 253-257, Kat. 81 (ca. 1260/70); Longhi 1948, 45 (ca. 1260/65); Oertel 1953, 47s. (1270er); Ragghianti 1955, 110 (vor 1270); Battisti 1963, 21-33, bes. 21 (wohl nach 1272; dagegen *ibid.*, 82, Anm. 19: ca. 1265-72); Sindona 1975, 86, no. 4 (ca. 1268-71); Boskovits 1976, s. p., no. 9 (um 1270); Marques 1987, 100s. (ca. 1260-65); Tartuferi 1990, 45 (um 1270); John White, s. v. „Cimabue“, in: Romanini (ed.) 1991-2002, IV (1993), 756-769, hier 763 (Mitte 1270er); Robert Gibbs, s. v. „Cimabue“, in: Turner (ed.) 1996, VII, 314-319, hier 314 (wohl 1260er); Bellosi 1998, 30ss. und 40s. (1260er); Angelo Tartuferi, s. v. „Cimabue“, in: Saur AKL 1995ss., 19 (1998), 220-224, hier 221 (um 1270); Pasut 2003, no. 686 (1265/75).

1270er und den mittleren 1280er Jahren.⁹³⁷ – Um den Dekor der Kruzifixe in die Gesamtentwicklung einzuordnen, muß zunächst deren Zeitstellung, soweit auf stilistischer Basis möglich, näherungsweise eingegrenzt werden. Evident ist dabei die relative Chronologie der beiden Werke: Das Tafelkreuz in Florenz repräsentiert vor allem in der Modellierung des Körpers des Gekreuzigten ganz deutlich eine spätere Entwicklungsstufe als dasjenige in Arezzo.⁹³⁸ Auf das erstgenannte, jüngere Werk rekurriert, wie die Forschung schon lange erkannt hat, der inschriftlich auf 1288 datierte Kruzifixus des Deodato Orlandi in Lucca (Abb. 82).⁹³⁹ Aus dieser Abhängigkeit, die sich von der Gesamtanlage der Komposition bis in motivische Details wie die faltengenaue Kopie des Perizoma erstreckt, ergibt sich für Cimabues Florentiner Kruzifixus ein *terminus ante quem* von 1288. Kontrovers wird dagegen das Verhältnis zu dem 1274 bei Coppo und Salerno in Auftrag gegebenen Tafelkreuz im Dom zu Pistoia beurteilt (Abb. 109). Teile der Forschung sahen auch in diesem Werk Reflexe von Cimabues Kruzifixus in S. Croce (oder zumindest stilistische Parallelen) und versuchten, daraus eine Entstehung des letzteren in den frühen 1270er Jahren abzuleiten.⁹⁴⁰ Diese Position nimmt man mit einiger Verwunderung zur Kenntnis, fehlen doch dem Pistoieser Kruzifixus all diejenigen Merkmale, welche die „Modernität“ des Tafelkreuzes in S. Croce ausmachen, die straffe Spannung der Arme des Gekreuzigten, die geradezu taktilen Qualitäten des durch Chiaroscuro modellierten Inkarnats, das transparente Perizoma usf. Auch in motivischen Details bestehen keine Übereinstimmungen, die eine Rezeption des

⁹³⁷ Sirén 1922, 296-299; van Marle 1923-38, I (1923), 475; Sandberg-Vavalà 1929, 769-772 (vor 1274); Longhi 1948, 45 (ca. 1270); Garrison 1949, no. 560 („largely assisted“, 1280-85); Salvini 1950, 45ss. und 55 (vor 1288); Marcucci 1958, 45ss. (um 1275); Bologna 1962, 100s. (vor 1274); Battisti 1963, 62-65 und 105 (vor 1288); Sindona 1975, 114s. (ca. 1287/88); Boskovits 1976, s. p., no. 12 (um 1275); Bellosi 1985, 168ss. (um 1280); Marques 1987, 102s. (um 1270); Tartuferi 1990, 45 (um 1275); John White, s. v. „Cimabue“, in: Romanini (ed.) 1991-2002, IV (1993), 756-769, hier 763 (ca. 1280/85); Bellosi 1998, 97-102 (um 1280); Angelo Tartuferi, s. v. „Cimabue“, in: Saur AKL 1995ss., 19 (1998), 220-224, hier 221 (ca. 1275/80); Pasut 2003, no. 687 (ca. 1275/85). – Zweifel an der Autorschaft Cimabues äußerten nur Venturi 1901-40, V (1907), 27 („opera piuttosto di un riduttore delle vecchie rappresentazioni, ovvero nel modellato di quella figura ...“), und Martin Wackernagel, s. v. „Cimabue“, in: Thieme/Becker (edd.) 1907-50, VI (1912), 597-603, hier 600s. (Cimabue sehr nahe, aber nicht „unter die zweifellosen Originalarbeiten C.s aufzunehmen“).

⁹³⁸ Das Verhältnis zwischen den beiden Tafelkreuzen ist in der oben zitierten Literatur vielfach beschrieben worden und derart augenfällig, daß sich ein Detailvergleich an dieser Stelle erübrigt.

⁹³⁹ Longhi 1948, 31; Salvini 1950, 55; Battisti 1963, 62; Wollesen 1977, 132; Bellosi 1985, 168ss.; id. 1998, 101; Angelo Tartuferi, s. v. „Cimabue“, in: Saur AKL 1995ss., 19 (1998), 220-224, hier 221. Zu Deodato Orlandis Kruzifixus s. o., Kap. 4.1.5.

⁹⁴⁰ Sandberg-Vavalà 1929, 769; Longhi 1948, 45; Bologna 1962, 100s.; Boskovits 1976, s. p., no. 12; Tartuferi 1990, 45. Zu Coppo und Salernos Werken in Pistoia s. o., Kap. 4.2.2.

Florentiner Kruzifixus wahrscheinlich machen würden.⁹⁴¹ Sofern der Pistoieser Kruzifixus als repräsentativ für die Stilentwicklung der 1270er Jahre gelten kann, so würde daraus kein *terminus ante*, sondern eher ein *terminus post quem* für Cimabues Tafelkreuz in S. Croce resultieren, zumindest in dem Sinne, daß die Innovation Cimabues 1274 von den Florentiner Malerkollegen Coppo und Salerno noch nicht aufgegriffen wurde oder werden konnte, wohingegen sie 1288 für Deodato Orlandi offenbar Aktualität besaß. Hinzu kommt noch der Umstand, daß das Wandbild der Kreuzigung im südlichen Querarm der Oberkirche von S. Francesco in Assisi, für welches ein Datum um 1280 anzunehmen ist (s. o.), dem Kruzifixus von S. Croce nähersteht als demjenigen in Arezzo. Resümiert man die hier nur knapp skizzierten stilistischen Indizien, so erscheint eine Entstehung des Kruzifixus von S. Croce in den späten 1270er oder frühen 1280er Jahren am plausibelsten. Das Aretiner Tafelkreuz wäre dementsprechend vor diesem Zeitraum anzusetzen. Bellosi hat auf dessen enge Verwandtschaft mit Giunta Pisanos spätestem signierten Werk, dem Kruzifixus in S. Domenico in Bologna, hingewiesen (Abb. 9).⁹⁴² Zieht man den erheblichen entwicklungsgeschichtlichen Abstand zum Kruzifixus von S. Croce mit ins Kalkül, so dürften für die Datierung des Aretiner Werks am ehesten die 1260er und frühen 1270er Jahre in Betracht kommen. Solche „Hochrechnungen“ können freilich schlechterdings nicht mehr als näherungsweise Versuche mit hypothetischen Ergebnissen sein.

Vor dem Hintergrund der Entwicklungen des siebten und achten Jahrzehnts des Dugento haben wir nun den Nimbendekor des Kruzifixus in S. Domenico in Arezzo zu betrachten. Die Kreuzarme des Nimbus Christi sind durch eine Kombination verschiedener Techniken von den blanken Zwickelfeldern abgesetzt (Abb. 151). Eingefaßt werden die Kreuzarme durch je drei von in unterschiedlicher Stärke punktierten Linien⁹⁴³ begrenzte Bänder. Das äußere füllen geritzte lineare Spiralranken mit in Dreiecksform angeordneten Punktunzen in den Zentren der Spiralen, das mittlere große, sechsblättrige Blütenpunzen (Abb. 350);⁹⁴⁴ das innere

⁹⁴¹ Explizit abgelehnt wurde die These von Salvini 1950, 45ss., und Donati 1972, 145s.

⁹⁴² Bellosi 1998, 30ss.

⁹⁴³ Für die äußere und die innere Begrenzungslinie kamen feinere, für die mittleren beiden gröbere Punktunzen zum Einsatz.

⁹⁴⁴ Frinta 1998, no. La63b (Durchmesser: 6,5 mm). Dieselbe Punze auch bei Skaug 1994, II, fig. 95D und 111. – Frinta 1986, 70, gab an, die Blütenpunze des Aretiner Kruzifixus sei mit der vom

wurde blank belassen. Als eine Art Rahmung setzt sich das äußere Band mit den Spiralranken auch in den Zwickelfeldern fort. Das Binnenfeld des Kreuzarms ist mit zwei spiegelbildlichen Paaren herzförmiger Palmetten auf punktiertem Grund dekoriert. Das in der Mitte verbleibende Bogenquadrat nimmt eine vierblättrige Blüte ein.⁹⁴⁵ Bemerkenswert erscheint dabei vor allem die integrale Verbindung von Ritzung, Punktierung und Punzierung in ein und demselben Dekorsystem. Wie die drei Techniken hier ineinandergreifen, zeigt beispielsweise der Umstand, daß die bei der Punktierung üblicherweise glatten Partien der Palmetten und Blüten mit einer geritzten Binnenzeichnung versehen wurden. Die sechsblättrige Blütenpunze ist im übrigen nur beim Aretiner Kruzifixus nachweisbar. Bei keinem der anderen Cimabue zugeschriebenen Tafelbilder sind überhaupt komplexe Punzen verwendet worden. Auch die Nimben der Maria (Abb. 152) und des Johannes von den *tabelle* zeichnen sich durch eine Kombination mehrerer Techniken aus. Den Kontur bildet ein von punktierten Linien begrenztes Band aus den o. g. Blütenpunzen.⁹⁴⁶ Das Feld füllt ein dichtes Gespinst von kleinteiligen, linear geritzten Spiralranken, in deren Zentren wiederum in Drei- und Vierecken angeordnete Punktpunzen eingeschlagen sind. Bei genauerer Betrachtung zeichnen sich innerhalb dieses Gespinstes auf weiten Abstand gesetzte, verhältnismäßig kleine Hauptmotive ab, deren Durchmesser kaum mehr als der halben Breite des Nimbenfeldes entspricht. Besagte Hauptmotive, die sich durch die Punktierung der Linien von den Spiralranken unterscheiden, sind die eingangs bei der exemplarischen Analyse der Castelfiorentino-Madonna als für Cimabues

Franziskusmeister bei seinem Kruzifixus in der Galleria Nazionale dell'Umbria in Perugia (1272) verwendeten identisch, und vermutete daher eine zeitweise Zusammenarbeit beider Maler. In seinem Corpus korrigierte Frinta 1998 diese Ansicht jedoch und führte die Punze des Franziskusmeisters nun als von no. La63b verschiedene no. La63a auf. Die dort abgebildeten Makroaufnahmen zeigen, daß die beiden Punzen in der Tat recht ähnlich, aber eben nicht identisch sind.

⁹⁴⁵ Ob die schwarze Farbe, mittels derer die punktierten und punzierten Dekorpartien zusätzlich hervorgehoben werden, dem ursprünglichen Zustand entspricht oder auf spätere Zeit zurückgeht, ist ungewiß. Bei den Nimben der Maria und des Johannes fehlt diese ungewöhnliche Form der Bemalung in jedem Falle.

⁹⁴⁶ In der linken Hälfte des Nimbus Mariens befinden sich im Kontur anstelle der Blütenpunzen zu einem Kreuz arrangierte Punktpunzen. Dem Augenschein nach ist die Vergoldung an dieser Stelle jedoch beschädigt, so daß der Befund wohl auf eine Restaurierung zurückgehen dürfte, wahrscheinlich diejenige durch Domenico Fiscali im Jahre 1914 (dazu Galoppi/Ugolini 2001, 43). Leider wird der Zustand der Vergoldung in den Restaurierungsberichten von Speranza 2001 und Galoppi/Ugolini 2001 nur gestreift.

Dekor charakteristisch beschriebenen „Sternblüten“, bestehend aus einem Vierpaß um einen mittleren Kreis und zwischen die Pässe eingefügten Zacken.⁹⁴⁷

Bevor die mit dem Aretiner Kruzifixus eng verwandten Dekorsysteme der übrigen dem Cimabue zugeschriebenen Tafeln in die Untersuchung mit einbezogen werden, ist dieses frühe Werk in die größeren Zusammenhänge der Dekorgeschichte, wie sie in den voraufgehenden Kapiteln nachgezeichnet wurde, einzuordnen. Dabei fällt zunächst auf, wie wenig der Dekor mit der zeitgenössischen Florentiner Produktion gemein hat. Ungewöhnlich nimmt sich in diesem Kontext schon allein die Tatsache aus, daß der Gekreuzigte nicht, wie bei den Kruzifixen der Zeit Coppo üblich, einen skulptierten Strahlennimbus,⁹⁴⁸ sondern eine flache (wenngleich am Kontur profilierte) Nimbusscheibe mit nur durch den Dekor markierten Kreuzarmen trägt. Damit steht der Kreuznimbus des Aretiner Kruzifixus der Grundform nach vielmehr in der Tradition Giunta Pisanos und der Pisaner Dugentomalerei überhaupt.⁹⁴⁹ In dieselbe Richtung weisen auch die mit kleinen Punzen kombinierten, geritzten Spiralranken mit ihren zahlreichen Ausläufern. Das kleinteilige Rankenwerk, welches die Nimben der Nebenfiguren nach dem Prinzip des *horror vacui* ausfüllt, läßt sich, zwar nicht handschriftlich, aber doch strukturell, vor allem mit dem Dekor des oben in die Giunta-Nachfolge eingeordneten Pisaner Dossales vergleichen (Abb. 34, 35).⁹⁵⁰ In der Florentiner Malerei der 1260er und 1270er Jahre, sei es bei Coppo, Meliore oder dem Agathameister, dominierten dagegen bei weitem die in Technik und ästhetischer Wirkung ganz andersartigen punktierten Dekorformen, die sich beim Aretiner Kruzifixus auf die Palmetten in den Kreuzarmen des Nimbus Christi beschränken.⁹⁵¹ Auch zu den geritzten Dekorsystemen des Magdalenenmeisters, bei denen große, flächige Motive das Nimbenfeld einnehmen, besteht – unabhängig von der Frage des chronologischen Verhältnisses – keinerlei Verwandtschaft.

Insgesamt erhellt aus einer Verortung der Nimbenornamentik des Aretiner Kruzifixus innerhalb der in den verschiedenen Kunstzentren der Toskana gepflegten

⁹⁴⁷ S. o., Kap. 1. Die Binnenzeichnung der Sternblüten ist wiederum geritzt statt punktiert.

⁹⁴⁸ S. o., Kap. 4.2.1.

⁹⁴⁹ S. o., Kap. 4.1.1.

⁹⁵⁰ S. o., Kap. 4.1.2.

⁹⁵¹ Punktiertes Dekor ist freilich ab den 1260er Jahren auch in der Pisaner Malerei verwendet worden (s. o., Kap. 4.1.2).

Dekorsysteme, daß dieser sich ganz wesentlich, d. h. bereits in der Wahl der Grundtypen des Dekors, von der Praxis der zeitgenössischen Florentiner Maler unterscheidet. Dagegen sind die nächsten Parallelen in den geritzten Dekorsystemen der pisanischen Malerei, vor allem in der späteren Werkphase und Nachfolge Giunta Pisanos, nachzuweisen. Dieser Befund bestätigt zum einen die aus stilistischen Gründen angenommene frühe Zeitstellung des Tafelkreuzes in Arezzo, zum anderen wirft er auch ein bezeichnendes Licht auf die Frage nach der künstlerischen Herkunft Cimabues.⁹⁵² Daß sich der *pictor de Florencia*, wie er in den o. g. Dokumenten apostrophiert wird, im Dekor seines Frühwerks an der pisanischen statt an der florentinischen Tradition orientierte, legt zumindest nahe, daß der Maler seine Ausbildung oder einen Teil derselben nicht in der Heimatstadt, sondern in einer der Pisaner Werkstätten des mittleren Dugento erfahren haben dürfte, wo er die entsprechenden Dekorsysteme und –techniken erlernen konnte. Der Dekorbefund erhärtet also die These Bellosi, der zuletzt die enge Stilverwandtschaft des Kruzifixus von S. Domenico in Arezzo mit dem Spätwerk Giuntas, insbesondere dem Tafelkreuz des Mutterkonvents in Bologna, im Unterschied zu Coppas Kruzifixus in S. Gimignano herausgestellt und daher die Anfänge Cimabues in Pisa vermutet hat.⁹⁵³ Gleichwohl erstrecken sich diese Bezüge aus der Perspektive des Nimbendekors eben nur auf Giunta und seine unmittelbare Nachfolge, jedoch nicht auf die gänzlich andersartigen, punktierten Dekorsysteme des Meisters von S. Martino. Dessen Bedeutung hatte Bellosi bei seinen Erörterungen zum pisanischen Hintergrund des Cimabue besonders hervorgehoben, allerdings unter der Prämisse, daß die Aktivität des Meisters bereits in die 1260er Jahre zu datieren sei, was aufgrund der obigen Untersuchung des Nimbendekors als unwahrscheinlich gelten kann.⁹⁵⁴

Vom Kontext der Gesamtentwicklung, welche primär die Grundtypen des Dekors betrifft, kehren wir nun zu den spezifischeren Eigenarten der Nimbenornamentik Cimabues zurück, wobei das Augenmerk vor allem auf die Frage der Kohärenz des

⁹⁵² Mit der Zuschreibung an Cimabue antizipiere ich an dieser Stelle aus strukturellen Gründen bereits ein Ergebnis der folgenden Analysen, welche die enge Verwandtschaft des Aretiner Kruzifixus mit den übrigen Tafelbildern des Cimabue im Dekor bestätigen.

⁹⁵³ Bellosi 1998, 30ss.

⁹⁵⁴ S. o., Kap. 4.1.4.

zugeschriebenen *Œuvres* zu richten ist. Für den bei der Arno-Überschwemmung 1966 schwer beschädigten und in der Folgezeit aufwendig restaurierten Kruzifixus in S. Croce zu Florenz ist aus stilistischen Gründen ein späteres Datum, wohl in den Jahren um 1280, anzunehmen (s. o.).⁹⁵⁵ Schon Sandberg-Vavalà bemerkte, die Nimben des Werks seien „nella stessa maniera“ wie diejenigen des Aretiner Tafelkreuzes gearbeitet.⁹⁵⁶ Dies gilt insbesondere für die Nebenfiguren: Der Nimbus Mariens wird wiederum eingefasst von einem durch zwei punktierte Linien begrenzten Kontur, wobei an die Stelle der Blütenpunzen linear punktierte Ovale getreten sind (Abb. 155). Das Feld füllt wie beim Kruzifixus in Arezzo ein kleinteiliges Gespinst aus sicher und rund gezogenen Spiralranken in Ritztechnik. In diesem Gespinst zeichnen sich, ebenfalls in weiten Abständen gesetzt und etwas mehr als die Hälfte der Feldbreite einnehmend, aus punktierten Linien gebildete Sternblüten ab. Diese bestehen aus einem doppelten Mittelkreis mit – in diesem Falle fünf statt vier – ringsum anschließenden Kreisen, jeweils mit einem kleineren Binnenkreis; dazwischen sind dreieckige Zacken eingefügt. Kleinere Unterschiede betreffen lediglich das Rankenwerk, das beim Aretiner Kruzifixus noch kleinteiliger ausfällt und durch Punktunzen ergänzt ist. Davon abgesehen stimmen die Nimben Mariens⁹⁵⁷ bei beiden Tafelkreuzen in der Gesamtanlage, der Kombination von geritztem Rankenwerk und punktierten Sternblüten, der Anordnung und Proportionierung der Sternblüten im Verhältnis zum Nimbenfeld bis hin zur Zeichnung der Sternblüten im Detail mit wünschenswerter Klarheit überein.⁹⁵⁸ Der Dekorbefund ist hier im Gegensatz zum Stilbefund eindeutig. Auch beim Vergleich der Kreuznimben sind trotz motivischer Unterschiede wesentliche strukturelle Gemeinsamkeiten zu konstatieren (Abb. 154): Die Nimbusscheibe weist einen plastischen Profilrahmen auf. Der Dekor beschränkt sich auf die Kreuzarme, deren Einfassung aus je drei von punktierten Linien begrenzten Bändern unterschiedlicher Breite besteht; an die Stelle der Blütenpunzen treten beim Kruzifixus in S. Croce wie bei den Nimben der Nebenfiguren punktierte Ovale. Das Binnenfeld der Kreuzarme

⁹⁵⁵ Zur Restaurierung des Kruzifixus von S. Croce ausführlich Baldini/Casazza o. J. [1983], 31-55.

⁹⁵⁶ Sandberg-Vavalà 1929, 776.

⁹⁵⁷ Der Nimbus des Johannes weist beim Kruzifixus in S. Croce nur Rankenwerk, jedoch keine Sternblüten auf.

⁹⁵⁸ Auch Pasut 2003, no. 686 und no. 687, führte beide Nimben unter derselben Motivkategorie auf (Umzeichnung: „Foliated motifs“, fig. VI).

ist mit einem punktierten Grund dekoriert,⁹⁵⁹ aus dem beim Kruzifixus in S. Croce aber keine Palmetten, sondern Kreise und Rauten ausgespart sind, deren rote Bemalung Edelsteinbesatz imitiert. Von den genannten Variationen abgesehen, so darf man resümieren, sind die Nimben der Tafelkreuze in Arezzo und Florenz vom Gesamtkonzept bis zu diversen charakteristischen Details aufs engste miteinander verwandt. Die in Anbetracht des nicht unerheblichen stilistischen Abstandes durchaus erstaunliche Kohärenz im Dekor liefert in jedem Falle ein schlagkräftiges Argument für die Zuweisung beider Werke an denselben Maler.

Die im Pariser Louvre aufbewahrte Madonna aus S. Francesco in Pisa⁹⁶⁰ ist immer im engeren oder weiteren Sinne mit Cimabue in Verbindung gebracht, jedoch häufig negativ beurteilt worden (Abb. 156). Zahlreiche Forscher bescheinigten der Tafel – meist nicht näher spezifizierte – qualitative Schwächen und wiesen sie aus diesem Grunde, zumindest der Ausführung nach, der Werkstatt, dem Umfeld oder der Nachfolge Cimabues zu.⁹⁶¹ Indes sprachen sich auch gewichtige Stimmen für eine Zuschreibung an Cimabue selbst aus, welche sich erst in jüngster Zeit durchzusetzen begann.⁹⁶² Zuletzt hat insbesondere Bellosi die Qualitäten der Louvre-Madonna mit einer dezidiert positiven Bewertung hervorgehoben.⁹⁶³ Anders als für die ebenso

⁹⁵⁹ Die Punktierung ist beim Kruzifixus in S. Croce offenbar mit einer feineren Punktunze als beim Kruzifixus in Arezzo ausgeführt worden.

⁹⁶⁰ Zur Provenienz Giovanna Ragionieri in: Bellosi 1998, 274s., Kat. 3, und Cristiano Giometti in: Burrelli/Caleca (edd.) 2005, 234, Kat. 76.

⁹⁶¹ Strzygowski 1888, 190ss. (Gehilfen Cimabues); Thode 1890b, 31 (nicht von Cimabue selbst); Zimmermann 1899, 204, Anm. 1 (nur zu geringen Teilen von Cimabue selbst); Aubert 1907, 107 und 140s. (nicht von Cimabue selbst); Martin Wackernagel, s. v. „Cimabue“, in: Thieme/Becker (edd.) 1907-50, VI (1912), 597-603, hier 601 (Werkstatt Cimabues); van Marle 1923-38, I (1923), 474 (Nachfolger Cimabues); Vitzthum/Volbach 1924, 248s. („starke Beteiligung von Schülern“); Soulier 1929, 28-31 (freie Kopie Duccios nach Cimabue); Weigelt 1930a, 119s. (Schule Cimabues); Nicholson 1932, 28s. (Nachfolger Cimabues); Salvini 1946, 22s. (hoher Werkstattanteil); Garrison 1949, no. 195 (Schule Cimabues); Stubblebine 1957, 37s., Anm. 42 (Nachfolger Cimabues); Battisti 1963, 68, 73 und 108 (von Gehilfen ausgeführt); White 1966, 156 (Umkreis Cimabues); Sindona 1975, 115s. (eklektischer, Cimabue, Duccio und den Meister von S. Martino imitierender Maler); Belting 1977, 212 (nicht von Cimabue selbst); Gardner 1982, 217ss. (teilweise von Mitarbeitern ausgeführt); Smart 1984, 232 (Werkstatt Cimabues); John White, s. v. „Cimabue“, in: Romanini (ed.) 1991-2002, IV (1993), 756-769, hier 766s. (nicht von Cimabue selbst); Robert Gibbs, s. v. „Cimabue“, in: Turner (ed.) 1996, VII, 314-319, hier 318 (Werkstatt Cimabues).

⁹⁶² Hauteceur o. J., 16-19; Schubring 1901, 355ss.; Sirén 1922, 286-289; Toesca 1927, II, 1043; Hauteceur 1931, 64; D’Ancona 1935, 142s.; Coletti 1941/1946, I (1941), XXXVI; Longhi 1948, 45s.; Bologna 1962, 100s.; Volpe 1964, 74; Boskovits 1976, s. p., no. 44; Bellosi 1986, 135s.; Marques 1987, 107; Tartuferi 1990, 46; Bellosi 1998, 102-118; Pasut 2003, no. 99; Burrelli/Caleca 2005, 83; Cristiano Giometti in: Burrelli/Caleca (edd.) 2005, 234, Kat. 76.

⁹⁶³ Bellosi 1998, 102-118.

subjektive wie kontroverse Einschätzung des qualitativen Ranges der Tafel gibt es bezüglich ihrer Datierung immerhin greifbare Anhaltspunkte. Die Louvre-Madonna steht bekanntlich in enger Beziehung zu Duccios Rucellai-Madonna (1285), wobei sich die in der Literatur unzählige Male beschriebenen Gemeinsamkeiten vor allem auf die Gesamtkomposition und typologische Details wie die Medaillons des Rahmens erstrecken. Unabhängig von der schwierigen, letztlich nicht zu beantwortenden Frage, welche der Madonnen die frühere sei, steht doch mit hoher Wahrscheinlichkeit zu vermuten, daß beide Werke in engem zeitlichen Zusammenhang, vielleicht gar in einer Art Wettstreit der Maler und/oder Auftraggeber, entstanden sind. Daher hat die Mehrheit der Forschung für die Louvre-Madonna ein Datum ebenfalls in den 1280er Jahren angenommen.⁹⁶⁴ Daneben wurde bisweilen für eine Einordnung in die 1260er oder 1270er Jahre mit einem Hinweis auf die Frühdatierung des stilistisch verwandten Kruzifixus in S. Croce plädiert, die ihrerseits, wie oben dargelegt, von dem wenig plausiblen Vergleich mit dem 1274 bei Coppo und Salerno in Auftrag gegebenen Pistoieser Tafelkreuz abhängig ist.⁹⁶⁵ Auch eine Datierung in die späte, durch die Aktivität in Pisa bestimmte Werkphase Cimabues um 1300 erscheint nicht hinreichend begründet, da die Provenienz der Madonna aus S. Francesco in Pisa keineswegs eine gleichzeitige Entstehung mit dem verlorenen Retabel für den Ospedale di S. Chiara (1301) und dem Johannes-Mosaik des Pisaner Doms (1301/02) bedingt.⁹⁶⁶ Tafelbilder mußten als mobile Objekte ja generell nicht zwingend am Bestimmungsort geschaffen werden, sondern ließen sich auch nach Fertigstellung in der heimischen Werkstatt des Malers dorthin transportieren.⁹⁶⁷

⁹⁶⁴ Hauteœur o. J., 16-19; Nicholson 1932, 28s.; Garrison 1949, no. 195; White 1966, 156; Boskovits 1976, s. p., no. 44; Smart 1984, 232; Bellosi 1986, 135s.; Tartuferi 1990, 46; Bellosi 1998, 103; Angelo Tartuferi, s. v. „Cimabue“, in: Saur AKL 1995ss., 19 (1998), 220-224, hier 222; Pasut 2003, no. 99.

⁹⁶⁵ Longhi 1948, 45s. (1270er Jahre); Bologna 1962, 100s. (vor 1274); Volpe 1964, 74 (1260er oder 1270er Jahre); Burrese/Caleca 2005, 83 (1260er Jahre); Cristiano Giometti in: Burrese/Caleca (edd.) 2005, 234, Kat. 76 (1260er Jahre).

⁹⁶⁶ Schubring 1901, 355ss.; Toesca 1927, II, 1043; Coletti 1941/1946, I (1941), XXXVI; Salvini 1950, 55s.; Battisti 1963, 68, 73 und 108; Gardner 1982, 217ss.; Robert Gibbs, s. v. „Cimabue“, in: Turner (ed.) 1996, VII, 314-319, hier 318.

⁹⁶⁷ So ist beispielsweise für Duccios Maestà belegt, daß sie 1311 feierlich von der vor den Toren Sienas gelegenen Werkstatt des Malers in den Dom der Stadt überführt wurde (dazu zuletzt Eclercy 2004, 45-50). – Zu diesem Zusammenhang s. auch den Exkurs in Kap. 4.3.3.

Da eine erneute Aufnahme der verfahrenen Stildiskussion wenig Aussicht auf Erfolg haben dürfte, soll nun, an die obigen Untersuchungen der beiden Kruzifixe anknüpfend, der Nimbendekor der Louvre-Madonna im Vergleich analysiert werden, der bislang kaum beachtet worden ist. Weigelt urteilte lapidar: „Stil und Technik entsprechen bis in die Nimbendekoration der Cimabue-Werkstatt, sind aber verweicht und der Ausdruckskraft beraubt.“⁹⁶⁸ Bellosi und Speranza wiesen am Rande kurz auf die Bezüge zum Dekor der Tafelkreuze in Arezzo und Florenz hin.⁹⁶⁹ Gerade mit dem letzteren ist die Ornamentik der Louvre-Madonna aufs engste verwandt. Zum Vergleich mit dem Nimbus der Maria vom Kruzifixus in S. Croce bieten sich aufgrund des ähnlichen Formats die Nimben der Engel zu seiten des Thrones an (Abb. 155, 157). Deren Kontur bildet wie bei der Maria ein von zwei punktierten Linien begrenztes Band aus punktierten Ovalen. Das Nimbenfeld nimmt, wegen des Oberflächenabriebs nur mehr schwer erkennbar, ein kleinteiliges Gespinst aus geritzten Spiralranken ein. In dieses Netz sind wiederum in weiten Abständen gesetzte Sternblüten aus punktierten Linien eingebunden, die proportional zur Felddbreite etwas kleiner ausfallen als bei der Maria des Florentiner Kruzifixus. Dafür wird der Dekor noch um Sternblüten gleicher Art, aber kleineren Durchmessers erweitert, die einerseits zwischen die größeren Sternblüten, andererseits diesen gegenüber versetzt, in zwei zusätzlichen Reihen angeordnet werden. Ermöglicht wird diese Ergänzung auch durch den im Verhältnis zum Kopf größeren Durchmesser der Nimbenfläche, der bei den Kruzifixen durch das Format der *tabelle* natürliche Grenzen gesetzt waren. Das Bauprinzip der Sternblüten mit dem Fünfpfaß um einen Mittelkreis und den zwischen die Pässe eingefügten, dreieckigen Zacken samt der alle Formen wiederholenden Binnenzeichnung stimmt mit dem Florentiner Kruzifixus gänzlich überein. Demselben Dekorsystem folgt auch der Madonnennimbus der Louvre-Tafel, welchen der Maler nur durch einen wesentlich aufwendigeren Kontur gegenüber den Engelsnimben ausgezeichnet hat (Abb. 158, 159). Dieser besteht aus vier Bändern unterschiedlicher Breite, die durch gröber und feiner punktierte Linien begrenzt sind, ähnlich wie es bereits beim Kreuznimbus des Aretiner Kruzifixus festzustellen war. Das breiteste Band ist im übrigen mit fein punktierten pseudokufischen Buchstaben verziert, einem Dekormotiv, welches

⁹⁶⁸ Weigelt 1930b, 5 (ähnlich id. 1930a, 120).

ungefähr gleichzeitig bei der Louvre-Madonna und bei Duccios Rucellai-Madonna (1285) zum erstenmal in Nimbden nachgewiesen werden kann und wenig später mehrfach im Dekor einiger dem jungen Giotto zugeschriebener Tafelbilder auftaucht, wovon noch zu handeln sein wird.⁹⁷⁰

Schließlich läßt sich auch der Kreuznimbus des Jesusknaben mit dem des Florentiner Kruzifixus vergleichen (Abb. 160, 154).⁹⁷¹ Die Kreuzarme werden bei der Louvre-Tafel wiederum von drei durch punktierte Linien getrennten Bändern eingefasst, deren äußerstes (anders als beim Florentiner, aber übereinstimmend mit dem Aretiner Kruzifixus) auch um die Zwickelfelder⁹⁷² herumgeführt ist. In das breiteste Band sind jeweils punktierte Ovale gesetzt. Das Binnenfeld des Kreuzarms weist bei der Louvre-Tafel zwar keinen punktierten, sondern einen blanken Grund auf, doch sind die Motive dieselben wie beim Florentiner Tafelkreuz: drei punktierte Rauten in der Mitte und gegenüber diesen versetzt zu beiden Seiten punktierte Kreise. Der Maler hat hier den traditionellen Schmuck der Kreuzarme, den aus einer Raute und vier Kreisen zusammengesetzten Quincunx, von einem zentrierten Motiv zu einem fortlaufenden Rapport umgebildet. Diese Variante begegnet in der Dugentomalerei ausschließlich bei Tafeln, die mit Cimabue in Verbindung gebracht werden, und kann, wie die noch zu diskutierenden Werke zeigen werden, als charakteristisch für seinen Dekor gelten.

Das Fazit dieser Beobachtungen fällt recht eindeutig aus: Der Nimbendekor⁹⁷³ der Louvre-Madonna steht in System, Technik und Motivik den beiden Kruzifixen äußerst nahe, insbesondere demjenigen von S. Croce in Florenz.⁹⁷⁴ Weder im Konzept noch in der Ausführung des Dekors sind gegenüber dem letztgenannten Werk qualitative Schwächen zu verzeichnen. Der Grad der Übereinstimmung zwischen dem Florentiner Kruzifixus und der Louvre-Madonna

⁹⁶⁹ Bellosi 1998, 114 (zum Florentiner Kruzifixus); Speranza 2001, 36 (zum Aretiner Kruzifixus).

⁹⁷⁰ Cf. Ciatti 2001, 50s. (nur zur Louvre-Madonna). Zum Nimbendekor Giottos und Duccios s. u., Kap. 4.2.6 und 4.3.9.

⁹⁷¹ Der Kontur des Kreuznimbus ist bei der planen Madonnentafel im Gegensatz zum Kruzifixus selbstverständlich nicht profiliert, sondern entspricht demjenigen der Engelsnimben.

⁹⁷² Die Zwickelfelder sind bei der Louvre-Tafel mit geritzten Spiralranken dekoriert. Die Vergoldung des Kreuznimbus des Florentiner Kruzifixus weist gerade in diesem Bereich erhebliche Fehlstellen auf. Daher erscheint es durchaus möglich, daß die Zwickelfelder dort ursprünglich ebenfalls dekoriert gewesen sind.

⁹⁷³ Zum Hintergrunddekor der Louvre-Madonna s. u. (Exkurs zur Madonna in Bologna).

⁹⁷⁴ Zur stilistischen Verwandtschaft der Louvre-Madonna mit dem Kruzifixus von S. Croce cf. Bellosi 1998, 102.

macht nicht nur eine Zuschreibung an denselben Maler, sondern auch eine ähnliche Zeitstellung wahrscheinlich. Unterstellt man eine mehr oder minder konsequente Fortentwicklung des Dekors durch den Maler, so dürfte die Madonnen tafel etwas später anzusetzen sein. Dafür spricht, daß hier der bei beiden Kreuzifixen jeweils in den Kreuzarmen eingesetzte punktierte Grund ganz aufgegeben und zugleich das Dekorsystem des Nimbenfeldes durch die Einführung der kleineren, sekundären Sternblüten erweitert wurde.

Anders als im Falle der Louvre-Madonna ist Cimabues Autorschaft für die einst in S. Trinita in Florenz,⁹⁷⁵ heute in den Uffizien befindliche Madonnen tafel in der umfänglichen Literatur nie bestritten worden (Abb. 162). Kein Konsens hat sich dagegen über die Datierung der Madonna erzielen lassen, die in ganz verschiedene Werkphasen des Meisters eingeordnet worden ist. Mehrheitlich wurde eine Entstehung entweder vor bzw. gleichzeitig mit den um 1280 anzusetzenden Wandmalereien in Assisi (s. o.)⁹⁷⁶ oder in den darauffolgenden Jahren, d. h. etwa zur Zeit von Duccios Rucellai-Madonna (1285),⁹⁷⁷ angenommen. Einige Forscher, zuletzt vor allem Bellosi, vertraten indes eine späte Datierung ins letzte Jahrzehnt des Dugento.⁹⁷⁸ Die einhellige Zuschreibung der Uffizien-Madonna an Cimabue gründet sich auf die enge Verwandtschaft mit der für den Maler gesicherten Johannesfigur in Pisa (Abb. 161), die von Sirén und Bellosi ausführlich dargelegt worden ist.⁹⁷⁹ Beinahe alle stilistischen Eigenarten des Johannes weisen Entsprechungen in der Uffizien-Madonna auf. Man vergleiche etwa das Gesicht mit demjenigen der Gottesmutter in bezug auf Proportionierung, Bildung der Brauenbögen, Augenschnitt usw. Die Frisur des Johannes samt dem großen abstehenden Ohr findet sich beim

⁹⁷⁵ Zur Provenienz Marcucci 1958, 40-45, und Giovanna Ragionieri in: Bellosi 1998, 282s., Kat. 12.

⁹⁷⁶ Strzygowski 1888, 53ss. und 153; Aubert 1907, 141ss.; Suida 1909, 65; van Marle 1923-38, I (1923), 459; Hauteceur 1931, 64; Nicholson 1932, 56; D'Ancona 1935, 140s.; Salvini 1946, 15s.; Longhi 1948, 46; Salvini 1950, 47s.; Marcucci 1956, 23, Anm. 23; ead. 1958, 40-45; Bologna 1962, 101; John White, s. v. „Cimabue“, in: Romanini (ed.) 1991-2002, IV (1993), 756-769, hier 765s.; Bonsanti 1995, 19; Bologna 2004, 57.

⁹⁷⁷ Sinibaldi/Brunetti 1943, 259-265, Kat. 82; Garrison 1949, no. 182; Brandi 1951, 127, Anm. 10; Oertel 1953, 45; Battisti 1963, 67-71 und 106; Nyholm 1969, 54ss.; Sindona 1975, 112s., no. 42; Boskovits 1976, s. p., no. 13; Belting 1977, 130; Marques 1987, 193.

⁹⁷⁸ Sirén 1922, 285s.; Stubblebine 1964, 6; Stoichita 1976, fig. 9 (Bildunterschrift); Bellosi 1985, 165ss.; id. 1998, 249-256; Pasut 2003, no. 101.

⁹⁷⁹ Sirén 1922, 285s.; Bellosi 1998, 249-253. Im folgenden fasse ich die Argumente nur sehr knapp zusammen. – Die Zuschreibung der Uffizien-Madonna an Cimabue ist von allen o. g. Autoren vertreten worden.

Jesusknaben wieder. Für Gewandbehandlung und Faltenstil bieten die Engel die besten Vergleichspunkte. Aufgrund der augenfälligen Nähe zum einzigen dokumentierten Werk des Cimabue stellt die Uffizien-Madonna den wesentlichen Prüfstein für jede weitere Attribution von Tafelbildern dar. Dies gilt auch und gerade für den Nimbendekor,⁹⁸⁰ da er mit der mosaizierten Johannesfigur selbst nicht verglichen werden kann. Nur wenn eine Anbindung der bisher erörterten und als zusammengehörig erwiesenen Werkgruppe an den Dekor der Uffizien-Madonna gelingt, vermag sich eine Zuschreibung jener Tafeln an Cimabue zu bewähren.

Der Nimbus der Gottesmutter wird von einem Kontur aus drei durch punktierte Linien getrennten Bändern eingefasst (Abb. 163). Das mittlere Band ist mit alternierenden Rauten und Kreisen dekoriert, zwischen die jeweils zwei kleine Kreise übereinander gesetzt sind. Dasselbe Motiv findet sich auch im äußeren Band des Nimbenkonturs der Louvre-Madonna, jedoch ohne die größeren Kreise (Abb. 158, 159). Bei der Uffizien-Madonna sind die punktierten Umriss dieser Motive mit roter, blauer und weißer Farbe ausgefüllt worden, so daß sie Edelstein- oder Emailbesatz mit dazwischen eingefügten Perlen imitieren.⁹⁸¹ Die optisch den Dekor dominierende Farbe gewährleistet zum einen die Erkennbarkeit des Nimbus aus einer größeren Betrachterdistanz und unterstreicht zum anderen den präziösen Charakter der *corona*. Eine solche Bemalung hat sich auch beim Kreuznimbus des Florentiner Kreuzifixus erhalten. Daher erscheint es durchaus möglich, daß für das äußere Konturband der Louvre-Madonna ursprünglich ebenfalls Farbdekor vorgesehen war. Im Nimbenfeld der Uffizien-Madonna begegnet wieder das bei allen bisher erörterten Werken nachgewiesene Rankenwerk mit eingestreuten Sternblüten, deren Zeichnung dem beschriebenen Schema entspricht. Wie bei der Louvre-Tafel wird hier die Reihe größerer durch zwei Reihen versetzt angeordneter, kleinerer Sternblüten erweitert. Modifiziert ist das Dekorsystem insofern, als die sekundären Sternblüten von der Nahtlinie zur Malereifläche bzw. vom inneren Kontur zur Hälfte überschritten werden.⁹⁸² Diese Modifikation trägt dem Umstand Rechnung, daß der Durchmesser des Nimbus der Uffizien-Madonna proportional zu ihrem Haupt kleiner

⁹⁸⁰ Zum Hintergrunddekor der Uffizien-Madonna s. u. (Exkurs zur Madonna in Bologna).

⁹⁸¹ Ähnliche rote und blaue Einlagen sowie weiße Perlbinden verziern im übrigen auch den Thron der Madonna. Der Dekor von Vergoldung und Malerei folgt also einem übergeordneten Gesamtkonzept.

⁹⁸² Einzelne Sternblüten sind auch beim Nimbus der Louvre-Madonna überschritten (vor allem im unteren Bereich).

ausfällt als bei der Louvre-Madonna, was wiederum der höheren, näher an den Giebel gerückten Position der Madonna im Bild geschuldet ist, die einen Nimbus größerer Spannweite nicht zuließe. Der Maler hat das Dekorsystem konsequent den durch die Gesamtkomposition vorgegebenen Proportionen angepaßt. Schließlich ersetzte er auch die nur schwach sich abzeichnenden, geritzten Spiralranken der Louvre-Madonna durch punktierte, wie er sie bereits beim Nimbus des Johannes vom Kruzifixus in S. Croce verwendet hatte. Dabei differenzierte er aber weiterhin die Wertigkeit der Linien durch den Einsatz einer feineren Punktpunze für das Rankenwerk und einer gröberen für die Sternblüten (cf. Abb. 172); dasselbe Prinzip haben wir bei den punktierten Nimbenkonturen des Aretiner Kruzifixus und der Louvre-Madonna beobachtet.

Auch der Kreuznimbus des Jesusknaben ist wiederum nach dem Schema der Louvre-Madonna aufgebaut (Abb. 163, 160). Der Kontur besteht aus einem von punktierten Linien begrenzten Band mit punktierten (und weiß bemalten) Kreisen. In den Kreuzarmen wird eine Reihe von drei Rauten mit zwei Reihen von versetzt angeordneten Kreisen kombiniert, deren punktierte Umrisse – wie beim Kruzifixus in S. Croce – mit roter und blauer Farbe ausgefüllt sind. Das innere Konturband der Kreuzarme ist mit Kreisen dekoriert, das äußere um die Zwickelfelder herumgeführt. Allein die Füllung der Zwickelfelder mit geritzten, flächigen Blattmotiven auf kreuzschraffiertem Grund weicht vom ansonsten identischen Dekorsystem des Kreuznimbus der Louvre-Madonna ab. Was die Nebenfiguren anbelangt, so entsprechen die Nimben der vier Propheten im unteren Kompartiment des Thrones bei geringerem Durchmesser genau dem Madonnennimbus; nur das mittlere Konturband ist vereinfacht (Abb. 164). Für die acht Engel zu seiten des Thrones hat der Maler zwei verschiedene Dekorsysteme verwendet, und zwar in achsensymmetrischer Anordnung⁹⁸³ sowie innerhalb einer vertikalen Reihe jeweils alternierend nach dem folgenden Schema:

A – A
B – B
A – A
B – B

⁹⁸³ Skaug 1994, II, 510s., tab. 1, führte die Tafel aus diesem Grunde auch als Beispiel der von ihm als für die Florentiner Maler des 13./14. Jh.s charakteristisch erachteten Symmetrie des Nimbendekors an.

Dabei ist das System A identisch mit dem Dekor aller vier Prophetennimben (Abb. 165),⁹⁸⁴ wohingegen das System B der Füllung der Zwickelfelder des Nimbus Jesu entspricht (Abb. 166). Letzteres zeichnet sich im Gegensatz zu allen bisher beschriebenen Spielarten des cimabuesken Dekors durch flächige Blatt- und Blütenmotive auf kreuzschraffiertem Grund in Ritztechnik aus. Obgleich es zu den aus einem Halbkreis entspringenden, achsensymmetrischen Akanthusblättern mit den dazwischengesetzten lilienartigen Gebilden und den vom Kontur überschrittenen Blüten im dugentesken Nimbendekor keine engeren motivischen Parallelen gibt, läßt sich die Herkunft des Dekorsystems an sich, welches innerhalb des Cimabue zugeschriebenen Werkkomplexes ohne Vergleich ist, durchaus eingrenzen. Weder in der Florentiner Produktion der Generation Coppo und Meliore noch bei den Pisaner Malern, deren Dekor für den frühen Aretiner Kreuzifixus bedeutsam gewesen war, sind hierfür Vorstufen nachweisbar. Weigelt hat indes auf verwandte Formen in Duccios Rucellai-Madonna (1285) aufmerksam gemacht, diesen gegenüber aber den Ritzdekor der Uffizien-Madonna als „ärmlicher in der Form, schwächer in der Ausführung“ abgewertet.⁹⁸⁵ Mit geritzten, flächigen Blattmotiven auf kreuzschraffiertem Grund sind in der Rucellai-Madonna etwa die Zwickelfelder des Kreuznimbus Jesu verziert, bemerkenswerterweise in Kombination mit punktierten Linien und Spiralen in den Kreuzarmen (Abb. 300). Da das chronologische Verhältnis zwischen den beiden Tafeln nicht mit Gewißheit zu bestimmen ist (s. u.) und die Verwandtschaft sich nur auf System und Technik des Dekors, aber nicht auf die Motivik erstreckt, kommen freilich auch andere Werke als Anregung für die Uffizien-Madonna in Betracht. In jedem Falle ist das durch geritzte Blätter auf kreuzschraffiertem Grund gekennzeichnete Dekorsystem mit seinen mannigfachen motivischen Varianten innerhalb der sienesischen Malerei bereits in der Generation vor Duccio mehrfach nachweisbar, als die Florentiner und Pisaner Maler noch punktierten Dekor bevorzugten. Als Beispiele ließen sich die sienesische Madonna der Accademia in Florenz, das Dossale no. 6 der Sieneser Pinakothek und die ebenda

⁹⁸⁴ Bei den beiden Engeln der dritten Reihe von oben fehlt lediglich das äußerste Konturband, das offenbar nur für die Figuren gebraucht wurde, deren Nimben an den Hintergrunddekor angrenzen, nicht aber für diejenigen, deren Nimben ganz von der Malereifläche umschlossen sind.

⁹⁸⁵ Weigelt 1930b, 65s., Anm. 4. – Sandberg-Vavalà 1953, 64s., erwog umgekehrt einen Einfluß von Cimabues Kreuzschraffur auf die Technik Duccios, räumte aber ein, daß jene „not the characteristic Cimabuesque method“ sei.

aufbewahrte Madonna Galli-Dunn anführen (Abb. 235, 244, 232).⁹⁸⁶ Jenes nach Ausweis der erhaltenen Werke in Siena entwickelte Dekorsystem scheint sich Cimabue, wie es um die Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert auch der Magdalenenmeister und Deodato Orlandi taten,⁹⁸⁷ angeeignet zu haben, bei welchem Maler auch immer er es kennengelernt haben mag. Daß er gerade für die Uffizien-Madonna ein in Florenz vorher nicht übliches Dekorsystem adaptierte, könnte möglicherweise der für ein dugenteskes Tafelbild ungewöhnlich großen Zahl von vierzehn Figuren geschuldet sein, die eine Variation der ansonsten recht gleichförmigen Nimbenornamentik nahegelegt haben dürfte.⁹⁸⁸ Dabei paßte Cimabue das „importierte“ System auf subtile Weise an den Dekor der übrigen Nimben an, indem er deren Kontur aus weiß bemalten Ovalen⁹⁸⁹ übernahm und die geritzten Umrißlinien der Motive zusätzlich punktierte. Zudem entspricht auch die Überschneidung der vierblättrigen Blüten durch den Kontur dem vom System A geläufigen Prinzip.

Für die Ausgangsfrage nach der Kohärenz des Cimabue zugeschriebenen Œuvres ist freilich nur jenes System A relevant, welches, wie die obigen Analysen erwiesen haben, in Struktur, Technik und Motivik aufs engste mit dem Dekor der Kruzifixe in Arezzo und Florenz und der Louvre-Madonna zusammenhängt. Die eingangs als Bedingung für eine Zuschreibung der drei letztgenannten Werke an Cimabue angeführte Anbindung an die – stilistisch der gesicherten Johannesfigur in Pisa am nächsten stehende – Uffizien-Madonna kann somit als erfüllt gelten. Schwieriger zu beantworten ist dagegen die umstrittene Frage nach der Zeitstellung der Tafel (s. o.). Bellosi hat zur Begründung seiner Spätdatierung (um 1300) unter anderem darauf hingewiesen, daß die Edelsteine fingierenden farbigen Punkte und Rauten des Nimbenkonturs der Madonna gegen Ende des Dugento auch von Giotto verwendet worden sind, so etwa beim Kruzifixus in S. Maria Novella in Florenz, der Madonna in S. Giorgio alla Costa in Florenz (Abb. 209, 217) sowie, bereits dem 14.

⁹⁸⁶ Zur Entwicklung und Verbreitung dieses Dekorsystems in der sienesischen Malerei sowie zu den genannten Werken s. u., Kap. 4.3.4.

⁹⁸⁷ S. o., Kap. 4.1.5 und 4.2.3.

⁹⁸⁸ Einen ähnlich gelagerten Fall hat Skaug 1976, 312 und passim, für den punzierten Dekor des Trecento beschrieben. So entlieh Ambrogio Lorenzetti vierzehn Punzen von seinem Bruder Pietro, um die zahllosen Nimben seiner vielfigurigen Maestà von Massa Marittima abwechslungsreicher zu dekorieren.

Jahrhundert zugehörig, beim Badia-Polyptychon in den Uffizien oder der Stigmatisationsstafel des Louvre.⁹⁹⁰ Ob die Rezeption dieses Details durch die auf Cimabue folgende Künstlergeneration wirklich als Indiz für ein spätes Datum der Uffizien-Madonna gewertet werden kann, ist insofern ungewiß, als durchaus bereits die punktierten Ovale im Nimbenkontur des Florentiner Kruzifixus und der Louvre-Madonna für eine derartige Bemalung vorgesehen gewesen sein könnten. Desungeachtet deutet aber die oben beschriebene, konsequente Weiterentwicklung des Dekorsystems gegenüber der Louvre-Madonna, vor allem die einen fortlaufenden Flächenrapport suggerierende Überschneidung der Sternblüten, die Verbesserung der Lesbarkeit des Rankenwerks mittels Punktierung der Linien und die Einführung des geritzten Systems zur Variation der Nimben der Nebenfiguren, in der Tat auf eine spätere Zeitstellung der Uffizien-Madonna, wahrscheinlich im letzten Jahrzehnt des Dugento. Überhaupt erhellt aus der nachgezeichneten, schrittweisen Modifizierung und Optimierung des Dekorsystems vom Kruzifixus in Arezzo über den Kruzifixus in Florenz und die Louvre-Madonna bis zur Uffizien-Madonna die wahrscheinliche Entstehungsreihenfolge der Werke mit größerer Klarheit als aus dem Stilbefund.

Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes der bei einer Restaurierung freigelegten Originalvergoldung⁹⁹¹ läßt sich der Dekor der Madonna in S. Maria dei Servi in Bologna nicht leicht in diese Entwicklung einordnen, weshalb sie hier als letztes unter den fünf Tafelbildern diskutiert wird (Abb. 167). Die in der Forschung insbesondere der jüngeren Zeit mehrheitlich vertretene Zuschreibung der Bologneser Madonna an Cimabue⁹⁹² ist nicht unwidersprochen geblieben. So wurde sie aus

⁹⁸⁹ Nur beim Nimbus des rechten unteren Engels sind die Ovale des Konturs durch Rauten ergänzt, die mit den Ovalen alternieren.

⁹⁹⁰ Bellosi 1985, 165ss.; id. 1998, 250. Zum Nimbendekor des frühen Giotto s. u., Kap. 4.2.6.

⁹⁹¹ Zu Restaurierung und Zustand der Tafel s. Becherucci 1937, 9-14, und Miklós Boskovits in: Medica (ed.) 2000, 271-278, Kat. 81, hier 271.

⁹⁹² Aubert 1907, 41 und 99ss.; Suida 1909, 65; Weigelt 1913, 151s.; Sirén 1922, 291ss.; Toesca 1927, II, 1043; Hauteœur 1931, 64; Becherucci 1937, 14-18; Filippini 1937; Marcucci 1956, 23, Anm. 23; Battisti 1963, 65ss. und 105s.; Boskovits 1976, s. p., no. 61; Stoichita 1976, 137; Miklós Boskovits, s. v. „Cenni di Pepe (Pepo), detto Cimabue“, in: DBI 1960ss., XXXIII (1979), 537-544, hier 541s.; Marques 1987, 193ss.; Tartuferi 1990, 45; Bellosi 1998, 131-134; Angelo Tartuferi, s. v. „Cimabue“, in: Saur AKL 1995ss., 19 (1998), 220-224, hier 222; Miklós Boskovits in: Medica (ed.) 2000, 271-278, Kat. 81; Labriola 2000, 348; Pasut 2003, no. 691.

stilistischen und qualitativen Gründen nicht nur als Werkstattarbeit,⁹⁹³ sondern des öfteren auch als Werk eines eklektischen Malers aus dem weiteren Umfeld Cimabues und Duccios angesehen.⁹⁹⁴ Ebenso umstritten ist die Datierung der Tafel, wobei die Vorschläge von der Frühphase Cimabues (1260er und 1270er Jahre)⁹⁹⁵ über das vorletzte Jahrzehnt des Dugento⁹⁹⁶ bis zum Spätwerk zwischen ca. 1290 und 1301/02 reichen.⁹⁹⁷ Neben stilgeschichtlichen Erwägungen spielte dabei ein vom 22. August 1287 datierendes Dokument eine Rolle, in welchem die seit 1265 in Bologna ansässigen Serviten die Stadtoberen um eine Spende für den *locus praedictorum fratrum incoeptus et [...] perficiendus* baten und sie zum Fest der Geburt Mariens in die Kirche einluden.⁹⁹⁸ Filippini, Battisti und, vorsichtiger, Boskovits haben daraus geschlossen, daß die Madonnen tafel zu diesem Zeitpunkt bereits vollendet und auf dem Hochaltar aufgestellt gewesen sein dürfte.⁹⁹⁹ Wie bereits Volpe kritisch bemerkte, ist jedoch in dieser Urkunde von einem Madonnenbild gar nicht die Rede, so daß sie über die Datierung der Tafel keinen Aufschluß zu geben vermag.¹⁰⁰⁰ Jüngst hat schließlich Schmidt auf die Statuten der als Auftraggeber vermuteten Bologneser Bruderschaft der *Servi de la Verzene gloriosa* von 1281 hingewiesen, in denen die Mitglieder zur andächtigen Betrachtung eines Madonnenbildes aufgefordert werden: *E zascauna fiaa che la ymagine de la Madre de Deo impinta i*

⁹⁹³ Thode ²1904 (¹1885), 237; Strzygowski 1888, 187s.; Salmi 1937, 356; Sinibaldi/Brunetti 1943, 273ss., Kat. 84; Salvini 1946, 23; Longhi 1948, 47; Bologna 1960, 12ss.; id. 2004, 64 (nach Entwurf Cimabues von Duccio ausgeführt).

⁹⁹⁴ Martin Wackernagel, s. v. „Cimabue“, in: Thieme/Becker (edd.) 1907-50, VI (1912), 597-603, hier 600 (sekundärer Meister des Cimabue-Umkreises); van Marle 1923-38, I (1923), 474s. (nicht von Cimabue selbst); Soulier 1929, 39-42 (Duccio-Umkreis); Nicholson 1932, 58 (cimabuesk beeinflusst); D’Ancona 1935, 143 (nicht von Cimabue selbst); Coletti 1941/1946, I (1941), XXXVII (von Duccio und Cimabue beeinflusst); Garrison 1949, no. 179 („Bologna Cimabuesque Master“); Sindona 1975, 115, no. 45 (eklektischer Maler); John White, s. v. „Cimabue“, in: Romanini (ed.) 1991-2002, IV (1993), 756-769, hier 766 (nicht von Cimabue selbst); Robert Gibbs, s. v. „Cimabue“, in: Turner (ed.) 1996, VII, 314-319, hier 318 (eklektischer Maler).

⁹⁹⁵ Aubert 1907, 41 und 99ss.; Suida 1909, 65; Weigelt 1913, 151s., Sirén 1922, 291ss.; Hauteceœur 1931, 64; Longhi 1948, 47.

⁹⁹⁶ Filippini 1937; Salmi 1937, 356; Battisti 1963, 65 und 91; Stubblebine 1964, 9; Marques 1987, 193ss.; Belloso 1998, 131-134; Miklós Boskovits in: Medica (ed.) 2000, 271-278, Kat. 81, hier 273-277; Pasut 2003, no. 691.

⁹⁹⁷ Strzygowski 1888, 187s.; Becherucci 1937, 14-18; Sinibaldi/Brunetti 1943, 273ss., Kat. 84; Garrison 1949, no. 179; Salvini 1950, 56s.; Marcucci 1956, 23, Anm. 23; Sindona 1975, 115, no. 45; Boskovits 1976, s. p., no. 61; Stoichita 1976, 137s., Miklós Boskovits, s. v. „Cenni di Pepe (Pepo), detto Cimabue“, in: DBI 1960ss., XXXIII (1979), 537-544, hier 541s.; Tartuferi 1990, 45; Labriola 2000, 348.

⁹⁹⁸ Wortlaut des Dok. bei Dal Pino 1972, II, 356s.

⁹⁹⁹ Filippini 1937; Battisti 1963, 65 mit Anm. 88 und 91; Miklós Boskovits in: Medica (ed.) 2000, 271-278, Kat. 81, hier 273s.

*guardarae, ella cum tuta la devocione del core saluti.*¹⁰⁰¹ Die Annahme, das genannte Bild sei mit der noch heute in der Servitenkirche befindlichen Madonna identisch und das Jahr 1281 somit als *terminus ante quem* für die Datierung anzusehen, bezeichnet Schmidt mit Recht als „very tempting, but as yet unproven“.¹⁰⁰² Nicht beweisbar ist vor allem, daß die Tafel tatsächlich von der Bruderschaft in Auftrag gegeben wurde, die im übrigen auch mehrere Kultbilder besessen haben könnte. Gesicherte Daten liegen also nicht vor.

Der Nimbendekor der Bologneser Madonna ist durch eine später wieder entfernte Übervergoldung in seiner Lesbarkeit stark beeinträchtigt, so daß diesbezüglich nur wenige Punkte angeführt werden können.¹⁰⁰³ Immerhin läßt der Madonnennimbus noch die charakteristischen punktierten Sternblüten erkennen, deren Anordnung, Proportionierung und Zeichnung mit den anderen Werken Cimabues übereinstimmt (Abb. 168). Die Kreuzarme im Nimbus des Jesusknaben sind nach dem beschriebenen, nur bei Cimabues Tafelbildern nachweisbaren Schema mit punktierten Rauten und Kreisen dekoriert (Abb. 169). Für die Engelsnimben kamen wie im Nimbenkontur der Louvre-Madonna pseudokufische Buchstaben zum Einsatz,¹⁰⁰⁴ die allerdings, gleich dem Dekorsystem B der Uffizien-Madonna, in Ritztechnik auf kreuzschraffiertem Grund ausgeführt wurden (Abb. 170).

Wesentlich besser als die Nimben hat sich indes der *Hintergrunddekor* der Bologneser Tafel erhalten (Abb. 171), der in enger Beziehung zu den Hintergründen der Louvre- und der Uffizien-Madonna steht (Abb. 172, 173). Dieser bei der obigen Diskussion ausgeklammerte Aspekt soll im folgenden Exkurs erörtert werden. Bei allen drei Madonnen basiert der Dekor auf einem den gesamten Bildgrund einnehmenden Quadrierungsnetz, aus dem Malereifläche und Nimben ausgespart werden. Sämtliche Linien sind, einer Vorritzung folgend, punktiert. Bei der Madonna in Bologna werden die Kreuzungspunkte der Rasterlinien, d. h. die Ecken der einzelnen Quadrate, jeweils durch eine größere Punktpunze und einen sie

¹⁰⁰⁰ Volpe 1964, 71ss.

¹⁰⁰¹ Zit. nach Schmidt 2005, 177 mit Anm. 33 (Quellennachweis).

¹⁰⁰² Ibid.

¹⁰⁰³ Abb. des übervergoldeten und neu dekorierten Nimbus Christi vor der Restaurierung bei Becherucci 1937, 16.

umgebenden, fein punktierten Kreis hervorgehoben. Jedem Grundquadrat ist ein kleineres Quadrat eingeschrieben, welches durch zwei orthogonale Linien wiederum in vier Quadrate unterteilt wird, wobei eine größere Punktunze den Kreuzungspunkt der Orthogonalen markiert. Der Hintergrunddekor der Uffizien-Madonna folgt demselben Schema, doch sind hier die Rasterlinien verdoppelt und zu Bändern erweitert. In den Kreuzungspunkten dieser Bänder sitzen die von punktierten Kreisen umgebenen, großen Punktunzen. Die dazwischen befindlichen Abschnitte der Bänder füllen je drei geritzte Kreise. Der Binnendekor der Grundquadrate mit den eingeschriebenen, ihrerseits unterteilten kleineren Quadraten entspricht exakt demjenigen der Bologneser Madonna, wie ein technisches Detail anschaulich belegt: In beiden Fällen sind die Orthogonalen des kleineren Quadrates nicht durchgezogen, vielmehr sparen sie den Mittelpunkt¹⁰⁰⁵ großzügig aus. Bei der Louvre-Madonna schließlich sind die Rasterlinien wie bei der Uffizien-Tafel verdoppelt und als breite Bänder ausgebildet. Der Binnendekor der Grundquadrate variiert gegenüber den beiden anderen Madonnen dergestalt, daß jenen anstelle eines kleineren Quadrates eine Raute und dieser wiederum ein Kreuz eingeschrieben ist.

Als Fazit bleibt an dieser Stelle für die Bologneser Madonna, von der wir ausgegangen waren, die weitestgehende Übereinstimmung mit der Uffizien-Madonna in System, Technik und Motivik des Hintergrunddekors festzuhalten. Überdies entsprechen auch die noch erkennbaren Bestandteile der Nimbenornamentik den bei den übrigen Tafelbildern des Cimabue nachgewiesenen Formen, so daß der Goldgrunddekor insgesamt eine Zuschreibung an den Florentiner Meister in jedem Fall erhärtet. Die Bezüge zur Uffizien-Madonna im Hintergrunddekor und in der Verwendung der Ritztechnik mit kreuzschraffiertem Grund für die Nimben der Engel könnten vielleicht auf eine Entstehung in derselben Werkphase hindeuten, doch erscheint der Befund für eine genauere Bestimmung der relativen Chronologie nicht hinreichend aussagekräftig.

Über dieses Einzelergebnis hinaus ist nach dem entwicklungsgeschichtlichen Kontext und der Herkunft von Cimabues Hintergrunddekor zu fragen. Vor dem

¹⁰⁰⁴ Pseudokufische Buchstaben in gemalter Form verzieren im übrigen auch den oberen Saum des Thronbehangs der Bologneser Madonna.

¹⁰⁰⁵ Dieser bei der Bologneser Madonna durch eine große Punktunze markierte Mittelpunkt wird bei der Uffizien-Madonna durch einen geritzten Kreis ersetzt.

letzten Viertel des Dugento haben die toskanischen Maler den Dekor des Goldgrundes auf die Nimben beschränkt. Doch auch in der Zeit Cimabues sind ornamentierte Hintergründe selten gewesen. Den drei großen Madonnen Tafeln des Florentiners wären noch Duccios Rucellai-Madonna (1285), deren unten zu erörternder, höchst komplexer Dekor ebenfalls auf einem Quadratraster basiert, sowie die bereits diskutierte Madonna des Magdalenenmeisters in S. Michele a Rovezzano hinzuzufügen (Abb. 288, 289, 147).¹⁰⁰⁶ Der Hintergrund der letzteren ist mit einem geritzten Raster aus doppelten Linien überzogen, in deren Kreuzungspunkte Kreispunzen gesetzt sind. Den so umrissenen Quadraten hat der Maler Rauten und Kreise eingeschrieben. Durch sein in der Komplexität reduziertes System, die vereinfachte Technik und die nachlässigere Ausführung gibt sich der Dekor des Magdalenenmeisters unschwer als Derivat von Cimabues Tafeln zu erkennen. Daß demgegenüber die geritzten Hintergründe des Deodato Orlandi mit ihrem Rapport figürlich dekoriertes Vierpässe und Medaillons in einem ganz anderen Zusammenhang gesehen werden müssen, ist offenkundig.¹⁰⁰⁷ Die exzeptionelle Stellung von Cimabues Hintergrunddekor im Kontext der dugentesken Tafelmalerei unterstreicht nochmals die enge Zusammengehörigkeit der Madonnen in Paris, Florenz und Bologna, wirft aber auch die Frage nach möglichen Vorbildern dieses Systems auf. Parallelen lassen sich vor allem in den von Rau untersuchten ornamentierten Hintergründen der französischen Buchmalerei nachweisen, die zumeist ebenfalls auf Quadratrastern mit Binnendekor beruhen.¹⁰⁰⁸ Aus dem umfangreichen Material seien einige frühe und besonders eng verwandte Beispiele herausgegriffen: Das Dekorsystem an sich repräsentiert am besten die von 1164 datierende Augustinus-Handschrift in Paris, die im Hintergrund einer P-Initiale ein Rasternetz aus doppelten Linien zeigt, deren Kreuzungspunkte durch Kreise mit Mittelpunkt markiert werden (Abb. 174, Nr. 23). Den Grundquadraten sind weitere, kleinere Quadrate eingeschrieben.¹⁰⁰⁹ Auch in Detailmotiven gibt es signifikante Übereinstimmungen. So begegnet etwa das von Cimabue für die Madonnen in Florenz und Bologna verwendete Quadrat mit einem Orthogonalkreuz, dessen

¹⁰⁰⁶ Zur Rucellai-Madonna und ihrem Hintergrunddekor ausführlich s. u., Kap. 4.3.9; zur Madonna in Rovezzano s. o., Kap. 4.2.3.

¹⁰⁰⁷ S. o., Kap. 4.1.5.

¹⁰⁰⁸ Rau 1975 (mit Abb. und einem Motivatlas in Form von Umzeichnungen).

¹⁰⁰⁹ Paris, Bibl. nat., ms. Lat. 11575, fol. 1 (ibid., 18 mit Anm. 52 und Abb. 23).

Mittelpunkt großzügig ausgespart und durch einen Kreis bezeichnet ist (Abb. 171, 172), in einer um 1100 datierten Miniatur der Vita des Hl. Albinus in Paris, und zwar wiederum im Rapport eines Rasternetzes (Abb. 174, Nr. 6).¹⁰¹⁰ In ganz ähnlicher Form verziert das Motiv die Autorenbilder zweier um 1150 entstandener Gregor-Handschriften in Valenciennes und Douai (Abb. 174, Nr. 21, 22).¹⁰¹¹ Diese gemalten Dekorsysteme sind bisweilen auch in Ritztechnik auf die Goldgründe der Miniaturen übertragen worden. Beispielsweise hat der Maler des um 1195 datierten Ingeborg-Psalters in Chantilly die Vergoldung des Hintergrundes mit einem geritzten Quadratraster aus doppelten Linien überzogen und in die Quadrate blütenförmige Punzen gesetzt (Abb. 174, Nr. 31).¹⁰¹²

Den aufgezeigten Parallelen in System und Motivik nach zu schließen, kämen Miniaturen der beschriebenen Art als Anregung für Cimabues Hintergrunddekor, der innerhalb der Tafelmalerei keine Tradition hat, in jedem Falle in Betracht. Französische Handschriften sind besonders im Mutterkonvent der Franziskaner in Assisi, begünstigt durch die engen Beziehungen des Ordens zum Königshaus, schon früh gesammelt worden.¹⁰¹³ Während seiner Tätigkeit in der Oberkirche von S. Francesco um 1280 hätte Cimabue also von derartigen Werken durchaus Kenntnis erlangen können. Ob sich verwandte Dekorformen auch bei italienischen Miniaturen nachweisen lassen, bliebe von seiten der Spezialforschung zu klären. In Florenz scheint sich die Buchmalereiproduktion indes überhaupt erst im letzten Viertel des Dugento etabliert zu haben.¹⁰¹⁴ Auch die Glasmalerei, die sich in Frankreich eines ähnlichen Motivvokabulars bediente wie die Buchmalerei,¹⁰¹⁵ ist im Italien des Dugento noch wenig gepflegt worden.¹⁰¹⁶ Auf den Gerüsten der Oberkirche von S. Francesco in Assisi arbeitend, hätte Cimabue freilich die um 1255 datierte Apsisverglasung aus nahsichtiger Perspektive studieren können, doch haben die Quadrate mit eingeschriebenen vierblättrigen Blüten in den Hintergründen der

¹⁰¹⁰ Paris, Bibl. nat., ms. Nouv. acq. lat. 1390, fol. 5 (ibid., 6s. mit Anm. 20 und Abb. 6).

¹⁰¹¹ Valenciennes, Bibl. mun., ms. 512, fol. 4v. (ibid., 15s. mit Anm. 42 und Abb. 21); Douai, Bibl. mun., ms. 315, fol. 1 (ibid., 16 mit Anm. 43 und Abb. 22).

¹⁰¹² Chantilly, Musée Condé, ms. 1695, fol. 15 (ibid., 22ss. mit Anm. 65 und Abb. 31). Zur Punzierung der Hintergründe ausführlich Frinta 1975a.

¹⁰¹³ Dazu zusammenfassend Alessandro Tomei in: Morello/Kanter (edd.) 1999, 136s., Kat. 35.

¹⁰¹⁴ Ein Überblick über die Florentiner Buchmalerei des Dugento zuletzt bei Labriola 2004. Die dort abgebildeten Beispiele weisen keine quadrierten Hintergründe auf.

¹⁰¹⁵ Die Bezüge zwischen den beiden Gattungen im Dekor der Hintergründe hat für Frankreich Rau 1975, 93-108, dargestellt.

Apsisfenster mit dem Dekorsystem Cimabues im einzelnen wenig gemein.¹⁰¹⁷ Jenseits der Gattungsgrenzen der Malerei finden sich auch in der Goldschmiede- und Emailkunst des Hohen Mittelalters quadrierte Hintergründe. So dekorierte beispielsweise Nikolaus von Verdun den emaillierten Grund eines Reliefs des Marienschreins in der Kathedrale von Tournai (1205) mit einem Quadratnetz aus doppelten Linien, deren Kreuzungspunkte wiederum durch Kreise markiert werden (Abb. 175).¹⁰¹⁸ Ein ähnliches Dekorsystem verwendete Nikolaus auch bei den aus Metall getriebenen Hintergründen der Prophetenfiguren des Kölner Dreikönigenschreins.¹⁰¹⁹ Ohne daß die Verbreitung dieser Ornamentik in der Goldschmiedekunst hier näher untersucht werden könnte, ist damit immerhin eine zweite Gattung benannt, die als mögliches Vorbild für Cimabues Hintergrunddekor in Erwägung zu ziehen wäre.¹⁰²⁰ Desungeachtet läßt sich nach derzeitigem Forschungsstand in der französischen Buchmalerei des 12. und 13. Jahrhunderts – neben weiteren denkbaren – doch der nächstliegende und wahrscheinlichste Bezugskontext rekonstruieren.

Insgesamt erhellt aus der Durchsicht des Nimben- und Hintergrunddekors der beiden Kreuzfixe und der drei Madonnen tafeln des Cimabue und aus den geradezu ermüdenden Wiederholungen, die sich bei den Befundbeschreibungen ergaben, ein besonders hohes Maß an Kohärenz. An der charakteristischen Ornamentik läßt sich die Zugehörigkeit dieser Werke zu ein und demselben Maleroeuvre mit wesentlich größerer Klarheit ablesen als am Stil, der ausgeprägteren Wandlungen unterliegt. Mit jener – dem Forscher aus heuristischer Perspektive willkommenen – Kohärenz geht freilich auch eine gewisse Gleichförmigkeit einher. Das bereits im Aretiner Tafelkreuz ausgebildete Dekorsystem wurde in der Folgezeit zwar im Detail konsequent modifiziert und optimiert, jedoch im Grundsatz beibehalten. An diesem

¹⁰¹⁶ Zu den Anfängen der Glasmalerei in Italien zuletzt Martin 1997.

¹⁰¹⁷ Zu den Apsisfenstern grundlegend *ibid.*, 19-40 und 235-252 mit Abb. 1-72.

¹⁰¹⁸ Rau 1975, 113 mit Anm. 328 und Abb. 163.

¹⁰¹⁹ Legner ³1999, Taf. 428, 430.

¹⁰²⁰ Negativ ist der Befund dagegen für die Textilkunst. Eine Durchsicht des von Klesse 1967 zusammengestellten Katalogs zeigt, daß die Seidenstoffe in der Regel wesentlich komplexere Muster als die Quadratnetze der hier diskutierten Art aufweisen. Die aus Silber getriebenen Verkleidungen byzantinischer Ikonen (s. o., Kap. 4.1.1), die Polzer 2004/05, 107s., als Vorbilder für den Hintergrunddekor erwog, zeigen ebenfalls keine vergleichbaren Quadrierungen; dies gilt auch für die *ibid.* angeführte Ikone im Dom zu Freising (Grabar 1975, fig. 39).

weitgehend konstanten Dekorsystem müssen alle übrigen Zuschreibungen gemessen werden. Daß die Ornamentik der eingangs diskutierten, in der jüngeren Forschung fast einhellig Cimabue zugewiesenen Castelfiorentino-Madonna damit in keinerlei Zusammenhang steht, dürfte vor diesem Hintergrund noch deutlicher geworden sein.¹⁰²¹

Wie verhalten sich nun andere mit Cimabue oder seinem näheren Umfeld in Verbindung gebrachte Werke zu jenem Dekorsystem? Beginnen wir mit der nach einem Vorbesitzer benannten Gualino-Madonna, die vom Florentiner Kunstmarkt über Mailand in die Galleria Sabauda in Turin gelangt ist (Abb. 176).¹⁰²² Sirén und Venturi schrieben die Tafel, gestützt auf Vergleiche mit den Madonnen in Bologna und Paris, Cimabue selbst zu,¹⁰²³ während andere Forscher sie in den engeren oder weiteren Umkreis des Florentiner Meisters einordneten und teilweise stilistische Bezüge zum Magdalenenmeister hervorhoben.¹⁰²⁴ Daneben wurden aber auch immer wieder Zuschreibungen an Duccio oder einen sienesischen Maler seiner Zeit vertreten.¹⁰²⁵ In der neueren Forschung hat sich die Auffassung, daß die Gualino-Madonna als ein Werk des jungen Duccio zu betrachten sei, allgemein durchgesetzt.¹⁰²⁶

Im Nimbendekor folgt die Tafel dagegen in jeder Hinsicht dem System Cimabues. Der Madonnennimbus wird von einem durch punktierte Linien

¹⁰²¹ S. o., Kap. 1.

¹⁰²² Zur Provenienz zuletzt Bellosi 2003b, 126.

¹⁰²³ Sirén 1922, 293-296; id. 1926b, 80; Venturi 1926, s. p. (zu tav. I).

¹⁰²⁴ Chiappelli 1924, 12 (cimabueske Züge); Vitzthum/Volbach 1924, 248 (in der Tradition Coppo); Toesca 1927, II, 1053s., Anm. 48 (Cimabue-Nachfolger); Weigelt 1930a, 119 (Bezüge zum Magdalenenmeister); id. 1930b, 5 (Cimabue-Kreis); Sinibaldi/Brunetti 1943, 289, Kat. 90 (Bezüge zum Magdalenenmeister und zu Cimabue); Garrison 1949, no. 39 (florentinisch); Stubblebine 1957, 32 (florentinisch).

¹⁰²⁵ Romizi 1920 (sienesisch, aber nicht von Duccio selbst); Weigelt 1921/22, 834 (sienesisch); Soulier 1929, 33-39 (Duccio); Hauteceur 1931, 67s. („plutôt de Duccio que de Cimabue“); Filippini 1937, 32 (sienesisch); Carli 1946, 43s. (Duccio); Longhi 1948, 38 und 48 (von Duccio in der Werkstatt Cimabues ausgeführt); Brandi 1951, 169 („Seguace di Duccio“; dagegen *ibid.*, tav. 10: „Fiorentino“); Bologna 1960, 12 (Duccio). – Explizit abgelehnt wurde eine Zuschreibung an Duccio dagegen von Edgell 1932, 47s. und 65; D’Ancona 1935, 148s.; Sandberg-Vavalà 1946, 102; Battisti 1963, 109; Stoichita 1976, 134ss. Auch in den Duccio-Monographien von Stubblebine 1979, White 1979 und Deuchler 1984 wird die Gualino-Madonna nicht unter den Werken Duccios aufgeführt. – Suida schrieb die Tafel einem von ihm kreierte „Meister der Madonna Rucellai [sic]“ zu, den er stilistisch zwischen Cimabue und Duccio verortete (Suida 1905; id. 1922, 324s.; id. 1927, 693). Auch Sindona 1975, 116, no. 47, hielt den Maler für eklektisch.

¹⁰²⁶ Boskovits 1976, s. p., no. 50; Marques 1987, 195s.; Bellosi 1998, 134; Lauria 1999, 641; Bellosi 2003b, 123-126; Pasut 2003, no. 698; Giovanna Ragioneri in: Bagnoli et al. (edd.) 2003b, 136s.; Bologna 2004, 64s. mit Anm. 150. – Abweichend nur Angelo Tartuferi, s. v. „Cimabue“, in: Saur AKL 1995ss., 19 (1998), 220-224, hier 223 (Umkreis des Magdalenenmeisters).

begrenzten Kontur aus geritzten Ovalen bzw. Kreisen eingefasst (Abb. 177, 179). Das Feld nimmt wiederum ein Gespinst aus punktierten Spiralranken ein, in welches die obligatorischen punktierten Sternblüten in großzügigen Abständen gesetzt sind. Zeichnung und Binnenstruktur der Sternblüten stimmen mit den oben erörterten Nimben überein.¹⁰²⁷ Der Dekor der Kreuzarme des Nimbus Jesu besteht nicht aus dem sonst üblichen – und auch von Duccio verwendeten – Quincunx, sondern gemäß dem für Cimabue charakteristischen Schema aus je drei punktierten Rauten und zwei Reihen versetzt angeordneter punktierter Kreise (Abb. 178).¹⁰²⁸ Bei den Engeln sind die Nimbenfelder mit geritzten Spiralranken dekoriert, die wie beim frühen Aretiner Kruzifixus durch zu Dreiecken kombinierte Punktunzen akzentuiert werden (Abb. 179). Auf Hintergrunddekor hat der Maler, von einer Rahmenborte abgesehen, verzichtet, was auch in dem geringen Flächenanteil der Vergoldung am Hintergrund, der einer Quadrierung kaum Platz geboten hätte, begründet liegen dürfte. Alle Merkmale der Gualino-Madonna, so läßt sich resümieren, entsprechen bis ins Detail dem Dekorsystem Cimabues. Dagegen bestehen zu dem gänzlich andersartigen Dekor der für Duccio gesicherten Rucellai-Madonna (1285) oder der ihm hier zugeschriebenen Madonnen aus Castelfiorentino und Crevole, wie bereits ein flüchtiger Blick erweist, keinerlei Bezüge (Abb. 298, 3, 305).¹⁰²⁹ Aus diesem Befund erhellt, daß die Gualino-Madonna von Cimabue selbst oder einem in seiner Werkstatt ausgebildeten Mitarbeiter, der sich die dort gepflegten Formen minutiös angeeignet hat, geschaffen worden ist. Daß gerade Duccio Dekorsystem und –technik in der Cimabue-Werkstatt erlernt und bei der Turiner Madonna sklavisch kopierend angewandt hätte, um es sogleich bei allen weiteren Werken wieder aufzugeben und eigenständig ganz neue Systeme zu entwickeln, kann indes als äußerst unwahrscheinlich gelten. Im übrigen vermag ich auch aus stilistischer Perspektive nicht zu erkennen, inwiefern die Gualino-Madonna Duccios frühen Tafelbildern

¹⁰²⁷ Auf die cimabuesken Sternblüten wies auch Bellosi 2003b, 123-126, hin, ohne jedoch daraus Konsequenzen für die Zuschreibung zu ziehen. Pasut 2003, no. 698, die die Gualino-Madonna ebenfalls für ein Werk Duccios hielt, setzte deren Dekorsystem unverständlicherweise unter der Rubrik „Other similar motifs“ von Cimabues Tafelbildern (ibid., no. 686, 687, 688, 691, 692) ab.

¹⁰²⁸ Der innere Kontur der Kreuzarme ist un gelenk mit Farbe nachgezogen worden.

¹⁰²⁹ Die wesentlichen Unterschiede zwischen den Dekorsystemen Duccios und Cimabues sind im Zusammenhang mit der Castelfiorentino-Madonna schon erörtert worden (s. o., Kap. 1). Zur Rucellai- und zur Crevole-Madonna s. u., Kap. 4.3.9.

näherstünde als Cimabues Madonnen in Paris und Bologna.¹⁰³⁰ Gerade in der Gesichtsbildung lassen sich die beiden Maler in bestimmten Phasen ohnehin nur schwer voneinander unterscheiden, so daß andere, besser greifbare Kriterien vorzuziehen sind. Der Dekorbefund erweist sich im Falle der Gualino-Madonna als eindeutig. Somit ist die Tafel im Ergebnis m. E. entgegen der Meinung der jüngeren Forschung nicht Duccio, sondern Cimabue (oder einem engen Mitarbeiter) zuzuweisen. Für die Zeitstellung ergeben sich aus der Nimbenornamentik keine Anhaltspunkte. Aufgrund der altertümlichen, von Cimabue später nicht mehr verwendeten Thronform und anderer stilistischer Merkmale ist aber ein frühes Datum, wohl in den 1270er Jahren, anzunehmen.¹⁰³¹

Der Turiner Madonna in der Komposition ähnlich, jedoch qualitativ unterlegen ist die Madonnentafel in S. Andrea in Mosciano bei Florenz,¹⁰³² welche die Forschung meist in den Florentiner Umkreis des Cimabue eingeordnet hat (Abb. 180).¹⁰³³ Donati präziserte die Zuweisung, indem er für das Werk den Namen des Manfredino d'Alberto da Pistoia ins Spiel brachte, worin ihm die neuere Literatur gefolgt ist.¹⁰³⁴ Von Manfredino haben sich im Museo di S. Agostino zu Genua aufbewahrte Freskenfragmente erhalten, die seine Signatur und das Datum 1292 tragen.¹⁰³⁵ Da diese keine ornamental verzierten Nimben aufweisen, ist eine Überprüfung der Zuschreibung mittels Dekoranalyse nicht möglich, weshalb die Madonna in Mosciano hier auch nur am Rande erwähnt wird. Zu konstatieren bleibt immerhin, daß der Dekor des Madonnennimbus mit der Kombination von

¹⁰³⁰ So zuletzt Bellosi 2003b, 123-126. Nur die Figur des Kindes ähnelt dem Jesusknaben der Crevole-Madonna (cf. Bologna 2004, 65 und fig. 22, 23).

¹⁰³¹ Zur Entwicklung der Throne in der Dugentomalerei ausführlich Stubblebine 1957. Nach dessen Terminologie handelt es sich im Falle der Gualino-Madonna um einen „box throne“, der sich durch eine zusätzliche Seitenansicht auszeichnet (ibid., 31ss. und passim). Bezüglich dieses Typus ließe sich etwa Guido da Sienas S.-Domenico-Madonna vergleichen. Die Lyraform der Rückenlehne findet sich bereits in Coppas Madonna del Bordone (1261), bei deren Thron jedoch noch die Seitenansicht fehlt. Das die beiden Throngeschosse der Gualino-Madonna schmückende, filigrane Blattwerk hat dagegen in Cimabues Bologneser Madonna seine nächsten Parallelen. – Eine frühe Datierung in die 1260er oder 1270er Jahre wurde auch vertreten von Sirén 1922, 296; Vitzthum/Volbach 1924, 248; Bellosi 2003b, 123-126; Pasut 2003, no. 698; Giovanna Ragioneri in: Bagnoli et al. (edd.) 2003b, 136s.

¹⁰³² Die Bezüge zur Gualino-Madonna wurden erörtert bei Sirén 1922, 295s.; van Marle 1923-38, I (1923), 302; Edgell 1932, 47s. und 65; Procacci 1932a, 464. – Zur Restaurierung der Tafel s. Sanpaolesi 1934/35.

¹⁰³³ Perkins 1916; Chiappelli 1924, 12s. (Jugendwerk Cimabues); Offner 1933, 80; Sinibaldi/Brunetti 1943, 293, Kat. 92; Carli 1946, 43; Longhi 1948, 38; Garrison 1949, no. 19; Ragghianti 1955, 127; Battisti 1963, 106. Kommentierter Forschungsbericht bei Bologna 2004, 65s., Anm. 153.

¹⁰³⁴ Donati 1972, 150s.; Bigazzi 1990, 167s.; Bencistà 1991, 21-25 und 95s.; Bellosi 1998, 137; Pasut 2003, no. 689.

punktierten Spiralranken und Sternblüten ebenfalls dem System Cimabues folgt (Abb. 181).¹⁰³⁶ Weitere Charakteristika wie der Kontur mit punktierten Ovalen fehlen indes, so daß man für eine konkretere Bestimmung weiterhin auf die stilistischen Spezifika der Tafel angewiesen bleibt.

Auch der Maler des Kruzifixus von S. Stefano in Paterno bei Bagno a Ripoli (Abb. 182), der in der Forschung als Schüler oder Zeitgenosse des Cimabue gilt,¹⁰³⁷ orientierte sich nicht nur in der Malerei, sondern ebenso im Nimbendekor an dem Florentiner Meister, worauf bereits Sandberg-Vavalà aufmerksam gemacht hat.¹⁰³⁸ Das Vorbild läßt sich sogar präzise benennen: Vergleicht man die Proportionierung der einzelnen Kompartimente des Tafelkreuzes, die Anlage der Figuren des Gekreuzigten, der Maria und des Johannes sowie die Drapierung der Gewänder und die Einzelformen der Gesichter, so erweist sich der Kruzifixus in Paterno als weitgehend motivgetreue, in Höhe und Breite etwa auf die Hälfte verkleinerte¹⁰³⁹ Replik von Cimabues Kruzifixus in S. Croce in Florenz (Abb. 153).¹⁰⁴⁰ Besonders deutlich wird die direkte Abhängigkeit etwa an den beiden Johannesfiguren, bei denen neben der Gesamtkomposition z. B. der Blick aus dem Augenwinkel auf den Betrachter, der Trauergestus der förmlich in die Wange gekrallten rechten Hand, der weite Ärmel oder der umgeschlagene Saum der linken Mantelhälfte übereinstimmen. Inwiefern sich die Anlehnung auch auf Stil und Malweise erstreckt, ist aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes der Malerei kaum mehr zu beurteilen. Daß der Maler des Tafelkreuzes in Paterno den Kruzifixus in S. Croce nahsichtig studiert und imitiert hat, belegt sein Dekor. Bei beiden Werken werden die Kreuzarme der plastisch profilierten Nimbusscheibe von einem Kontur aus punktierten Linien und

¹⁰³⁵ Zu Manfredino und den Wandmalereien in Genua grundlegend Donati 1972.

¹⁰³⁶ Entsprechend wurde der Nimbus bei Pasut 2003, no. 689, in derselben Rubrik wie Cimabues Tafelbilder aufgeführt. Spiralranken dekorieren auch die Nimben der Engel und die Rahmenborte (ibid., no. 918; Umzeichnung: „Foliated motifs“, fig. XXV¹).

¹⁰³⁷ Sirén 1922, 324s.; Sandberg-Vavalà 1929, 785-789; Garrison 1949, no. 573; Marcucci 1956, 20; Scudieri 1984, 139; Proto Pisani 1986, 52ss. – Suida 1905, 30ss., schrieb das Tafelkreuz dem von ihm kreierten „Meister der Madonna Ruccellai [sic]“ zu.

¹⁰³⁸ Sandberg-Vavalà 1929, 785: „Il nimbo ... è tipico per il gruppo di Cimabue, con i soliti elementi: il bordo rilevato e la croce a disegno intagliato decorata da finti gioielli in colore.“ Auch Pasut 2003, no. 690, subsumierte den Kruzifixus unter derselben Kategorie wie Cimabues Tafelbilder.

¹⁰³⁹ Der Kruzifixus in S. Croce mißt 448 x 390 cm, derjenige in Paterno 229 x 171 cm (nach Garrison 1949, no. 560 und no. 573).

¹⁰⁴⁰ Zur Abhängigkeit kurz Marcucci 1956, 20, und Proto Pisani 1986, 52ss.

Ovalen eingefasst (Abb. 184, 154). Das Binnenfeld des Kreuzarms nehmen Rauten sowie links und rechts versetzt angeordnete Kreise aus verdoppelten, punktierten Linien ein, deren farbige Bemalung jeweils in der Mitte Edelsteinbesatz fingiert.¹⁰⁴¹ Indes offenbart der Vergleich auch die vor allem in der Proportion evidenten Schwächen des Nachahmerwerks, die dieses erst als solches zu erkennen geben. So fällt der im Gegensatz zum Vorbild lediglich aus einem Band gebildete Kontur der Kreuzarme sehr schmal aus, wobei die winzigen Ovale reichlich Abstand zu den Begrenzungslinien wahren. Ebenso sind die Rauten und Kreise im Verhältnis zur Gesamtfläche zu klein geraten und stehen in weniger kompaktem Verbund als bei Cimabue.

Analoges gilt für die Nimben der Maria und des Johannes, deren Dekorsystem wiederum mit der Vorlage in S. Croce übereinstimmt (Abb. 183, 155). Nach dem bekannten Prinzip faßt ein Kontur aus Ovalen das Feld ein, das mit einer Kombination von Spiralranken und Sternblüten dekoriert wurde. Das Rankenwerk ist beim Tafelkreuz in Paterno gleichwohl kleinteiliger und mit zahllosen Ausläufern versehen, vor allem aber in derselben Weise wie die Sternblüten punktiert, so daß sich die Hauptmotive vom Gespinst der Ranken kaum abheben.¹⁰⁴² Zudem hat der Maler den Durchmesser der Sternblüten proportional zur Feldbreite zu gering gewählt. Eine ganz außergewöhnliche Besonderheit stellt dagegen der Dekor des *tabellone* dar, dessen obligatorisches Ehrentuch beim Kruzifixus in Paterno nicht wie üblich gemalt, sondern in den Goldgrund punktiert wurde (Abb. 184).¹⁰⁴³ Vergleichbares ist mir in der Dugentomalerei sonst nur vom doppelseitigen Tafelkreuz des umbrischen „Meisters der blauen Kruzifixe“ im Kölner Wallraf-Richartz-Museum bekannt.¹⁰⁴⁴ Das Muster übernahm der Maler wiederum ziemlich genau vom gemalten Ehrentuch des Kruzifixus in S. Croce und übertrug es in die Punktieretechnik (Abb. 153). In durchaus raffinierter Weise ahmte er sogar die Farbigkeit des Vorbilds nach, indem er zum einen an der Stelle der bei Cimabue mit

¹⁰⁴¹ Beim Kruzifixus in Paterno kommen noch vier kleinere, um die mittlere Raute angeordnete Kreise mit Bemalung hinzu.

¹⁰⁴² Nur die Bemalung, von der sich auch bei den Sternblüten des Kruzifixus in S. Croce Reste erhalten haben, macht diese erkennbar. Cimabue hat dagegen bei der Uffizien-Madonna die Punktierung der Ranken und der Sternblüten durch Verwendung unterschiedlicher Punktputzen differenziert (s. o.).

¹⁰⁴³ Hervorgehoben bereits bei Sandberg-Vavalà 1929, 785.

¹⁰⁴⁴ Klesse 1973, 77s. und Taf. 3, 4. Dazu ausführlicher s. o., Kap. 4.1.1.

goldener Farbe aufgemalten Motive die Vergoldung blank beließ und zum anderen durch die dichte Punktierung des Grundes einen der schwarzen Hintergrundfarbe der Vorlage ähnlichen Effekt erzielte. Grundlage des Dekors ist ein Rautennetz, in dessen Kreuzungspunkte jeweils kleine vierblättrige Blüten gesetzt sind. Die einzelnen Rauten füllen größere, komplexere, ebenfalls vierteilige Blütenmotive. Dieser Flächendekor mag generell durch die Hintergründe der Madonnen Cimabues angeregt sein, doch war für die Motivik nicht deren Quadrierung, sondern das gemalte Muster im *tabellone* des Florentiner Tafelkreuzes vorbildlich.

Wenngleich eine möglichst genaue Replik von Cimabues Werk für S. Croce in Florenz dem Wunsch der Auftraggeber¹⁰⁴⁵ des Kruzifixus in Paterno entsprochen haben dürfte, beweist die enge Anlehnung in Technik und System des Goldgrunddekors in jedem Falle ein nahsichtiges Studium des Vorbilds durch den Maler, wie es allein in der Werkstatt des Cimabue möglich gewesen sein kann.¹⁰⁴⁶ Der dort wohl ausgebildete Meister des Kruzifixus in Paterno ahmte den Dekor des Vorbilds nach, so genau er es vermochte, allerdings mit weniger ausgeprägtem Gespür für die Proportion der einzelnen Elemente. Daß er dies nicht ohne eigene künstlerische Ambitionen tat, zeigt die Übertragung des gemalten Ehrentuches in die Punktieretechnik, mit welcher er seinen Lehrer vielleicht gar zu übertreffen suchte.

Boskovits und, ihm folgend, Tartuferi und Bellosi haben diesen Maler mit dem Meister der Madonna von S. Remigio in Florenz identifiziert.¹⁰⁴⁷ Für jene Tafel,

¹⁰⁴⁵ Proto Pisani 1986 hat die Auftraggeber des Kruzifixus in der Florentiner Bankiersfamilie Peruzzi vermutet. Die Tafel befand sich vor der Übertragung nach S. Stefano in Paterno im Oratorio della Croce in Varlano bei Bagno a Ripoli (ibid., 52), der durch das Familienwappen der Peruzzi am Türsturz des Portals als deren Stiftung ausgewiesen ist. Zudem sind in der Gegend zahlreiche Ländereien im Besitz der Familie dokumentiert (ibid., 56, mit Nachweisen). So kämen die Peruzzi möglicherweise auch als Stifter des Kruzifixus in Betracht, ohne daß sich dies jedoch bislang durch Quellen belegen ließe. Sollte sich die Hypothese als zutreffend erweisen, so könnte man Proto Pisanis Überlegungen noch weiterführen: Die Peruzzi stifteten bekanntlich für den Neubau von S. Croce in Florenz die im 14. Jh. von Giotto ausgemalte Kapelle, doch waren sie bereits im späten 13. Jh. im Pfarrsprengel von S. Croce ansässig, als Cimabue sein Tafelkreuz für den Vorgängerbau der 1295 begonnenen Franziskanerkirche schuf (zur frühen Familiengeschichte s. Tintori/Borsook 1965, bes. 7-10). Somit läge es durchaus nahe, daß die Peruzzi für den Kruzifixus des Oratorio della Croce in Varlano den großen Kruzifixus ihrer heimischen Pfarrkirche in Florenz als Vorbild bestimmt haben könnten.

¹⁰⁴⁶ Zu diesem Zusammenhang s. o., Kap. 3.3. – Die vergleichende Analyse belegt, daß der Dekor des Kruzifixus in Paterno eben nicht nur mit Sandberg-Vavalà 1929, 785, in einem allgemeinen Sinne als „tipico per il gruppo di Cimabue“ aufzufassen ist, sondern auf ein ganz konkretes Vorbild zurückgeht.

¹⁰⁴⁷ Boskovits 1976, s. p., no. 68, Anm. 4; Tartuferi 1990, 50; Bellosi 1998, 137. – Diesen „Maestro della Madonna di San Remigio“ setzte Boskovits 1976, s. p., no. 65 und 66, wiederum hypothetisch mit jenem von Vasari erwähnten Mosaizisten Gaddo Gaddi, dem angeblichen Stammvater der

deren Dekor wir nun in die Betrachtung mit einbeziehen, ist von seiten der Forschung die Verwandtschaft mit den Werken Cimabues herausgestellt,¹⁰⁴⁸ aber auch eine enge Beziehung zum Magdalenenmeister konstatiert worden (Abb. 185).¹⁰⁴⁹ Jüngst hat Boskovits, seine frühere Auffassung modifizierend, die Madonna dem Magdalenenmeister selbst zugeschrieben.¹⁰⁵⁰ Der Nimbus der Gottesmutter wird eingefasst durch einen Kontur aus mehreren, sehr eng gesetzten Linien und einem mittleren Band mit Kreispunzen (Abb. 186). Das Feld nimmt ein Rapport flächiger, herzförmiger Blätter mit eingeschriebenen Lilien auf kreuzschraffiertem Grund ein, die jeweils an den Berührungspunkten verknotet sind. Zudem werden sowohl die Lilien als auch die Herzen an der inneren Seite durch sich überkreuzende Ranken verbunden. Ganz offenkundig steht dieser Nimbus weder mit dem Dekorsystem Cimabues noch mit dessen adaptierter Version im Kruzifixus von Paterno in irgendeinem Zusammenhang. Auch mit dem System B der Uffizien-Madonna (Abb. 166), welches ebenfalls auf Ritzdekor mit kreuzschraffiertem Grund beruht, läßt er sich kaum vergleichen, da dieses ja, anders als bei der Madonna in S. Remigio, durch die Punktierung der Linien und die Kombination mit dem typischen Kontur aus punktierten Ovalen dem cimabuesken System angepaßt worden ist (s. o.). Aus der Perspektive des Dekors kann es demnach als sehr unwahrscheinlich gelten, daß die Madonna in S. Remigio und der Kruzifixus in Paterno, die völlig unterschiedliche Dekorsysteme und –techniken repräsentieren, demselben Maler zuzuweisen wären. Selbst für eine Ausbildung des Meisters der Madonna von S. Remigio in derselben Werkstatt, d. h. derjenigen Cimabues, gibt es keine Anhaltspunkte. Das von ihm verwendete Dekorsystem hätte er bei Cimabue nach Ausweis der erhaltenen Werke jedenfalls nicht erlernen können.

gleichnamigen Malerfamilie, gleich (zu diesem s. auch Bietti 1983). Jüngst hat Boskovits 2003 seine These aber widerrufen und stattdessen den Cäcilienmeister mit Gaddo Gaddi identifiziert.

¹⁰⁴⁸ Procacci 1935/36, 372s.; Sinibaldi/Brunetti 1943, 297, Kat. 94; Longhi 1948, 48; Garrison 1949, no. 11 („Sienizing Cimabuesque Master“); Paatz 1940-54, V (1953), 10 und 15s., Anm. 21; Bellosi 1998, 129; Daniela Parenti in: Tartuferi/Scalini (edd.) 2004, 108, Kat. 14. – Keine Nachfolge hat dagegen eine Einordnung in den Duccio-Umkreis gefunden (Soulier 1929, 42s.; Volpe 1954, 9-12).

¹⁰⁴⁹ Sinibaldi/Brunetti 1943, 297, Kat. 94; Ragghianti 1955, 127; Sandberg-Vavalà 1959, 18ss.; Bologna 1960, 4; Boskovits 1976, s. p., no. 65 und 66; Stoichita 1976, 134; Tartuferi 2004, 62s.; Daniela Parenti in: Tartuferi/Scalini (edd.) 2004, 108, Kat. 14; Annamaria Giusti in: Neri Lusanna (ed.) 2005, 424, Kat. 3.19.

¹⁰⁵⁰ Miklós Boskovits (mdl. Mitt.) in: Labriola 2000, 352, Anm. 51. Die beiden Engel wies Boskovits jedoch dem Meister von S. Gaggio zu. Zustimmung Sonia Chiodo in: Boskovits/Tartuferi (edd.) 2003, 227.

Frinta hat wegen der Ritztechnik mit Kreuzschraffur sienesische Einflüsse vermutet.¹⁰⁵¹ Wie bereits dargestellt, ist jenes System in der Tat in Siena entwickelt, jedoch später auch von mehreren Florentiner Malern rezipiert worden. Gegen Ende des 13. Jahrhunderts hat es in der Toskana weite Verbreitung gefunden, so daß es beim Vergleich durchaus aufs Detail ankommt. Die nächsten Parallelen bietet ein dem Magdalenenmeister zugeschriebenes Werk, die Lukastafel in den Uffizien, auf die wir an dieser Stelle zurückkommen (Abb. 187, 188).¹⁰⁵² Vergleichbar ist beim Nimbus des Lukas zunächst der mehrfach umrissene Kontur, der in verhältnismäßig weiten Abständen gesetzte Kreispunzen aufweist, wie sie der Magdalenenmeister auch bei den Madonnen in Poppi, Lugano und Rovezzano sowie der Magdalenentafel verwendet hat. Das Nimbenfeld verzieren ebenfalls an den Berührungspunkten verknottete Herzblätter auf kreuzschraffiertem Grund, denen statt Lilien dreiteilige Blätter eingeschrieben sind. In ganz ähnlicher Weise wie bei der Madonna in S. Remigio werden Herzblätter und Dreiblätter durch sich überkreuzende Ranken miteinander verbunden. Die sehr enge Verwandtschaft im Dekorsystem legt eine Zuweisung der beiden Tafeln, die sich wegen der unterschiedlichen Ikonographie bislang nicht zum Stilvergleich angeboten hatten, an denselben Maler nahe. Ob dieser mit dem Magdalenenmeister zu identifizieren ist, wie es für beide Werke jeweils mehrere Forscher aus stilgeschichtlichen Gründen angenommen haben, läßt sich nicht mit Gewißheit entscheiden, da ja, wie oben dargelegt, gerade der Dekor der Lukastafel nur durch den Kreispunzenkontur mit den sonstigen Bildern des Meisters zusammenhängt. Für eine Interpretation des Befundes wären also zwei Möglichkeiten in Erwägung zu ziehen: Entweder hat der Magdalenenmeister in einer bestimmten Werkphase ein neues, von sienesischen Vorbildern angeregtes Dekorsystem entwickelt und sowohl bei der Lukastafel als auch bei der Madonna von S. Remigio angewandt, oder beide Werke gehen auf einen anderen Maler zurück. Der beim Magdalenenmeister mehrfach nachweisbare Kreispunzenkontur und auch die hier nicht zu erörternden stilistischen Bezüge, vor allem zwischen der Madonna von S. Remigio und der Madonna in S. Fedele in

¹⁰⁵¹ Frinta 1986, 71.

¹⁰⁵² Beide Tafeln sind auch bei Pasut 2003, no. 870 und no. 871 (Umzeichnung: „Foliated motifs“, fig. XIX), unter derselben Motivkategorie aufgeführt. – Zur Lukastafel s. o., Kap. 4.2.3.

Poppi,¹⁰⁵³ scheinen mir eher für die erstere Möglichkeit zu sprechen. Wie auch immer man dies bewerten mag, so ist die Madonna von S. Remigio – anders als der Kruzifixus in Paterno – nach Ausweis ihres Nimbendekors in jedem Falle entgegen weitverbreiteter Meinung nicht dem engeren Umfeld Cimabues zuzuordnen.

Abschließend sollen noch einige kleinformatige Tafeln, die mit Cimabue in Verbindung gebracht worden sind, in die Untersuchung einbezogen werden, wobei man sich freilich stets vor Augen halten muß, daß sich deren Nimben angesichts eines Durchmessers von wenigen Zentimetern nur in begrenztem Maße zum Vergleich mit den Dekorsystemen großformatiger Werke eignen.¹⁰⁵⁴ Zuvörderst wäre die Geißelung Christi in der New Yorker Frick Collection zu nennen (Abb. 189), die in den 1950er Jahren Gegenstand einer Kontroverse zwischen Longhi und Meiss gewesen ist, welche in der jüngeren Wissenschaftsgeschichte Berühmtheit erlangte und dem kleinen Täfelchen vielleicht mehr Aufmerksamkeit eintrug, als ihm eigentlich zukäme. Longhi vertrat in diesem Streit eine Zuschreibung an Cimabue, während Meiss sich für Duccio als Autor aussprach.¹⁰⁵⁵ Damit waren die konträren Positionen für die künftige Forschung vorgezeichnet.¹⁰⁵⁶ Besagte Diskussion ist jüngst obsolet geworden, als ein Madonnentäfelchen auf dem Kunstmarkt auftauchte und von der National Gallery in London erworben wurde, das Boskovits und Gordon als Pendant der Geißelung der Frick Collection erkannt haben (Abb. 190).¹⁰⁵⁷ Als Argumente für die Zusammengehörigkeit der beiden Werke wurden die Übereinstimmung der Maße, die Ähnlichkeit des Craquelés und der Wurmlöcher, die senkrechte Maserung und das auf einen halben Zentimeter gedünnte Holz

¹⁰⁵³ Dazu auch Bologna 1960, 28, Anm. 27. Man vergleiche neben den Gesichtern der beiden Madonnen beispielsweise auch das stark bewegte Gewand des Kindes mit den ausgeprägten Glanzlichtern auf den scharfgratigen Faltenstegen in der Tafel von S. Remigio mit dem Untergewand der Madonna in Poppi.

¹⁰⁵⁴ Zur Gattung der kleinformatigen Tafelbilder im Dugento und Trecento und ihrem Verhältnis zur monumentalen Tafelmalerei jetzt ausführlich Schmidt 2005.

¹⁰⁵⁵ Longhi 1951; Meiss 1951.

¹⁰⁵⁶ Einen Überblick über die weitere Forschungsgeschichte gab Holly Flora in: Burrese/Caleca (edd.) 2005, 237, Kat. 77. Nur Stubblebine 1972 lehnte beide Vorschläge ab und wies das Täfelchen dem Meister der Petrustafel der Sieneser Pinakothek zu.

¹⁰⁵⁷ Miklós Boskovits in: Medica (ed.) 2000, 271-278, Kat. 81; Gordon 2003. Entsprechend wurden beide Werke auch bei der Pisaner Dugento-Ausstellung 2005 als Pendants präsentiert (cf. Burrese/Caleca 2005, 84; Lorenzo Carletti/Cristiano Giometti/Holly Flora in: Burrese/Caleca [edd.] 2005, 236s., Kat. 77).

angeführt.¹⁰⁵⁸ Die Madonna wiederum ist in Komposition, Einzelmotiven und Stil Cimabues Louvre-Madonna eng verwandt, ohne irgendwelche Reminiszenzen an Arbeiten Duccios aufzuweisen, so daß nun für das gesamte Ensemble die Autorschaft des Florentiner Meisters angenommen wird.¹⁰⁵⁹

Was den Goldgrunddekor anbelangt, so verbindet beide Täfelchen eine identische Rahmenborte,¹⁰⁶⁰ deren Begrenzungslinien mit einer gröberen Punktpunze ausgeführt wurden, während für die den Zwischenraum füllende Welle aus Spiralranken mit zahlreichen Ausläufern eine feinere Punktpunze zum Einsatz kam (Abb. 191). Eine derartige, durch zwei unterschiedliche Punzeisen differenzierte Punktierung war auch beim Kruzifixus in Arezzo sowie bei den Madonnen in Paris, Florenz und Bologna zu beobachten gewesen und kann damit als generelles Charakteristikum der Dekortechnik Cimabues gelten. Wenig plausibel erscheint dagegen Meiss' Hinweis auf die Rahmenborte von Duccios Franziskanermadonna in der Sieneser Pinakothek, mit dem er seine Zuschreibung der Frick-Geißelung unter anderem begründete (Abb. 309, 310). Ganz anders als bei der letztgenannten Tafel ist die geritzte Borte der Franziskanermadonna in rechteckige Felder unterteilt, denen alternierende Dekormotive eingeschrieben sind.¹⁰⁶¹ Für den Dekor der kleinen Nimben der Frick-Geißelung und der Londoner Madonna wäre eine Übertragung der komplexen Systeme der großformatigen Tafeln *in toto* kaum möglich gewesen; entsprechend beschränkt sich die Füllung der Nimbenfelder auf simple punktierte „Krakel“. Gleichwohl verbinden sie einige strukturelle Merkmale mit Cimabues Louvre-Madonna (Abb. 158, 159): die ausschließliche Verwendung der Punktieretechnik, der proportional zum Kopf weite Durchmesser des Madonnennimbus, dessen breiter Kontur aus zwei Reihen gröberer Punktpunzen, die ebenfalls breiten Konture der Kreuzarme im Nimbus des Jesusknaben. Schließlich dürften auch die je zwei roten Punkte bzw. Rauten in besagten Kreuzarmen, die im

¹⁰⁵⁸ Gordon 2003, 32s., mit Rekonstruktion zu einem mehrteiligen Passionszyklus, ähnlich dem Diptychon des Meisters von S. Martino alla Palma von ca. 1320 (*ibid.*, fig. 4). Ähnlich bereits Auktionskat. Sotheby's 2000, 178-185 (lot 76), hier 180 (mit Aufnahme der Rückseiten).

¹⁰⁵⁹ Auktionskat. Sotheby's 2000, 178-185 (Detailabb. des Dekors *ibid.*, 200, fig. II, V); Miklós Boskovits in: Medica (ed.) 2000, 271-278, Kat. 81, hier 277; Gordon 2003, 33.

¹⁰⁶⁰ Cf. Pasut 2003, no. 957. Hinweis auf die Übereinstimmung auch bei Auktionskat. Sotheby's 2000, 180, und Gordon 2003, 32.

¹⁰⁶¹ Meiss 1951, 95 mit Anm. 3. Auch der *ibid.*, 100 mit Anm. 24, erwähnte Nimbus des rechten unteren Engels in Duccios Rucellai-Madonna, der mit punktierten Spiralranken dekoriert ist, läßt sich

Nimbus des Geißelten wiederkehren, eine Miniaturversion der Rauten in den großformatigen Nimben Cimabues darstellen.¹⁰⁶² Soweit der Formatunterschied einen Vergleich gestattet, stehen System und Technik des Goldgrunddekors der Geißelung in der Frick Collection und der zugehörigen Madonna in der Londoner National Gallery also in engem Zusammenhang mit den monumentalen Tafelbildern Cimabues, insbesondere mit der Louvre-Madonna, und erhärten die Zuschreibung. Im Rahmen der bescheideneren Möglichkeiten, die dem Maler, bedingt durch das Miniaturformat, zu Gebote standen, bediente er sich für den Dekor der Täfelchen derselben Technik und derselben Grundstruktur wie bei seinen großformatigen Werken.

Diese Bezüge vermag im Kontrast die gänzlich andersartige Nimbenornamentik eines aus S. Francesco in Pisa stammenden Madonnentäfelchens im Besitz der Kress Collection der National Gallery of Art in Washington zu verdeutlichen (Abb. 192).¹⁰⁶³ Die Forschung hat das in Komposition und malerischer Ausführung wenig qualitätvolle Werk teils Cimabue selbst, teils einem von ihm beeinflussten Maler zugewiesen.¹⁰⁶⁴ Der mehrfach umrissene Nimbus der Madonna zeigt ungenau ausgeführte, flächige Akanthusranken in Ritztechnik auf kreuzschraffiertem Grund. Obgleich die Madonnen in London und Washington beide Kompositionen Cimabues reflektieren, könnte der Abstand im Dekor kaum größer ausfallen. Der Maler der Washingtoner Tafel dürfte nicht aus Cimabues Werkstatt hervorgegangen sein, sondern lediglich prominente Vorlagen mit mäßigem Erfolg imitiert haben.

Insgesamt erhellt auch aus dem Befund der kleinformatigen Tafeln die bemerkenswerte Kohärenz der Produktion Cimabues im Dekor der Nimben und Hintergründe. Das auf Grundlage der pisanischen Malerei der Giunta-Nachfolge entwickelte Dekorsystem samt seiner technischen Realisierung, welches durch alle

nicht in einem engeren, „handschriftlichen“ Sinne mit der Rahmenborte der Frick-Geißelung vergleichen. – Zum Dekor Duccios und den genannten Werken s. u., Kap. 4.3.9.

¹⁰⁶² Dieses Detail erscheint deshalb signifikant, weil andere Maler an derselben Stelle den üblichen Quincunx zu setzen pflegten, so z. B. auch Duccio bei seinen kleinformatigen Madonnen in Bern und New York.

¹⁰⁶³ Dazu Shapley 1966, 5s. (mit Angaben zu Provenienz und Lit.).

¹⁰⁶⁴ Zuschreibung an Cimabue bei Longhi 1948, 16; Shapley 1966, 5s.; Marques 1987, 282. Lediglich cimabueske Einflüsse konstatierten Sindona 1975, 117, no. 49, und Tartuferi 1990, 47. – Zu den qualitativen Schwächen der Tafel zählen z. B. der fehlende Fußstuhl, der die erhobenen Beine der

Werkphasen weitgehend konstant blieb, ermöglicht durch seinen spezifischen Charakter eine Identifizierung der aus besagter Werkstatt hervorgegangenen Tafelbilder. Insbesondere die Abgrenzung gegenüber den Werken Duccios und seiner sienesischen Zeitgenossen, deren Stil sich in den letzten beiden Jahrzehnten des Dugento von demjenigen Cimabues oft nur mit Mühe unterscheiden läßt, hat der Forschung von jeher Probleme bereitet.¹⁰⁶⁵ In diesem schwierigen Feld erweist sich der Goldgrunddekor, für welchen die beiden führenden Meister deutlich voneinander abweichende Systeme entwickelt haben, als ebenso probates Distinktionskriterium wie für die präzisere Konturierung jener Maler, die oft in etwas diffuser Weise einem nicht näher bestimmten „Umkreis“ Cimabues zugeordnet zu werden pflegen.

4.2.5 Der Meister von Varlungo: Rückgriff auf Bewährtes

In seinem Verhältnis zu Cimabue kontrovers beurteilt wird auch der nach einer Madonnen Tafel in S. Pietro a Varlungo in Florenz benannte „Meister von Varlungo“. Longhi und Garrison, welcher letzterer seinen im wesentlichen bis heute akzeptierten Œuvrekatalog zusammengestellt hat, stuften den Maler als Schüler Cimabues ein.¹⁰⁶⁶ Previtali erwog mit zweifelnder Vorsicht („si trema a dirlo“) gar eine Gleichsetzung mit dem frühen Giotto.¹⁰⁶⁷ Tartuferi dagegen verortete die Produktion des Meisters von Varlungo weniger in der Cimabue-Nachfolge als vielmehr im Umfeld des Magdalenenmeisters.¹⁰⁶⁸ Für die zeitliche Einordnung seines Werks fehlen zwar chronologische Fixpunkte,¹⁰⁶⁹ doch bietet die eindeutig von Duccios für S. Maria Novella in Florenz geschaffener Rucellai-Madonna (1285) abhängige Madonnen Tafel im Metropolitan Museum of Art in New York immerhin einen Anhaltspunkt, der auf

Madonna in der Luft hängen läßt, oder die disproportionierte Dreiviertelansicht des Gesichtes der Gottesmutter.

¹⁰⁶⁵ Darüber informiert nun zusammenfassend der Forschungsbericht von Bologna 2004, 33-51.

¹⁰⁶⁶ Longhi 1948, 48s.; Garrison 1949, 32 („Cimabuesque master, who enslaved himself to Duccio's style“). Vorher hatten bereits Sinibaldi/Brunetti 1943, 299, Kat. 95, die Madonna in Stia (s. u.) mit dem Meister der Madonna von Varlungo verbunden und die Bedeutung dieses Malers hervorgehoben.

¹⁰⁶⁷ Previtali 1967, 30s. Cf. auch Longhi 1948, 19, zur Madonna in Stia („di una frontalità e di un tagliante protogiottesco“).

¹⁰⁶⁸ Tartuferi 1990, 63s. und 111s.

¹⁰⁶⁹ Der Zeitraum der Tätigkeit des Meisters von Varlungo wurde daher in der Forschung unterschiedlich beurteilt: Garrison 1949, 32 (ca. 1285-1310); Raghianti 1955, 127 (ca. 1290-1310); Previtali 1967, 30s. (entweder ca. 1265-1285 oder ca. 1285-1305); Tartuferi 1990, 63s. (1290er Jahre).

die letzten beiden Jahrzehnte des Dugento als ungefähren Zeitraum seines Schaffens weist.¹⁰⁷⁰

Auszugehen hat die Untersuchung von der eponymen Madonna in S. Pietro a Varlungo,¹⁰⁷¹ deren Nimbus von einer Reihe kleiner Sternpunzen eingefasst wird (Abb. 193, 194). Da die Punzen des Meisters von Varlungo in Frintas Corpus nicht aufgenommen worden sind, muß offenbleiben, ob sie bei den hier besprochenen Tafeln übereinstimmen. Das Feld nimmt eine flächige Wellenranke auf punktiertem Grund ein, aus deren Wendepunkten jeweils eine Spiralwindung mit einer großen, mehrblättrigen Blüte hervorwächst. Die Punktierung wahrt dabei einen gewissen Abstand zum Sternpunzenkontur. Dekorsystem und –technik sind vor dem Hintergrund der oben beschriebenen Florentiner Tradition unschwer als motivisch geringfügig abgewandelte Variante der punktierten Nimben Meliores und des Magdalenenmeisters zu erkennen (Abb. 125, 136).¹⁰⁷² Der Meister von Varlungo hat lediglich die Akanthusblätter in den Ranken der Nimben etwa von Meliores Bagnano-Madonna, die im übrigen auch einen Punzenkontur aufweist, oder vom Pariser Dossale des Magdalenenmeisters durch Blüten ersetzt, gleichsam als hätte er nur die rundlich-klobigen Blattfinger, die beim Akanthus des letztgenannten Malers aufgefallen waren, zu Blütenblättern umgedeutet.¹⁰⁷³ Fast deckungsgleich mit dem Nimbus der eponymen Tafel ist derjenige einer heute verschollenen Madonna, ehemals in der Sammlung Piasecka Johnson in Princeton, die schon Garrison und jüngst auch Tartuferi dem Meister von Varlungo zugeschrieben haben (Abb. 195).¹⁰⁷⁴ Die von Labuda vorgeschlagene Zuweisung an Corso di Buono beruht indes auf wenig überzeugenden stilistischen Vergleichen mit den von diesem signierten und 1284 datierten Fresken in S. Lorenzo in Montelupo Fiorentino und hat in der

¹⁰⁷⁰ Zur Zuschreibung der New Yorker Madonna und zur erst unlängst erkannten Abhängigkeit von Duccios Rucellai-Madonna s. Daniela Parenti in: Tartuferi/Scalini (edd.) 2004, 120, Kat. 20 (mit Abb.), und Eclercy 2005, 194. Der Goldgrund der Tafel hat sich nicht erhalten, weshalb sie im folgenden nicht diskutiert wird.

¹⁰⁷¹ Garrison 1949, no. 202. Zu Zustand und Forschungslage zuletzt Daniela Parenti in: Tartuferi/Scalini (edd.) 2004, 118, Kat. 19.

¹⁰⁷² Zum punktierten Dekor Meliores und des Magdalenenmeisters s. o., Kap. 4.2.2 und 4.2.3.

¹⁰⁷³ Insbesondere in den Zwickelbereichen der Ranke im Nimbus der Varlungo-Madonna sind auch kleine akanthusförmige Blätter nachweisbar.

¹⁰⁷⁴ Garrison 1949, no. 3; Tartuferi 2004, 64 (noch nicht aufgenommen im Werkkatalog bei id. 1990, 111s.). Ebenso auch Pasut 2003, no. 699.

Forschung keine Nachfolge gefunden.¹⁰⁷⁵ Die Autorschaft des Meisters von Varlungo erhellt in wünschenswerter Klarheit aus der völligen Übereinstimmung mit der eponymen Madonna in Ausführungstechnik, Dekorsystem und Motivik ihrer Nimben: Wiederum ist der Kontur aus Sternpunzen gebildet und eine flächige Wellenranke mit großen, aus spiralförmigen Ausläufern erwachsenden Blüten aus dem punktierten Grund ausgespart. Besagte Übereinstimmung erstreckt sich auch auf Details wie den Akanthusbesatz der Ranke (vor allem in den Zwickelbereichen zum Kontur hin) oder die Verkleinerung der Blüten im unteren Bereich des Nimbenfeldes. Von ganz anderer Art ist dagegen die Ornamentierung der Nimben der flankierenden Hll. Bartholomäus und Dominikus,¹⁰⁷⁶ bei welchen ein dichtes Gespinst aus linear punktierten Spiralranken mit zahlreichen Ausläufern das von Sternpunzen eingefasste Feld füllt (Abb. 196).¹⁰⁷⁷ Erst bei genauerer Betrachtung wird man gewahr, daß die Ranken von sehr kleinen, in weiten Abständen verteilten vierblättrigen Blüten mit Mittelkreis, ebenfalls in Punktiertechnik, ausgehen. Soweit Detailaufnahmen dies erkennen lassen, scheinen wie bei den Sternblüten Cimabues auch kleine Zacken zwischen die Blütenblätter eingefügt zu sein. Die Herkunft vom Dekorsystem des Florentiner *caposcuola* mit der charakteristischen Kombination aus Rankengespinst und punktierten Sternblüten ist augenfällig, doch sind im Vergleich auch strukturelle Unterschiede hervorzuheben, vor allem die proportionale Verkleinerung und die fehlende Differenzierung in der Ausführungstechnik der Sternblüten, die sich vom Rankenwerk kaum abheben, sowie die netzartige Verknüpfung der beiden Bereiche, die dadurch erzielt wird, daß die Rankenlinien von den Sternblüten selbst ausgehen.¹⁰⁷⁸

Nach Ausweis des Dekorbefundes der Madonnen tafel aus der Sammlung Piasecka Johnson hatte der Meister von Varlungo also Werkstattkenntnis sowohl von Arbeiten Meliores oder des Magdalenenmeisters als auch Cimabues oder eines bei ihm ausgebildeten Malers. Die beiden von den genannten Meistern entwickelten,

¹⁰⁷⁵ Adam Labuda in: Grabski (ed.) 1990, 26-31, Kat. 1. Zu Corso di Buono allgemein s. Tartuferi 1985, zu den Fresken in Montelupo *ibid.*, 317ss. mit fig. 2, 5, 16. Was etwa die Johannesfigur in Montelupo (*ibid.*, fig. 16), auf die sich Labuda berief, mit der Madonna der Sammlung Piasecka Johnson gemein haben soll, ist mir unerfindlich. Kritisch dazu auch Tartuferi 2004, 64.

¹⁰⁷⁶ Hypothetische Identifizierung der Hll. nach Adam Labuda in: Grabski (ed.) 1990, 26-31, Kat. 1.

¹⁰⁷⁷ Ebensolche Ranken verzieren auch die Zwickelfelder des Kreuznimbus des Jesusknaben.

ganz unterschiedlichen Dekorsysteme verwendete er bei diesem Werk in Kombination, bei der eponymen Madonna nur das erstere. Bei allen übrigen Tafeln kam dagegen allein das an Cimabue angelehnte System zum Einsatz. So vermag die Madonna Piasecka Johnson als Bindeglied zwischen der Madonna in Varlungo und den sonstigen Werken und damit als Prüfstein für deren Zuschreibung zu fungieren. Einhellig hat die Forschung die Madonna aus S. Pietro in Romena, heute im Kamaldulenserklöster von Pratovecchio, mit dem Meister von Varlungo in Verbindung gebracht (Abb. 198).¹⁰⁷⁹ Wie bei den Nebenfiguren der Tafel aus der Sammlung Piasecka Johnson ist das von Sternpunzen eingefaßte Nimbenfeld der Gottesmutter mit einem dichten, kleinteilig die zu Gebote stehende Fläche ausfüllenden Netz von linear punktierten Spiralranken mit zahllosen sich einrollenden Ausläufern dekoriert (Abb. 199). Dabei gehen die Spirallinien jeweils von den Zacken der ebenfalls punktierten kleinen Sternblüten aus. Wiederum ist die Stärke der Punktierung bei Ranken und Sternblüten nicht variiert. Auch in ihrem „handschriftlichen“ Charakter stimmt die Zeichnung des Rankenwerks genau mit dem gut erhaltenen Dekor der Zwickelfelder des Nimbus Jesu in der Madonna Piasecka Johnson überein (Abb. 197), insbesondere was die sichere und schwungvolle Linienführung sowie die äußerst gleichmäßige, Tangierung und Überschneidung der Linien sorgsam vermeidende Flächenfüllung anbelangt. Weniger in der Originalität des – im wesentlichen von Cimabue übernommenen – Konzeptes als vielmehr in der akkuraten Ausführung, die sich durch ebenjene über die gesamte Fläche einheitliche Dichte des Rankennetzes, d. h. gleichsam die Bändigung einer an sich nicht geometrisch regelhaften Struktur, auszeichnet, liegt auch die besondere Qualität des Nimbendekors des Meisters von Varlungo.

Punktiertes Rankenwerk in derselben charakteristischen Zeichnung, jedoch ohne Sternblüten, findet sich auch in den Nimben einer verschollenen Tafel, ehemals in der römischen Sammlung Fiammingo, welche den Erzengel Michael und vier weitere, nicht identifizierte Heilige zeigt (Abb. 200). Garrison und Previtali wiesen das Werk dem Meister von Varlungo zu, wohingegen Tartuferi einen von diesem

¹⁰⁷⁸ Zum Dekorsystem Cimabues ausführlich s. o., Kap. 4.2.4. Auch Pasut 2003, no. 699, führte die Heiligennimben der Tafel mit dem Zusatz „Other similar motifs“ unter derselben Rubrik wie die Werke Cimabues auf.

¹⁰⁷⁹ Garrison 1949, no. 199; Previtali 1967, 30s.; Marques 1987, 286; Tartuferi 1990, 64; Pasut 2003, no. 693; Daniela Parenti in: Tartuferi/Scalini (edd.) 2004, 118.

verschiedenen „Pseudo-Maestro di Varlungo“ postulierte.¹⁰⁸⁰ Soweit die Aufnahmen der nicht mehr einsehbaren Tafel ein Urteil erlauben, ergeben sich aus dem Nimbendekor für eine solche Abgrenzung jedoch keine Anhaltspunkte. In der Madonna von S. Maria Assunta in Stia haben bereits Sinibaldi und Brunetti ein Werk des Meisters von Varlungo erkannt, worin ihnen die Forschung mehrheitlich gefolgt ist (Abb. 201).¹⁰⁸¹ Nur Maetzke lehnte diese These explizit ab und schrieb die nach ihrem Dafürhalten den sonstigen Arbeiten des Meisters qualitativ überlegene Madonna zunächst einem „ignoto fiorentino affine a Giotto giovane“, später schwankend Cimabue oder einem römischen Maler zu.¹⁰⁸² Von den Nimben haben sich nur diejenigen des Jesusknaben und der Engel in einem beurteilungsfähigen Zustand erhalten (Abb. 202, 203).¹⁰⁸³ Die von einem Sternpunzenkontur umgebenen Felder verzieren lineare, aber in Ritztechnik ausgeführte Spiralranken. In die Zentren von Spiralen und Ausläufern sind ebenfalls Sternpunzen gesetzt, deren markante Abdrücke ein dichtes, recht gleichmäßiges Streumuster ergeben, zwar in abweichender Technik, gleichwohl durchaus im Sinne des für die Madonna aus Romena beschriebenen Gestaltungsprinzips.¹⁰⁸⁴ Vor allem aber läßt sich der Kreuznimbus Jesu auch im Detail eng mit demjenigen der Tafel aus der Sammlung Piasecka Johnson verbinden (Abb. 203, 197): Neben dem obligatorischen Kontur aus Sternpunzen stimmt der Dekor der Kreuzarme überein, die jeweils von einer Reihe Kreispunzen zwischen Ritzlinien begrenzt werden. Die Mitte nimmt ein Quincunx aus einem großen und vier kleineren punktierten Kreisen ein, wobei zwischen die kleineren Kreise zusätzlich je eine Kreispunze gesetzt ist.¹⁰⁸⁵ In den Zwickelfeldern befinden sich, im einen Falle geritzt, im anderen punktiert, zwei miteinander

¹⁰⁸⁰ Garrison 1949, 413; Previtali 1967, 30s.; Tartuferi 1987, 51s.; id. 1990, 64s.; id. 2004, 63s. Tartuferis These wurde akzeptiert von Pasut 2003, no. 930. – Seinem „Pseudo-Maestro di Varlungo“ hat Tartuferi 1990, 64 und fig. 233, auch ein in der Yale University Art Gallery in New Haven aufbewahrtes Dossale zugewiesen, dessen Dekor aufgrund des stark abgeriebenen Goldgrundes nicht mehr zu beurteilen ist.

¹⁰⁸¹ Sinibaldi/Brunetti 1943, 299, Kat. 95; Longhi 1948, 48s.; Garrison 1949, 236; Previtali 1967, 30s.; Scudieri 1984, 140; Tartuferi 1985, 326, Anm. 33; Marques 1987, 214; Tartuferi 1990, 64; Pasut 2003, no. 961; Daniela Parenti in: Tartuferi/Scalini (edd.) 2004, 118. – Die Tafel ist bereits in der älteren Forschung behandelt worden: De Nicola 1914, 257 (anonymes Werk der 2. Hälfte des 13. Jh.s.); Sirén 1922, 117-120 (Agathameister); van Marle 1923-38, I (1923), 299s. (stilistische Parallelen zur Madonna in Romena).

¹⁰⁸² Maetzke 1974, 34-39; Anna Maria Maetzke in: Ead. (ed.) 1996, 38ss., Kat. 6.

¹⁰⁸³ Zu Zustand und Restaurierung der Tafel s. ead. 1974, 38s.

¹⁰⁸⁴ Die Zeichnung der Spiralranken läßt sich aufgrund des ausgeprägten Craquelés nur mit Mühe „handschriftlich“ mit den Ranken der bisher erörterten Tafeln vergleichen.

verbundene, große Spiralen mit Ausläufern. Die Parallelen in System, Motivik und Technik der Kreuznimben erhärten die Zuschreibung der Madonna in Stia an den Meister von Varlungo, wie dies analog auch für das Tafelkreuz im Florentiner Museo Bardini gilt, welches in der Literatur nach seinem früheren Aufbewahrungsort, den Scuole Leopoldine in Florenz, benannt worden ist (Abb. 204).¹⁰⁸⁶ Scudieri, der die gründlichste Untersuchung des Werks verdankt wird, hat bereits auf die Verwandtschaft im Nimbendekor zwischen dem Johannes am *tabellone* und dem Engel der Madonna von Stia aufmerksam gemacht.¹⁰⁸⁷ In der Tat stimmen diese im Sternpunzenkontur und im geritzten, durch Sternpunzen in den Zentren der Spiralen und Ausläufer bereicherten Rankenwerk überein. Die Nimben der Prophetenfiguren in den *tabelle* füllen punktierte Spiralranken nach Art der Tafeln in den Sammlungen Piasecka Johnson und Fiammingo sowie in Romena.¹⁰⁸⁸

Insgesamt bestätigt die Analyse des Nimbendekors das von der Forschung auf stilistischem Wege zusammengestellte Œuvre des Meisters von Varlungo. Als Dreh- und Angelpunkt hat sich dabei die Madonna der Sammlung Piasecka Johnson erwiesen, welche die beiden unterschiedlichen Dekorsysteme des Malers in einem Bilde vereinigt und so die Verbindung der zugeschriebenen Tafeln mit der eponymen Madonna ermöglicht. Das flächig punktierte System übernahm der Varlungo-Meister von Meliore oder dem Magdalenenmeister, das linear punktierte von Cimabue. Ähnlich wie dies für Stil und Komposition der meisten Werke gilt,¹⁰⁸⁹ griff er auch im Nimbendekor eklektisch auf bewährte Systeme zurück, die er gleichwohl modifizierte und in akkurater Ausführung umsetzte. Gänzlich unberührt zeigte er

¹⁰⁸⁵ Bei der Madonna in Stia kommen noch vier Kreispunzen in den Ecken der Kreuzarme hinzu.

¹⁰⁸⁶ Die Zuschreibung ist mit Ausnahme von Previtali 1967, 30s. mit Anm. 45, in der Forschung allgemein akzeptiert: Garrison 1949, no. 473; Scudieri 1984; Marques 1987, 286; Tartuferi 1985, 326, Anm. 33; id. 1990, 64; Pasut 2003, no. 960. – Zu Zustand und Restaurierung s. Scudieri 1984, 135s.

¹⁰⁸⁷ Scudieri 1984, 140 und tav. 6, 7. Auch Pasut 2003, no. 960, führte den Nimbendekor des Tafelkreuzes der Scuole Leopoldine unter derselben Rubrik wie denjenigen der Madonna in Stia (no. 961) auf.

¹⁰⁸⁸ Der Kreuznimbus Christi ist mit fingierten Edelstein- oder Emailleinlagen bemalt. – Nicht untersucht werden konnte der Dekor einer ebenfalls mehrheitlich dem Meister von Varlungo zugeschriebenen Madonna in der Yale University Art Gallery in New Haven (Garrison 1949, no. 192; Previtali 1967, 30s.; Marques 1987, 214; Tartuferi 1990, 64 und fig. 229), die mir weder im Original noch in Detailaufnahmen zugänglich war. Die von Seymour 1970, 15s., Kat. 4, vorgeschlagene Zuweisung der Tafel an den Pisaner Meister von S. Martino erscheint aus stilistischer Perspektive in jedem Falle abwegig.

¹⁰⁸⁹ Am besten illustriert dies die o. g. Madonna in New York, die in durchaus kreativer Umsetzung die Gesamtkomposition und malerische Ausführung von Duccios Rucellai-Madonna (1285) reflektiert (Daniela Parenti in: Tartuferi/Scalini [edd.] 2004, 120, Kat. 20; Eclercy 2005, 194).

sich dagegen vom Dekor seines ungleich berühmteren Zeitgenossen, des jungen Giotto, mit dem ihn Previtali in so engen Zusammenhang gebracht hatte.¹⁰⁹⁰ Da der Meister von Varlungo beide Dekorsysteme in ein und derselben Tafel kombiniert hat, können diese im übrigen nicht im Sinne einer zeitlichen Abfolge interpretiert werden, so daß sich für das Problem der relativen Chronologie seines Œuvres keine neuen Anhaltspunkte ergeben.

Was eine mögliche Rezeption der Dekorformen des Meisters von Varlungo durch zeitgenössische Maler anbelangt, sei schließlich wenigstens kurz auf den hier nicht ausführlicher behandelten „Meister von S. Gaggio“ hingewiesen.¹⁰⁹¹ Der oxidierte Silbergrund der eponymen Madonnen Tafel aus S. Gaggio bei Florenz, heute in der dortigen Galleria dell'Accademia, ist in den Nimben der flankierenden Heiligenfiguren mit geritztem Rankenwerk verziert (Abb. 205).¹⁰⁹² Mit ihren zahlreichen Ausläufern überziehen die Spiralranken in der für den Meister von Varlungo beschriebenen Weise als dichtes, gleichmäßiges Netz das gesamte Nimbenfeld. Vergleicht man beide Dekorsysteme, so werden jedoch auch die „handschriftlichen“ Unterschiede in der Zeichnung deutlich, die beim Meister von S. Gaggio eher grob und eckig ausfällt. Das chronologische Verhältnis der von Tartuferi um 1300 datierten Tafel aus S. Gaggio zu den Werken des Meisters von Varlungo läßt sich nicht mit Gewißheit bestimmen, so daß sowohl ein Reflex der Ornamentik des letzteren als auch gemeinsame Vorbilder in der Malerei Cimabues und seines Umfeldes in Erwägung zu ziehen wären.

4.2.6 Der frühe Giotto: Traditionsbruch und Experimente im Ritzdekor

Die Untersuchungen zur Florentiner Dugentomalerei abschließend, sei noch ein Ausblick auf die weitere Entwicklung des Nimbendekors gegeben, für die nicht allein, aber doch zuvörderst das Werk Giottos steht. Weder ist hier der Ort, die kaum

¹⁰⁹⁰ Previtali 1967, 30s. Zum Dekor des frühen Giotto s. u., Kap. 4.2.6.

¹⁰⁹¹ Dieser Maler wurde nicht in die vorliegende Arbeit aufgenommen, da die meisten der ihm zugeschriebenen Werke keinen lesbaren Dekor aufweisen oder aufgrund ihres Formates nur kleine, wenig aussagekräftige Nimben besitzen.

¹⁰⁹² Dazu ausführlich Angelo Tartuferi in: Boskovits/Tartuferi (edd.) 2003, 94-98, Kat. 15 mit fig. 36-40 und tav. V. Nur der Nimbus des nicht identifizierbaren Hl. (fig. 40) ist mit pseudokufischen Buchstaben anstelle der Ranken verziert. – Den Meister von S. Gaggio hat Boskovits 1988, 122, aufgrund einer hypothetisch ergänzten Signatur (... *m[agister] Gri[us] Fl[orentinus]*) versuchsweise mit dem 1295 erwähnten Florentiner Maler Grifo di Tancredi identifiziert.

mehr überschaubare Giotto-Literatur zu resümieren noch die schwierigen Probleme, die sich seit den Anfängen der Forschung mit dem Maler im allgemeinen und seinem Frühwerk im besonderen verbinden, insgesamt zu erörtern. Der bis in die 1330er Jahre reichende geritzte Goldgrunddekor Giottos und seiner Zeitgenossen bedürfte einer eigenen, umfassenden Analyse, wie sie in diesem Zusammenhang nicht geleistet werden kann.¹⁰⁹³ Als Beitrag zu jener künftigen Forschungsaufgabe soll im folgenden anhand der beiden unstrittig noch im Dugento entstandenen Tafelbilder Giottos in Florenz, des Kruzifixus von S. Maria Novella und der Madonna von S. Giorgio alla Costa, der Richtungswechsel, den Giotto gegenüber dem Nimbendekor der Generation Cimabues vollzogen hat, skizziert werden.

Das Tafelkreuz in S. Maria Novella in Florenz ist jüngst mit allen technischen Feinheiten einschließlich seines Dekors gründlich untersucht worden (Abb. 206). Über Forschungsstand und Ergebnisse informieren ausführlich die Beiträge des von Ciatti und Seidel 2001 herausgegebenen Sammelbandes, so daß ich mich auf die nötigsten Angaben beschränken kann.¹⁰⁹⁴ Es war das Verdienst Oertels in seiner berühmten Besprechung der „Mostra Giottesca“ von 1937, den Kruzifixus als Werk Giottos erkannt zu haben, wenngleich diese These in der Forschung zunächst auf erbitterten Widerstand stieß und sich erst allmählich durchzusetzen vermochte.¹⁰⁹⁵ Nicht immer ist bei dieser Diskussion ein Dokument hinreichend berücksichtigt worden, welches ein Tafelkreuz von der Hand Giottos in der Florentiner Dominikanerkirche bezeugt: In seinem vom 15. Juni 1312 datierenden Testament stiftete Ricuccio del fu Puccio neben diversen sonstigen Geldbeträgen unterschiedlicher Bestimmung fünf Lire pro Jahr zur Befüllung einer explizit vor dem Kruzifixus des im selben Pfarrsprengel wohnhaften Giotto in S. Maria Novella lokalisierten Öllampe: *pro tenenda continue illuminata lampada crucifixi entis in eadem ecclesia Sancte Marie Novelle, picti per egregium pictorem nomine Giottum Bondonis qui est de dicto populo Sancte Marie*

¹⁰⁹³ Zum punzierten Dekor im späteren Werk Giottos liegt die gründliche Untersuchung von Skaug 1971 vor.

¹⁰⁹⁴ Ciatti/Seidel (edd.) 2001, darin insbesondere die Beiträge von Ciatti 2001 (Einführung), Seidel 2001 (Stil) und Bracco/Ciappi 2001 (Maltechnik).

¹⁰⁹⁵ Oertel 1937, 224-232. Für die übrige Forschungsgeschichte sei auf den ausführlichen und mit Nachweisen versehenen Bericht von Melli 2001a verwiesen.

Novelle.¹⁰⁹⁶ Eine dichte Folge von Einträgen in den Ausgabenbüchern der als Testamentsvollstreckerin agierenden Laudesi-Bruderschaft von S. Maria Novella belegt die Erfüllung dieser Verpflichtung bis ins 16. Jahrhundert.¹⁰⁹⁷ Auch die kunsthistoriographische Literatur von Ghiberti bis Vasari erwähnt übereinstimmend ein Tafelkreuz Giottos in besagter Kirche.¹⁰⁹⁸ Auf Grundlage des Dokuments von 1312 und der sich anschließenden Überlieferungskette darf man das erhaltene Werk mit höchster Wahrscheinlichkeit als urkundlich gesicherte Arbeit Giottos ansprechen.¹⁰⁹⁹ Für die Datierung liefert der mit der Jahreszahl 1301 bezeichnete Kruzifixus des Deodato Orlandi in S. Miniato al Tedesco (Abb. 85), der ganz offenkundig Komposition und Stil des Tafelkreuzes in S. Maria Novella nachahmt, einen *terminus ante quem*.¹¹⁰⁰ Aufgrund des engen stilistischen Zusammenhanges mit den Isaakfresken in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi, den nach der Restaurierung des Werks zuletzt Seidel ausführlich dargelegt hat,¹¹⁰¹ läßt sich die Zeitstellung aber noch präziser eingrenzen: Besagte Wandmalereien im Obergaden müssen aus maltechnischen Gründen kurz vor der darunter befindlichen Franzlegende ausgeführt worden sein, welche letztere durch eine neu aufgefundene Quelle von 1311/12 als Auftrag Nikolaus' IV. (1288-92) bezeugt ist.¹¹⁰² Daraus ergibt sich für die Isaakfresken ein Datum etwa in der zweiten Hälfte der 1280er

¹⁰⁹⁶ Vollständiger Wortlaut des Dok. und Kommentar bei Lunardi 2001, 174ss. und 179ss. (Zitat: 179, Z. 10s.). Mit geringfügig abweichender Transkription jetzt auch in der Giotto-Quellenedition von Schwarz/Theis 2004, 248-254, Dok. I d 1.

¹⁰⁹⁷ Dazu Melli 2001b (mit allen Dok.).

¹⁰⁹⁸ Ead. 2001a, 183 (mit Nachweisen).

¹⁰⁹⁹ Über diese Interpretation besteht heute in der gesamten Giotto-Forschung Konsens (cf. zuletzt Seidel 2001, 66). Wer dagegen die Identifizierung des erhaltenen mit dem dokumentierten Werk anzweifelt, hätte sich auf folgendes Konstrukt einzulassen: Demnach müßte es ungefähr zur selben Zeit zwei monumentale Tafelkreuze in S. Maria Novella gegeben haben, dasjenige von Giotto, welches im Dok. erwähnt wird, sich aber nicht erhalten hätte, und ein weiteres von einem anonymen Maler, welches sich erhalten hätte, aber nirgends erwähnt wird. Giottos Kreuz ist bis ins 16. Jh. in der Kirche bezeugt, d. h. es müßte zu einem unbekanntem späteren Zeitpunkt von dort verschwunden sein, ohne daß dieser Vorgang irgendwelche dokumentarischen Spuren hinterlassen hätte. In S. Maria Novella verblieben wäre bis heute der anonyme Kruzifixus, der gleichwohl in keiner Quelle erwähnt wird. – Ein solches Modell wäre gezwungen, mit einer Fülle schwer erklärbarer Zufälle zu operieren, so daß im Umkehrschluß nach allem Ermessen eigentlich nur die andere Möglichkeit in Betracht gezogen werden kann, daß das in der Dominikanerkirche bewahrte Werk tatsächlich mit dem 1312 für Giotto dokumentierten gleichzusetzen ist.

¹¹⁰⁰ So bereits Oertel 1937, 227. Zu Deodatos Kruzifixus s. o., Kap. 4.1.5.

¹¹⁰¹ Seidel 2001, bes. 67-70 (mit zahlreichen Abb. und Lit.).

¹¹⁰² Die Quelle wurde publiziert und kommentiert von Cooper/Robson 2003.

Jahre. Ungefähr in diesem Zeitraum, in den Jahren um 1290, dürfte demnach auch der Kruzifixus von S. Maria Novella entstanden sein.¹¹⁰³

Dekoriert wurden die Nimben des Tafelkreuzes in unterschiedlichen Techniken, am konventionellsten noch diejenigen der Maria und des Johannes, deren Ritzungen aufgrund ihrer Feinheit, aber auch des kleinteiligen Craquelés der Vergoldung nur mehr im Streiflicht zu erkennen sind (Abb. 207).¹¹⁰⁴ Beide Nimben faßt ein Konturband aus mehreren, in unterschiedlicher Stärke punktierten, teils auch nur geritzten Linien ein, zwischen die eine Reihe Kreispunzen mit einem Punkt in der Mitte gesetzt ist. Das Feld unterteilte Giotto in zwei Bänder, von welchen er das schmale innere mit heute kaum mehr erkennbaren Ranken,¹¹⁰⁵ das breite äußere aber mit flächig angelegten pseudokufischen Buchstaben auf schraffiertem¹¹⁰⁶ Grund verzierte. Diese in der toskanischen Malerei des späten 13. und des 14. Jahrhunderts weitverbreitete, vermutlich von Importwerken der islamischen Schatz- und Textilkunst oder Keramik beeinflusste¹¹⁰⁷ Dekorform, die insbesondere für (gemalte) Borten und Säume von Gewändern oder Thronbehängen, aber auch in einem gegenständlichen Kontext etwa für Inschriften von Rotuli Verwendung fand, bedürfte einer eingehenden Untersuchung, die auch die verschiedenen Typen orientalisierender Schriften zu differenzieren hätte. Die Befunde in den Goldgründen sind in den bislang vorliegenden, knappen Überblicksdarstellungen zumeist nicht berücksichtigt worden.¹¹⁰⁸

Ciatti hat darauf hingewiesen, daß pseudokufische Buchstaben in dugentesken Nimben erstmals bei Cimabues Louvre-Madonna begegnen (Abb. 158, 159),¹¹⁰⁹ die gleichwohl m. E. nicht ohne weiteres als Voraussetzung für Giottos Dekorsystem gewertet werden kann. Ungewiß ist schon das chronologische

¹¹⁰³ Überblick über die Forschungsmeinungen zur Datierung bei Melli 2001a.

¹¹⁰⁴ Im Rahmen der jüngsten Restaurierung sind auf diesem Wege Umzeichnungen des Dekors angefertigt worden: Bracco/Ciappi 2001, 288, fig. 35, 36. Zum Nimbendekor des Kruzifixus s. auch *ibid.*, 283-288 und 350-357; Ciatti 2001, 50-55; Pettenati 2001.

¹¹⁰⁵ Diese Partie ist nur beim Nimbus des Johannes noch (schwach) lesbar, cf. Bracco/Ciappi 2001, 288, fig. 35, 36.

¹¹⁰⁶ Sofern die Umzeichnungen (*ibid.*) den diesbezüglichen Befund exakt wiedergeben, benutzte Giotto vor allem Parallel- und nur partiell Kreuzschraffuren, wie sie im dugentesken Ritzdekor sonst üblich sind.

¹¹⁰⁷ Zu den möglichen Vorbildern Ciatti 2001, 50s., und ausführlich Fontana 2001.

¹¹⁰⁸ Cf. Tanaka 1989 und Bologna 2004, 66-69 (mit diversen Bsp., jedoch nur in gemalter Form).

¹¹⁰⁹ Ciatti 2001, 50s. Ungefähr zeitgleich sind pseudokufische Buchstaben auch in den Nimben von Duccios Rucellai-Madonna (1285) nachweisbar. S. o., Kap. 4.2.4, und s. u., Kap. 4.3.9.

Verhältnis der beiden Werke. Wie oben dargelegt, dürfte Cimabues Louvre-Madonna in zeitlichem Zusammenhang mit Duccios Rucellai-Madonna (1285), Giottos Kruzifixus von S. Maria Novella in den Jahren um 1290 entstanden sein, so daß sich die in Erwägung zu ziehenden Datierungszeiträume durchaus überschneiden. Zudem sind in der Malerei selbst orientalisierende Schriften als Ornamentform in denselben Jahren ebenfalls bereits geläufig; an fest datierten Beispielen lassen sich etwa die Rucellai-Madonna (1285) und das Glasfenster des Sieneser Domes (1287/88) anführen.¹¹¹⁰ Denkbar wäre also auch eine von der Louvre-Madonna unabhängige Übertragung des Motivs aus der Malerei in den Nimbendekor des Kruzifixus. Schließlich ist zu beachten, daß sich die pseudokufischen Schriftbänder in den Nimben der genannten Tafeln nicht unwesentlich voneinander unterscheiden: Bei der Louvre-Madonna fungiert die Schrift lediglich als schmales inneres Konturband des Madonnennimbus, beim Kruzifixus von S. Maria Novella aber als Hauptbestandteil des Felddekors. Cimabue führte die Buchstaben mittels punktierter Umrißlinien auf glatt belassenem Grund aus, wohingegen Giotto sie aus einem in Ritztechnik schraffierten Grund aussparte. Diesbezüglich käme eher der in der Diskussion bislang nicht beachtete Dekor der Engelsnimben von Cimabues Bologneser Madonna als Vergleichspunkt in Betracht, deren zeitliches Verhältnis zu Giottos Kruzifixus freilich gleichfalls unklar bleibt, so daß auch hier nur von einer Parallele, aber nicht zwingend von einem Vorbild gesprochen werden kann (Abb. 170).¹¹¹¹ Immerhin weisen auch besagte Nimben der Engel in Bologna – kleinere Nebenfiguren wie die *dolenti* des Tafelkreuzes – ein pseudokufisches Schriftband auf kreuzschraffiertem Grund als Felddekor auf. Ungeachtet der Frage nach der ursprünglichen Provenienz jenes Systems hat Giotto orientalisierende Schriften auch im Nimbendekor späterer Werke des öfteren verwendet, so beispielsweise in der signierten Stigmatisationstafel des Louvre sowie, von den zugeschriebenen Arbeiten, in der Madonna von S.

¹¹¹⁰ Bei der Rucellai-Madonna z. B. im Saum des Madonnenmantels (Detailabb. bei Carli 1999, 44) und in den Rotuli der Figuren in den Rahmenmedaillons (Bologna 2004, fig. 26, 30-32), beim Glasfenster des Sieneser Domes (cf. Luciano Bellosi/Alessandro Bagnoli in: Bagnoli et al. [edd.] 2003a, 166-183, Kat. 26) in den Rotuli und Büchern der Evangelisten (Bologna 2004, fig. 27, 28).

¹¹¹¹ Zu diesem Werk s. o., Kap. 4.2.4.

Giorgio alla Costa in Florenz (s. u.), dem Polyptychon der Florentiner Badia und der Ognissanti-Madonna, beide in den Uffizien.¹¹¹²

Ohne Vorläufer in der dugentesken Tafelmalerei ist der Kreuznimbus Christi, dessen profilierten Kontur Giotto mit vergoldeten und bemalten Glaseinlagen in Form kleiner Medaillons verzierte, die dem Werk den Charakter einer präziösen Goldschmiedearbeit verleihen (Abb. 208, 209). Pettenatis ausführliche Beschreibung dieser Technik und ihrer Bezüge zur Schatzkunst braucht an dieser Stelle nicht wiederholt zu werden.¹¹¹³ Daß hier im Verhältnis zur voraufgehenden Tradition des Nimbendekors gänzlich neue Wege beschritten wurden, ist augenfällig. Glaseinlagen bestimmen auch den Dekor der Kreuzarme des Nimbus. Die großen, kreisförmigen Elemente in der Mitte fehlen heute; erhalten haben sich nur die von zwei kleinen Kreisen flankierten Rauten oberhalb und unterhalb des leeren Mittelkreises.¹¹¹⁴ Neuartig ist nicht nur die Einlegetechnik, sondern auch die Anordnung der Einzelformen, die weder dem herkömmlichen Schema des Quincunx noch der von Cimabue gepflegten Kombination von in Reihe gesetzten Kreisen und Rauten entspricht.¹¹¹⁵ Charakteristisch für den Nimbendekor Giottos sind aber vor allem die alternierend in roter und blauer Farbe ausgeführten Punkte, die die Kreuzarme und den Mittelkreis einfassen. Solche Edelsteinimitationen, welche die der Goldschmiedekunst entlehnten Glaseinlagen stimmig ergänzen, gebrauchte Giotto auch in den bereits genannten späteren Tafelbildern, der Madonna von S. Giorgio alla Costa (s. u.), dem Badia-Polyptychon und der Louvre-Stigmatisation, jeweils zur Markierung der Nimbenkonture.¹¹¹⁶ Wie oben angemerkt, bietet innerhalb der dugentesken Malerei außerhalb von Giottos Werk allein Cimabues Uffizien-Madonna zu ebenjener Dekorform eine Parallele, wo der Nimbenkontur der

¹¹¹² Zur Louvre-Stigmatisation cf. Bracco/Ciappi 2001, 352, und Ciatti 2001, 50s.; zum Badia-Polyptychon Bracco/Ciappi 2001, 352s. mit fig. 210-214 (Streiflichtaufnahmen); zur Ognissanti-Madonna Peroni 1992, 19ss. mit fig. 3, 4. – Auf die engen Bezüge im Nimbendekor zwischen der Madonna von S. Giorgio alla Costa, dem Badia-Polyptychon und der Ognissanti-Madonna hat bereits Oertel 1937, 233, hingewiesen („Der graphische Duktus ist bei allen drei Stücken so ähnlich, daß es schwer fällt, nicht an die gleiche Hand zu glauben.“).

¹¹¹³ Pettenati 2001 (mit Abb. und Vergleichsbsp. aus der Schatzkunst); zusammenfassend auch Ciatti 2001, 53s.

¹¹¹⁴ Zum Befund Ciatti 2001, 53, und Pettenati 2001, 207, fig. 7. Die von den Rauten ausgehenden Blattformen sind dagegen auf die Vergoldung aufgemalt. Ähnliche Dekorformen und –techniken haben Bracco/Ciappi 2001, 355ss. mit fig. 223-225, in den Kreuznimben der Giotto zugeschriebenen Kreuzfixe in Rimini, Padua und Ognissanti nachgewiesen.

¹¹¹⁵ Zu den Kreuznimben Cimabues s. o., Kap. 4.2.4.

¹¹¹⁶ Ciatti 2001, 54s.

Gottesmutter ebenfalls mit alternierenden Punkten in Rot und Blau bemalt ist (Abb. 163).¹¹¹⁷ Da auch in diesem Falle die relative Chronologie und somit die Richtung einer möglichen Rezeption unklar bleibt, wird hier zwar neben den pseudokufischen Schriftbändern ein weiterer Verbindungspunkt zwischen Cimabue und Giotto greifbar, doch lassen diese vagen Indizien allein keinen Schluß auf einen Werkstattzusammenhang oder ein Lehrer-Schüler-Verhältnis im Sinne Ghibertis und Vasaris zu.¹¹¹⁸

Die Zuschreibung der nicht zeitgenössisch dokumentierten Madonna aus S. Giorgio alla Costa in Florenz, heute im dortigen Museo Diocesano di S. Stefano al Ponte, an Giotto geht auf Oertel zurück und hat in der Forschung fast einhellige Zustimmung gefunden (Abb. 210). Meist wird dabei ein Entstehungsdatum um 1295/1300, d. h. in der unmittelbaren Nachfolge des Kruzifixus von S. Maria Novella, angenommen.¹¹¹⁹ Auch diese Tafel ist in jüngerer Zeit umfassend untersucht worden, worüber ein von Ciatti und Frosinini 1995 herausgegebener Sammelband Rechenschaft gibt.¹¹²⁰ Ihr Dekor verbindet sie eng mit dem für Giotto gesicherten Kruzifixus.¹¹²¹ Die Nimben der die Madonna flankierenden Engel stimmen mit denen der Maria und des Johannes von den *tablette* in Gesamtanlage und Detail überein (Abb. 211, 207): In beiden Fällen wird der Kontur nach außen und innen von einer Reihe gröberer und einer Reihe feinerer Punktspitzen begrenzt. In den Zwischenraum sind bei Maria und Johannes Kreisspitzen, bei den Engeln alternierend blaue und rote Punkte gesetzt.¹¹²² Das Feld nimmt ein Schriftband aus flächig angelegten pseudokufischen Buchstaben auf kreuzschraffiertem Grund ein, welche auch in der präzise umrissenen Zeichnung, die das An- und Abswellen des Strichs mit einer Feder gezogener Buchstaben in

¹¹¹⁷ S. o., Kap. 4.2.4.

¹¹¹⁸ Die bekannten Textstellen sind abgedruckt und kommentiert bei Schwarz/Theis 2004, 291-294 (II a 4) und 303-324 (II a 9, II a 10).

¹¹¹⁹ Oertel 1937, 233-237. Über die frühe *fortuna critica* und den derzeitigen Stand der Forschung informieren ausführlich und mit Nachweisen Bertani 1995 und Giorgio Bonsanti in: Tartuferi (ed.) 2000, 104ss., Kat. 3.

¹¹²⁰ Ciatti/Frosinini (edd.) 1995, darin insbesondere die Beiträge von Ciatti 1995 und Bracco 1995.

¹¹²¹ Beschreibung der Nimbenornamentik bei Ciatti 1995, 40; Bracco 1995, 70ss. mit fig. 8-11 (Umzeichnungen); Peroni 1995.

¹¹²² Wie die Streiflichtaufnahme (Ciatti/Frosinini [edd.] 1995, tav. XXIV) erkennen läßt, ist das rote Pigment an den meisten Stellen abgefallen, während das blaue offenbar bessere Haftungseigenschaften aufweist. Dazu auch Peroni 1995, 57ss.

der Technik der Ritzung imitiert, bei beiden Werken nächstverwandt erscheint.¹¹²³ Der in bezug auf System und Technik mit dem dokumentierten Kruzifixus von S. Maria Novella identische Dekorbefund bestätigt die Zuschreibung der Madonna von S. Giorgio alla Costa an Giotto nachdrücklich.

Weniger eignen sich zum Vergleich indes die Nimben der Hauptfiguren. Hier wird ganz Neues gewagt, was die Experimente im Dekor des Tafelkreuzes noch in den Schatten stellt. Für die virtuosen figürlichen Ritzungen des Madonnennimbus ist dies bereits konstatiert worden,¹¹²⁴ wohingegen der Nimbus des Jesusknaben kaum Beachtung gefunden hat (Abb. 212-214). Letzterer wird von einem Kontur eingefasst, der mit den abwechselnd gröber und feiner punktierten Linien und den dazwischengesetzten Punkten in blauer und roter Farbe demjenigen der Engelsnimben entspricht. In gleicher Weise sind auch die Kreuzarme begrenzt, die neben weiteren Farbpunkten ein geritzter Rautenvierpaß mit eingeschriebenem Quadrat schmückt. Ein Glanzstück innerhalb des dugentesken Nimbendekors stellen jedoch die geritzten Akanthusranken auf kreuzschraffiertem Grund in den Zwickelfeldern dar, die mit den flächig-stilisierten Formen des Akanthus, wie sie beispielsweise Meliore und der Magdalenenmeister verwendeten, nichts gemein haben, sondern vielmehr vegetabilen Reliefs antiker Provenienz ähneln, wie aus einem Vergleich mit den Akanthusreliefs der augusteischen Ara Pacis in Rom¹¹²⁵ exemplarisch erhellt (Abb. 215): Innerhalb des achsensymmetrisch angelegten Dekors rollen sich die dünnen und zarten Ranken paarweise zu weiten Spiralen ein, in deren Zentrum eine große Blüte plaziert ist. Die Ranken sind stellenweise besetzt, ja förmlich umwachsen von gefingerten Akanthusblättern. Dabei erstaunt vor allem, wie Giotto die im Relief plastisch nachgebildete, komplexe Struktur der sich unregelmäßig wölbenden und knautschenden Blätter in die plane Linienritzung umgesetzt hat. Auch das Dekorsystem an sich paßte der Maler den Erfordernissen der künstlerischen Aufgabe an, indem er aus dem in der antiken Kunst üblicherweise große Flächen überziehenden Rankenwerk ein zur Füllung des Zwickelfeldes geeignetes Spiralenpaar isolierte. Ob Giotto antike Akanthusreliefs aus erster Hand gekannt und studiert hat, bleibt gleichwohl ungewiß. Für den Wand- und Tafelmaler

¹¹²³ In derselben Weise sind im übrigen die geritzten Zierborten am Giebel der Tafel dekoriert.

¹¹²⁴ Bracco 1995, 70ss.; Ciatti 1995, 40; Peroni 1995; Bracco/Ciappi 2001, 352; Ciatti 2001, 52s.

¹¹²⁵ Der gewählte Ausschnitt ist abgebildet bei Wollesen 1981, 64, Abb. 33.

dürfte noch ein anderer Vermittlungsweg in Betracht kommen. Adaptionen des beschriebenen Dekorsystems finden sich nämlich häufig in der römischen Wandmalerei und Mosaikkunst des späten Dugento, deren Ornamentik vom Pontifikat Nikolaus' III. (1277-80) an – wohl auch im programmatischen Sinne der von diesem Papst propagierten *Renovatio*-Idee – einen ausgeprägt antikisierenden Charakter annahm.¹¹²⁶ Diese wohlbekannteren Zusammenhänge können hier nicht ausführlicher dargestellt werden. Hingewiesen sei nur exemplarisch auf ein dem Dekor der Madonna von S. Giorgio alla Costa nahestehendes Werk der römischen Wandmalerei, die von der Forschung um 1300 datierte Ausmalung der Sakristei der Abbazia delle Tre Fontane, deren antike Vorlagen getreu imitierendes Akanthusornament schon Wollesen mit den Reliefs der Ara Pacis verglichen hat (Abb. 215).¹¹²⁷ Über Freskendekorationen dieser Art könnte Giotto auf mittelbarem Wege vom Akanthus antiker Prägung Kenntnis erlangt haben.¹¹²⁸ Bemerkenswert bleibt in jedem Falle die Umsetzung in eine Ritzzeichnung, deren sichere und schwungvolle Linienführung eine versierte, die Technik souverän beherrschende Hand verrät.

Nämliches gilt auch für den Dekor des Madonnennimbus, dessen Feld wie bei den *dolenti* des Kruzifixus von S. Maria Novella in zwei Bänder unterteilt ist (Abb. 216-218).¹¹²⁹ Das schmale innere nehmen pseudokufische Buchstaben ein, das breite äußere dagegen figürliche Ritzungen, die zum Qualitätvollsten und Ausgefallensten zählen, was die Dugentomalerei im Bereich des Nimbendekors hervorgebracht hat. Als Gliederungseinheiten dienen doppelt umrissene Rautenvierpässe, die durch sich mehrfach überschneidende Bänder miteinander verbunden sind. In die zum Kontur und zum pseudokufischen Schriftband hin verbleibenden Zwickelflächen sind achsensymmetrisch angeordnete Tierpaare gesetzt, deren Gestalt im Detail

¹¹²⁶ Die Literatur zu diesem Themenkomplex ist äußerst umfangreich. Einen Überblick über die erhaltenen Denkmäler der spätdugentesken Wandmalerei gab Boskovits 2001 (mit weiterführender Lit.). Zur Antikenrezeption im Pontifikat Nikolaus' III. und ihren ideologischen Implikationen s. zuletzt Wollesen 1998a, bes. 38-75, und Romano 2001/02.

¹¹²⁷ Wollesen 1981, 62ss. mit Abb. 32, 33; derselbe Vergleich bei Romano o. J. [1995], fig. 19, 20. Zu den Fresken der Abbazia delle Tre Fontane allgemein cf. Bertelli 1969 und Mihályi 1991. – Verwandte Motive in der römischen Wandmalerei des Dugento sind aufgeführt bei Pasut 2003, no. 1124-1127 (Umzeichnung: „Foliated motifs“ fig. XXVII-A).

¹¹²⁸ Zur antikisierenden Ornamentik in den Wandmalereien Giottos, besonders in der Arenakapelle zu Padua, und ihren Vorbildern cf. Meoli Toulmin 1971.

¹¹²⁹ Der Kontur entspricht demjenigen der anderen Nimben der Madonnentafel.

variiert;¹¹³⁰ teils lassen sie sich als Vögel, teils als drachenartige Phantasiewesen beschreiben. Derselben Fabelwelt entstammen auch die den Rautenvierpässen eingeschriebenen, in gleichsam heraldischer Manier strikt im Profil gezeigten Mischwesen. Auch diese sind mannigfach abgewandelt, so daß sich keine zwei identischen finden. Allen gemeinsam ist jedoch der Körper einer Raubkatze mit einem die Hinterläufe „ersetzenden“ Schwanz und aus den Vorderläufen erwachsenden Flügeln. Vor, hinter und aus den Wesen, von denen die meisten durch eine Mähne als Löwen ausgewiesen sind, entspringen in Blättern mündende Ranken. Bei den Raubkatzen variieren jeweils vor allem die Flügel, die im linken und oberen Bereich des Nimbus gefiedert, rechts aber einmal als Fledermaus- oder Drachenflügel und dreimal als gefingerte und geäderte Blätter gegeben sind. Da der Maler in ebenjenem rechten Drittel des Nimbus auch die kleinen Tierpaare in den Zwickeln nicht mehr wie links und oben als Vögel, sondern als Drachen gebildet hat, wird man wohl eine links unten beginnende und im Uhrzeigersinn fortschreitende Reihenfolge der Entwürfe annehmen dürfen, deren Gestalt sich zunehmend vom Ausgangspunkt entfernt.

Die Frage nach der Herkunft und den Voraussetzungen jenes Dekorsystems von höchstem Anspruch läßt sich derzeit nicht befriedigend, aber wenigstens in versuchsweisen Ansätzen beantworten. Beginnen wir bei der Gesamtstruktur. Figürlicher Goldgrunddekor in einem Rapport geometrisch konstruierter Rahmenmotive ist in der Malerei um 1300 sonst nur bei Deodato Orlandi nachweisbar.¹¹³¹ Davon habe ich oben bereits ausführlich gehandelt und verweise daher nur noch einmal exemplarisch auf die Berliner Flügelbilder, die den besten Vergleichspunkt bieten. Den Hintergrund der Szenen nehmen dort geritzte, durch sich überschneidende Bänder verbundene Quadratvierpässe ein, die jeweils mit einem Engel oder dem Agnus Dei gefüllt sind (Abb. 98-101). In Anbetracht der exzeptionellen Stellung beider Werke im Nimbendekor ihrer Zeit erscheint diese Parallele im System durchaus signifikant. Gleichwohl erlaubt sie keine direkte Ableitung, da das chronologische Verhältnis unklar bleibt: Das früheste in seiner Zeitstellung gesicherte Werk Deodatos mit figürlichem Dekor, das Pisaner Dossale,

¹¹³⁰ Die Variation im Dekor des Nimbus hat auch Peroni 1995, 59, hervorgehoben.

¹¹³¹ S. o., Kap. 4.1.5. Auf die Parallele machte bereits Peroni 1995, 59, Anm. 2, kurz aufmerksam, der seinerseits angab, die Beobachtung einem Hinweis von Alessandro Conti zu verdanken.

datiert von 1301. Giottos Madonna von S. Giorgio alla Costa dürfte aus stilistischen Gründen ungefähr im selben Zeitraum entstanden sein. Immerhin könnten aber aufgrund des strukturellen Zusammenhanges die oben für das Dekorsystem des Deodato Orlandi entwickelten Hypothesen zur möglichen Herkunft aus der Textil- und Goldschmiedekunst in ähnlicher Weise auch für Giottos Tafel geltend gemacht werden. In diesen Kontext fügen sich die Beobachtungen Ciattis ein, der auf einige – allerdings etwas später entstandene – Goldschmiedewerke hingewiesen hat, so z. B. auf die ins zweite oder dritte Jahrzehnt des Trecento datierte Krümme des Hirtenstabs von S. Galgano in der Sieneser Domopera (Abb. 219).¹¹³² Verziert ist diese mit einem Rapport von tangierend aneinandergereihten Vierpaßrahmungen, die kleine Emails mit Darstellungen von Raubvögeln einfassen. Die Verwandtschaft erstreckt sich freilich nur auf die Grundstruktur, während Giottos System im einzelnen viel komplexer ausfällt.

Ciatti zitierte die Krümme im übrigen zuvörderst als (vage) motivische Parallele zu den Mischwesen im Madonnennimbus, womit wir zugleich beim schwierigsten Punkt angelangt sind, den möglichen ikonographischen Vorlagen Giottos. Kurz gesagt: Geflügelte Löwen wie auch ihre nächsten Verwandten, die einen Adlerkopf tragenden Greifen,¹¹³³ gehörten in dieser Zeit nicht zum Motivrepertoire des Nimbendekors und der Tafelmalerei überhaupt. Der Maler wird demnach für die anspruchsvollen Darstellungen einer Vorlage bedurft haben, die einer anderen künstlerischen Gattung entstammte. Aufgrund der äußerst weiten Verbreitung jener Mischwesen in der mittelalterlichen wie der antiken und sogar der islamischen Kunst, und dies in der Skulptur, den Metall- und Textilkünsten, der Buchmalerei usf., läßt sich die Provenienz einer solchen Vorlage allerdings derzeit nicht näher eingrenzen.¹¹³⁴ Hierfür wäre eine umfassende, kultur- und gattungsübergreifende Untersuchung der Ikonographie des geflügelten Löwen bzw.

¹¹³² Ciatti 1995, 40 mit Anm. 30. Zu diesem Werk s. zuletzt Elisabetta Cioni in: Bagnoli et al. (edd.) 2003a, 458-461, Kat. 79 (mit Abb.).

¹¹³³ Diese ikonographische „Verwandtschaft“ belegt anschaulich die von der Fontana Maggiore in Perugia stammende, heute in der dortigen Galleria Nazionale dell’Umbria aufbewahrte Bronze-Gruppe aus dem letzten Dugentviertel, bei welcher zwei Greifen und zwei geflügelte Löwen zu einer Einheit verbunden sind (dazu Paola Mercurelli Salari in: Garibaldi/Toscano [edd.] 2005, 228s., Kat. 33).

¹¹³⁴ Eine nützliche Zusammenstellung diverser Beispiele aus verschiedenen Epochen und Gattungen, welche die Vielfalt illustriert, findet sich bei Deér 1959, 94-99 mit fig. 138-161. Zur Ikonographie des Greifen cf. auch Eduard Hollerbach/Géza Jászai, s. v. „Greif“, in: Kirschbaum/Braunfels (edd.) 1968-76, II (1970), Sp. 202ss. (mit Lit.).

des Greifen vonnöten, die auch über eine eventuelle, über den Ornamentcharakter hinausgehende inhaltliche Bedeutung des Motivs in der Ikonographie der Madonnen tafel Aufschluß geben könnte.¹¹³⁵ Wahrscheinlich wird man aber für Giotto's Linienritzung am ehesten ein Vorbild aus dem Bereich der Flächenkünste vermuten dürfen. So lassen sich beispielsweise für die römische Wandmalerei des späten Dugento, von der bereits in Zusammenhang mit den Akanthusranken des Nimbus Christi die Rede gewesen ist, in Rahmenmedaillons eingeschriebene und im heraldischen Profil gegebene Greifen in der jüngst von Monciatti rekonstruierten Ausmalung des Schlafgemachs im vatikanischen Palast Nikolaus' III. (1277-80) nachweisen, von der sich Fragmente des Frieses in der Pinakothek des Vatikan erhalten haben (Abb. 220).¹¹³⁶ Bedenkt man die Kombination der geflügelten Löwen mit dem pseudokufischen Schriftzug im inneren Band des Nimbus, so käme aus dem weiten Feld der Möglichkeiten jedoch auch ein islamisches Bronzwerk in Betracht, etwa von der Art des mit Tierdarstellungen und Schriftzeichen gravierten Bronzegreifen des Pisaner Camposanto, der die Präsenz solcher Arbeiten in Italien zu belegen vermag.¹¹³⁷ Damit sei nur angedeutet, daß Ciattis Interpretation als Synthese zweier Kulturen, „l'iscrizione cufica e i grilli gotici, provenienti da mondi diversi“,¹¹³⁸ nicht zwingend erscheint.

Unabhängig von der Frage der Vorbilder ist abschließend noch einmal wie bei den Akanthusranken im Nimbus des Jesusknaben die stupende Qualität der Ritzzzeichnung hervorzuheben. In kompositorischer Ökonomie hat Giotto Mischwesen und Blattwerk paßgenau in das schwierige Format der Rautenvierpässe eingefügt, indem er diese samt ihren abwechselnd runden und eckigen Ausbuchtungen so ausfüllte, daß keine größeren Freiflächen verblieben, gleichzeitig aber die Rahmung nicht tangiert oder überschritten wurde (Abb. 217, 218). Dem

¹¹³⁵ Die Frage nach der möglichen inhaltlichen Dimension hat – ohne Antwort – bereits Peroni 1995, 59, aufgeworfen.

¹¹³⁶ Zu dieser Ausmalung umfassend Monciatti 2001/02 mit fig. 6, 7 (Fragmente des Greifenfrieses) und 8, 9 (Rekonstruktion der gesamten Dekoration). – Im übrigen finden sich auch für die in den Zwickeln des Nimbus dargestellten gegenständigen Vogelpaare in der antikisierenden römischen Wandmalerei des späten Dugento zahlreiche Belege, z. B. in der Ausmalung der Cappella Sancta Sanctorum im Lateran (1277-80) oder der o. g. Abbazia delle Tre Fontane (Romano o. J. [1995], fig. 10, 12-15). Zur Vogelikonographie in der Dugentomalerei cf. auch Gardner 2002b.

¹¹³⁷ Kühnel 1962, 64 und Taf. 25. – Ich denke dabei im Sinne des vorausgehenden Verweises auf die Flächenkünste eher an die genannten Gravierungen der Oberfläche des Greifen als an die Plastik selbst.

¹¹³⁸ Ciatti 1995, 40.

entspricht auch die technische Ausführung, die souveräne Sicherheit und Präzision in der Setzung von Umriß- und Binnenlinien, die deutlich macht, daß der Maler den Ritzgriffel ebenso routiniert wie einen Zeichenstift zu handhaben vermochte. Was Giotto beim Dekor des Kruzifixus von S. Maria Novella vor allem durch die preziose Technik der Glaseinlagen an Effekt erzielte, übertraf er in der Madonna von S. Giorgio alla Costa noch durch die bloße Ritzzeichnung, für die er auf anderen künstlerischen Gattungen entstammende Vorbilder zurückgriff, sich dabei ins Figürliche vorwagte und den hohen Anspruch durch technische Perfektion einlöste. Um Rang und entwicklungsgeschichtliche Stellung dieses Dekors ermessen zu können, muß man sich freilich vergegenwärtigen, wie weit sich Giotto im letzten Jahrzehnt des Dugento von den oben beschriebenen punktierten Dekorsystemen eines Cimabue, eines Meisters von Varlungo oder eines Meisters von S. Gaggio, die ja zur selben Zeit in Florenz tätig gewesen sind, entfernt hat. Neben dem beinahe sprichwörtlich gewordenen „Giotto spazioso“ (Longhi),¹¹³⁹ dessen Experimente in der Darstellung von Räumlichkeit und Plastizität die Forschung seit ihren Anfängen beschäftigt haben, gilt es künftig, Giotto – in durchaus erstaunlicher Koinzidenz – auch als „attento inventore di motivi decorativi raffinatissimi, eseguiti con una maestria che non ha uguali nel campo coevo della pittura italiana“ (Ciatti) zu würdigen,¹¹⁴⁰ der den Nimbendekor der Florentiner Malerei am Ende des Dugento zu einem Höhepunkt geführt hat.¹¹⁴¹

4.3 Die sienesische Malerei

4.3.1 Vorbemerkung: Auszuscheidende Werke

Bevor die Entwicklung des Nimbendekors in der sienesischen Malerei erörtert wird, sind zuallererst zwei Tafeln explizit aus der Diskussion auszuscheiden, die in der bisherigen Forschung irrtümlicherweise in diesem Kontext mehrfach Erwähnung gefunden haben. So gehen einer rezenten technischen Untersuchung von Muller zufolge Vergoldung und Dekor der meist Guido da Siena oder seinem Umkreis

¹¹³⁹ Longhi 1952 (Titel des Aufsatzes).

¹¹⁴⁰ Ciatti 1995, 40.

¹¹⁴¹ Ähnlich auch Peroni 1995, 57 („c'è un Giotto 'materico' che s'integra con autorità con quello 'spazioso'“).

zugeschriebenen¹¹⁴² Madonna im Princeton University Art Museum auf eine Restaurierung zurück (Abb. 221).¹¹⁴³ Weigelt hatte die Tafel allein wegen ihrer „nach der Art Duccios“ ornamentierten Nimben ins letzte Jahrzehnt des Dugento datiert, obwohl er selbst Zweifel an deren Ursprünglichkeit hegte.¹¹⁴⁴ Dieser Schlußfolgerung wird durch den neuen Befund die Grundlage entzogen. Stubblebine konstatierte dagegen enge Parallelen zum Dekor von Guidos Madonna in S. Domenico und traf damit ohne Kenntnis des Befundes in gewisser Weise das Richtige, da sich der Restaurator des Princeton Bildes offenkundig an Guidos Madonnennimbus als Vorbild für seine Neuschöpfung orientiert hat.¹¹⁴⁵

Bei dem zweiten auszuscheidenden Werk handelt es sich um das Dossale no. 7 in der Sieneser Pinakothek, welches nicht nur eine reiche Ornamentierung, sondern vor allem auch eine Datumsinschrift aufweist, die eine Entstehung im Jahre 1270 sichert (Abb. 222, 223).¹¹⁴⁶ Von diversen Forschern ist die Tafel daher bei Untersuchungen zum dugentesken Nimbendekor in unterschiedlichen

¹¹⁴² Perkins 1914, 97 (Guido-Schule); Sirén/Brockwell 1917, 110 (Guido); Sandberg-Vavalà 1934, 262 (Guido); Garrison 1949, no. 112 (Guido-Werkstatt); Eglinski 1963/1984, 412ss. (vielleicht autograph Guido); Stubblebine 1964, 77ss. Kat. XII (S.-Bernardino-Meister); Smart 1984, 232 (Guido-Nachfolger); Marques 1987, 284 (Guido-Werkstatt); Bellosi 1991a, 7 (Guido); Maginnis 2002, 472s. (S.-Bernardino-Meister).

¹¹⁴³ Kurzer Hinweis auf die Untersuchung Mullers bereits bei Maginnis 2002, 472s. Auf meine diesbezügliche Anfrage teilte mir Dr. Norman Muller (Princeton), dem für seine freundlichen Auskünfte herzlich gedankt sei, folgendes mit: „I did examine the Guido follower panel (Madonna and Child) for Hayden Maginnis some years ago, and my conclusions were based on an analysis of an X-radiograph of the painting and a visual analysis of the gold leaf and bole. The painting had a reserved margin around it at one time, probably once covered by a frame molding (the margins are found along the sides and top, but not for the bottom, implying that it was cut at the bottom). These reserved margins are now covered with gesso, bole and gold leaf. To further separate the gold leaf background from the Dugento, the bole is the wrong color, and its lumpy quality is not characteristic for the period. Furthermore, as I believe Maginnis stated, the incised halo design was copied from Guido's Palazzo Pubblico Madonna.“ (E-Mail an den Verf. vom 30.8.2005).

¹¹⁴⁴ Curt Weigelt, s. v. „Guido da Siena“, in: Thieme/Becker (edd.) 1907-50, XV (1922), 280-284, hier 282: „Wenn die Ornamentierung der Nimben mit ihrem Rankenmuster nach der Art Duccios ursprünglich ist, kann das Bild schwerlich früher als 1290 etwa entstanden sein, eher später. An sich wäre es um 1250 im Kreise G.s wohl möglich.“

¹¹⁴⁵ Stubblebine 1964, 79.

¹¹⁴⁶ Die fragmentierte Inschrift lautet: ...x... *amenis que[m] X[ris]t[u]s lenis nullis velit angere penis anno d[omi]ni millesimo ducesimo septuagesimo* (zit. nach Silvia Giorgi in: Bagnoli et al. [edd.] 2003a, 62ss., Kat. 4; die grammatikalisch gebotene Ergänzung *que[m]* von mir). Giorgi hat auf die rezente Restaurierung der Tafel (2002) hingewiesen, die ergab, daß entgegen anderslautender Meinung in der älteren Forschung die Inschrift mit dem Wort *septuagesimo* endet und darauf kein weiteres Zahlwort (*primo, secundo* o. ä.), sondern pseudokufische Buchstaben folgen. Damit läßt sich das Dossale no. 7 nun nicht mehr nur vage ins achte Jahrzehnt des Dugento, sondern präzise ins Jahr 1270 datieren.

Zusammenhängen als fest datiertes Beispiel angeführt worden.¹¹⁴⁷ Dabei hat man nicht berücksichtigt, daß der Goldgrund des Dossales no. 7 im Zuge der Restaurierung des Jahres 1931 komplett entfernt und die Nimben neu dekoriert worden sind, wie ein 1933 publizierter Bericht Baccis bezeugt.¹¹⁴⁸ An den bei der Entfernung verletzte Konturen der Figuren, d. h. an der Nahtlinie zwischen Malereifläche und Vergoldung, sind die damals vorgenommenen Strichretuschen deutlich erkennbar (Abb. 223). Im übrigen finden sich auch in der Literatur zur Tafel vereinzelte, von der Dekorforschung bislang übersehene Hinweise auf die Erneuerung des Goldgrundes.¹¹⁴⁹

Schwierigkeiten bereitet allerdings der Umstand, daß Frinta angab, in dem ebenfalls in der Sieneser Pinakothek aufbewahrten Dossale no. 6 (Abb. 238-245) zwei Punzen nachgewiesen zu haben, die auch im Dossale no. 7 Verwendung fanden (Abb. 325, 327).¹¹⁵⁰ Geht also der Dekor *beider* Tafeln auf eine Restaurierung zurück?¹¹⁵¹ Als gesichertes Faktum kann nur die Frinta nicht bekannte Restaurierung des Dossales no. 7 im Jahre 1931 gelten. Da sich keine Punzeisen aus dem Mittelalter erhalten haben, müssen die hierfür gebrauchten Werkzeuge moderne Neuanfertigungen sein. Daraus ergeben sich zwei alternative Schlußfolgerungen: (1) Die genannten Punzen von Dossale no. 6 und no. 7 sind identisch. Dies würde bedeuten, daß die Goldgründe beider Werke im Zuge einer Restaurierung des 20. Jahrhunderts ersetzt und neu dekoriert worden wären. (2) Der Dekor des Dossales no. 6 entspricht dem ursprünglichen, dugentesken Befund. Daraus würde folgen, daß die Punzen nicht identisch sein könnten. – Gegen die erstere Möglichkeit sprechen mehrere gewichtige Argumente. Zunächst müßte eine Entfernung des alten

¹¹⁴⁷ Coor 1948/1991, 74 mit Anm. 129; Coor-Achenbach 1957, 329; Eglinski 1963/1984, 143; Belting 1982b, 15; Polzer 1984, 8; Skaug 1994, II, 511s.; Frinta 1998, no. Ab2, no. Ab4 und no. J12a; Polzer 1999b, 172s.; Pasut 2003, no. 697, no. 752, no. 792, no. 814 und no. 953.

¹¹⁴⁸ Bacci 1933, 7: „L'oro del fondo era stato asportato e sostituito da una tinta gialla. Nel recente riordinamento della R. Pinacoteca l'oro è stato rimesso, mantenendo le vecchie manomissioni lungo i margini che circoscrivono le mezze figure de'santi.“ – Eine Aufnahme in der Photothek des Kunsthistorischen Institutes in Florenz (Mal. Roman. 42123) zeigt die Tafel nach Entfernung des alten Goldgrundes.

¹¹⁴⁹ Offner 1950, 77s.; Garrison 1956b, 311, Anm. 20; Stubblebine 1964, 24; Torriti 1977, 26; Bellosi 1998, 35; Silvia Giorgi in: Bagnoli et al. (edd.) 2003a, 62ss., Kat. 4.

¹¹⁵⁰ Frinta 1998, no. Ab2 und no. Ab4. Eine weitere Punze (ibid., no. J12a) ist nur im Dossale no. 7 verwendet worden.

¹¹⁵¹ Skaug 1994, II, 511, Anm. 27, teilte eine ihm gegenüber geäußerte, jedoch nicht näher begründete Vermutung des Restaurators Donato Martelli mit, demzufolge die Nimben des Dossales no. 6

Goldgrundes samt der darunter befindlichen Gipsgrundierung, welche das Relief der Punzierungen und Ritzungen fixiert, Spuren am Dossale no. 6 hinterlassen haben, wie sie zumindest der Augenschein nicht erkennen läßt. Anders als beim Dossale no. 7, das Strichretuschen an den Konturen der Figuren zeigt, scheinen diese beim Dossale no. 6 intakt. So sind beispielsweise bei der Figur des Johannes an mehreren Stellen die in den Goldgrund vorgeritzten Umrißlinien des Hauptes sichtbar (Abb. 242). An den partiellen Ausbrüchen der Malschicht im Konturbereich wird deutlich, daß diese auf die Vergoldung aufgetragen wurde. Bei Paulus setzen sich die Reste der weitgehend abgeblätternen Farbe seines Schwertes vom Gewand in die Vergoldung hinein fort (Abb. 239). Hinzu kommt, daß Bacci in seinem Bericht von 1933 die Restaurierung des Dossales no. 7 erwähnte, ohne dabei vom Dossale no. 6 zu sprechen, wie es anzunehmen wäre, wenn die Goldgründe beider Tafeln bei ein und derselben Kampagne erneuert worden wären.¹¹⁵² Schließlich entsprechen auch die untereinander äußerst ähnlichen Dekorsysteme beider Dossalien ganz den Gewohnheiten der Sieneser Dugentomaler.¹¹⁵³ Dies erklärt sich mühelos, wenn man annimmt, der Dekor des Dossales no. 6 sei der ursprüngliche und habe dem Restaurator des Dossales no. 7 als Vorlage für seine Kopie zu Gebote gestanden. Geht man hingegen davon aus, die Goldgründe *beider* Tafeln seien erneuert worden, so müßte man deren Dekor als eine „historistische“, dugentesken Gewohnheiten gleichsam kongeniale Neuschöpfung besagten Restaurators interpretieren. Zu einer solchen Annahme geben jedoch die Beispiele für restaurierte Nimben von Dugentotafeln, die, sofern sie nicht ein bekanntes Vorbild kopieren, im Regelfall keine „archäologisch“ korrekten Nachbildungen, sondern Phantasieformen darstellen, wenig Anlaß.¹¹⁵⁴

Eine definitive Klärung der Frage durch eine technische Untersuchung wäre wünschenswert, doch sprechen angesichts der mangelnden Befunde am Objekt, des fehlenden Niederschlags in den Quellen und der für die Nimben verwendeten Dekorsysteme und –techniken nach dugentesker Praxis, derzeit alle Indizien

restauriert worden sein könnten. Eine der fernen Erinnerung geschuldete Verwechslung mit dem Dossale no. 7 ist dabei freilich nicht auszuschließen.

¹¹⁵² Auch in den Angaben zum Zustand der Tafel bei Stubblebine 1964, 66, und Torriti 1977, 32, wurde nicht auf eine Restaurierung hingewiesen.

¹¹⁵³ Dies wird unten für das Dossale no. 6 ausführlich nachgewiesen (s. u., Kap. 4.3.4).

dagegen, den Goldgrund des Dossales no. 6 als Ergebnis einer Restaurierung zu betrachten. Wahrscheinlicher ist vielmehr, daß der originale Dekor dieses Werks dem Restaurator des Dossales no. 7 als Vorbild diente. Dies bedeutet freilich auch, daß zwei Punzen des Dossales no. 6 von besagtem Restaurator für no. 7 nachgebildet worden sein müßten. Beide Punzen weisen (bei unterschiedlicher Größe) eine recht simple Keilform auf, deren täuschende Imitation keine größeren Schwierigkeiten bereitet haben dürfte.¹¹⁵⁵ Aus der Diskussion um den Nimbendekor in der sienesischen Dugentomalerei ist also neben der Madonna in Princeton nur das Dossale no. 7 auszuschneiden, während auf den aller Wahrscheinlichkeit nach originalen Dekor des Dossales no. 6 ausführlicher zurückzukommen sein wird.¹¹⁵⁶

4.3.2 Die sienesische Malerei vor Duccio: Forschungsprobleme

Am Beginn der sienesischen Tafelmalerei steht eine quantitativ wie qualitativ bescheidene Werkgruppe, die von der Forschung mit einem nach dem Madonnenfragment in S. Maria a Tressa in Siena benannten „Tressa-Meister“ in Verbindung gebracht wird.¹¹⁵⁷ Einen sicheren Anhaltungspunkt für die Datierung der Gruppe in das erste Viertel des Dugento liefert das inschriftlich auf 1215 datierte Berardenga-Antependium in der Sieneser Pinakothek. Letzteres weist wie auch die Madonna degli occhi grossi in der Domopera (Abb. 229) einen reliefierten Strahlennimbus auf,¹¹⁵⁸ während die Nimben der übrigen Werke, so z. B. der eponymen Madonna in S. Maria a Tressa, blank belassen worden sind. Nicht im Dekor, für den anderes aufgrund der Zeitstellung nicht zu erwarten ist, aber im Stil der Tafeln zeigt sich der im Vergleich mit der zeitgenössischen Produktion in Pisa, Lucca und Florenz reichlich provinzielle Charakter der sienesischen Malerei des

¹¹⁵⁴ Man vergleiche etwa den restaurierten Nimbus eines segnenden Christus im Pisaner Museo Nazionale (Carli 1958, tav. 106; s. o., Kap. 4.1.4).

¹¹⁵⁵ Frinta 1998, no. Ab2 (Größe: 2,3 x 1,1 mm) und no. Ab4 (Größe: 5 x 3,3 mm). Die keilförmigen Punzen sind dabei zu Blütenmotiven kombiniert worden. – Prof. Dr. Mojmír Frinta (New York), dem ich für den brieflichen Gedankenaustausch über die Problematik des Dossales no. 6 herzlich danke, hält eine Imitation der einfachen Punzenform ebenfalls u. U. für möglich (E-Mail an den Verf. vom 8.7.2006).

¹¹⁵⁶ S. u., Kap. 4.3.4.

¹¹⁵⁷ Zum Tressa-Meister zuletzt Boskovits 1993, 57-61, und ausführlich Giorgi 2000-2002 (mit Lit. und Abb.).

¹¹⁵⁸ Farbabb. bei Norman 1999, 30s., fig. 35, 36. – Reliefiert ist im übrigen auch der Nimbus des Kreuzifixus aus S. Chiara in Siena, heute ebenfalls in der Pinakothek aufbewahrt, der teils derselben

frühen Dugento. Auf besagte Werkgruppe folgt eine merkwürdig große Überlieferungslücke im zweiten Jahrhundertviertel, aus dem sich kein einziges Werk der Tafel- oder Wandmalerei erhalten hat.¹¹⁵⁹ Ob dieser Umstand allein den Zufälligkeiten der Erhaltung über die Zeitläufte geschuldet oder ob vielleicht die Malereiproduktion in Siena – aus welchen Gründen auch immer – zeitweise zum Erliegen gekommen ist, bleibt ungewiß.

Davon hängt auch die schwierige Frage ab, inwiefern die Malergeneration des dritten Jahrhundertviertels, von welcher eine größere Zahl an Werken, meist mit dekorierten Nimbis, auf uns gekommen ist, an lokale Traditionen anknüpfen konnte oder ob sie externer Vorbilder bedurfte. Um sich diesem Material zu nähern, muß man sich zunächst die zentralen Probleme in ihrer forschungsgeschichtlichen Entwicklung vergegenwärtigen:

(1) Aus der sienesischen Malerei vor Duccio hat sich bekanntlich kein urkundlich bezeugtes und nur ein einziges signiertes Tafelbild erhalten, Guido da Sienas Madonna in S. Domenico (s. u.). Um diesen einen namentlich bekannten Meister gruppierte die ältere Forschung beinahe die gesamte malerische Produktion der Zeit, indem sie nach dem geläufigen Attributionsschema der konzentrischen Kreise die qualitativ herausragenden Werke Guido selbst und die schwächeren Arbeiten seiner Werkstatt und Nachfolge zuwies.¹¹⁶⁰ Am besten illustriert wird das Prinzip durch Garrisons Index, der für Guido da Siena fünf Werke unter der Rubrik „autograph“, fünfzehn unter „with assistance“, sieben unter „shop“, je zwei unter „school“, „followers“ und „remote followers“ sowie eines unter „late follower“ subsumierte.¹¹⁶¹ Erst Stubblebine (1964) nahm in seiner umfassenden Studie zur Dugentomalerei in Siena, die gleichwohl im Gewande einer Guido-Monographie

Werkgruppe zugewiesen (Boskovits 1993, 61 mit Anm. 115), teils von dieser abgegrenzt wurde (Torriti 1977, 18 mit fig. 2).

¹¹⁵⁹ Dazu auch Maginnis 2002, 471.

¹¹⁶⁰ Explizit formuliert z. B. von Curt Weigelt, s. v. „Guido da Siena“, in: Thieme/Becker (edd.) 1907-50, XV (1922), 280-284, hier 281: „Es zeigt sich dabei, daß, bis auf wenige altertümliche u. frühe Bilder, fast alles, was aus dem sienesischen Dugento an Tafelbildern (Duccio u. seine Werkstatt natürlich ausgenommen) erhalten ist, sich in einem mehr oder weniger engen Kreis um G. sammeln läßt.“ Man vergleiche hierfür auch die Zusammenstellung von Guidos Œuvre bei Sandberg-Vavalà 1934 und die im folgenden jeweils skizzierten Forschungsübersichten zu den einzelnen Werken. Bisweilen sind derartige Ansichten noch in der neueren Forschung vertreten worden (cf. De Benedictis 1986, 326-329). Zum „Guido-Mythos“ zusammenfassend Maginnis 2002, 472 und passim; zum Faszinosum der Namen im allgemeinen s. o., Kap. 3.3.

¹¹⁶¹ Garrison 1949, 20s.

daherkam, Differenzierungen vor, indem er von besagtem Maler mehrere, nach ihren jeweiligen Hauptwerken benannte Notnamenmeister („San Bernardino Master“, „Madonna del Voto Master“, „Clarisse Master“, „St. Peter Master“) abgrenzte, die er aber weiterhin als Mitarbeiter in Guidos Werkstatt charakterisierte.¹¹⁶² Schließlich legte Bellosi (1991) in zwei Aufsätzen eine komplette Neuordnung der sienesischen Tafelmalerei vor, indem er diese zur „microstoria parallela“ der in großer Zahl erhaltenen Biccherna-Tafeln von Siena in Beziehung setzte.¹¹⁶³ Die hölzernen Deckel jener die halbjährlichen Einnahmen und Ausgaben der Kommune verzeichnenden Bücher waren meist mit einer Darstellung des amtierenden *camarlingo* bemalt.¹¹⁶⁴ Das Interesse des Malereiforschers weckte der Umstand, daß die Biccherne nicht nur jeweils ein festes Datum tragen, sondern vielfach auch der Name des für die Bemalung bezahlten Malers in den Rechnungsbüchern dokumentiert ist. Für diese Aufgabe wurden keineswegs nur Kleinmeister herangezogen. Immerhin hat selbst Duccio zwischen 1278 und 1295, d. h. auch noch nach dem prominenten Großauftrag für die Rucellai-Madonna (1285), diverse Male Zahlungen für Biccherna-Tafeln von der Kommune erhalten.¹¹⁶⁵ Durch Stilvergleich mit Biccherne, deren Maler namentlich dokumentiert sind, versuchte Bellosi, die Notnamenmeistern zugeschriebenen Werke der Tafelmalerei aus der Anonymität zu befreien. War ein Maler identifiziert, wofür in der Regel die übereinstimmende Gesichtsbildung beim *camarlingo* einer Biccherna und bei einer Figur in einem Tafelbild ins Feld geführt wurde, stellte Bellosi dessen weiteres Œuvre mittels konventioneller Stilanalyse zusammen. Auf diesem Wege gewann er drei „neue“ Meister, Dietisalvi di Speme, Rinaldo da Siena und Guido di Graziano, die er zusammen mit Guido da Siena zum Viergestirn des „contesto cimabuesco senese“, also der sienesischen Malerei vor Duccio, erhob. Bellosis Theorie im allgemeinen und seine Zuweisungen im besonderen, die bei der Duccio-Ausstellung in Siena

¹¹⁶² Stubblebine 1964. – Hinzuweisen ist im übrigen auch auf die wenig beachtete Dissertation von Eglinski 1963/1984, der fast gleichzeitig mit Stubblebine dasselbe Material behandelte und dabei ebenfalls zahlreiche Werke wegen ihres abweichenden Stiles von Guido abbrückte.

¹¹⁶³ Bellosi 1991a/b (Zitat id. 1991a, 14). In Kurzfassung wiederholte Bellosi seine Theorien im Katalog der Duccio-Ausstellung (id. 2003a); im folgenden werden jeweils nur die ersten beiden Aufsätze zitiert. Vereinzelt hat auch die voraufgehende Forschung bereits Bezüge zwischen Biccherna- und Tafelmalerei hergestellt (Giusti 1974, Boskovits 1985).

¹¹⁶⁴ Zu den Biccherna-Tafeln allgemein s. die bei Bellosi 1991a, 19, Anm. 17, genannte Lit. sowie den rezenten Katalog von Tomei (ed.) 2002.

(2003/04) einer breiteren Öffentlichkeit präsentiert worden sind, haben sich in der rezenten Forschung weitgehend durchgesetzt, was man deutlicher noch als an zustimmenden Äußerungen in der Literatur¹¹⁶⁶ an den Neubeschriftungen der Objekte in vielen Museen ablesen kann. Zurückgewiesen wurden Bellosis Identifizierungen vor allem von Carli und Maginnis, jedoch nur knapp und in generalisierender Weise.¹¹⁶⁷ Maginnis setzte dem sein Modell partnerschaftlich in einer gemeinsamen Werkstatt zusammenarbeitender, unabhängiger Maler entgegen,¹¹⁶⁸ welches sich freilich mit demjenigen Bellosis gar nicht ausschließt, da die Maler der konjizierten *compagnia* ja mit den neu benannten identisch sein könnten.

Bellosis Grundansatz ist durchaus raffiniert und nicht ohne Aussicht auf Erfolg, insofern als die gut dokumentierten und teilweise von renommierten Malern ausgeführten (s. o.) Biccherno in der Tat als Vergleichsstücke zur Einordnung von Tafelbildern der herkömmlichen Art ernstgenommen werden müssen. Eine prinzipielle methodische Schwierigkeit liegt vor allem im kleinen Format der Biccherno begründet, von denen überdies in der Regel nur die obere Hälfte figürlich bemalt ist.¹¹⁶⁹ Der Umstand, daß die Figur des *camarlingo* meist nicht einmal zehn Zentimeter erreicht, setzt dem Stilvergleich mit großformatigen Tafelbildern Grenzen. Hinzu kommt die von Retabeln, Andachtsbildern u. ä. sich wesentlich unterscheidende Motivik der Biccherno, welche, sofern figürlich dekoriert, stets den vor seinem Tisch sitzenden bzw. stehenden und Münzen zählenden Stadtkämmerer

¹¹⁶⁵ Die Dok. sind zusammengestellt bei Satkowski 2000, 48, Dok. I.2 (1278); 54, Dok. I.8 (1285); 55, Dok. I.11 (1287); 56s., Dok. I.15, I.16 (1291); 60, Dok. I.20 (1294); 63, Dok. I.28 (1295).

¹¹⁶⁶ Generell z. B. bei Chelazzi Dini 1997, 12-17; Bagnoli 2003, 119s. und passim; Norman 2003, 69. Zur Übernahme der Zuschreibung von Einzelwerken s. die nachfolgenden Forschungsberichte.

¹¹⁶⁷ Enzo Carli, s. v. „Siena-Biccherno“, in: Romanini (ed.) 1991-2002, X (1999), 657; Maginnis 2002, 472s.

¹¹⁶⁸ Maginnis 2002, bes. 483 („a joint workshop, an artistic consortium [...] of essentially independent painters come together in partnership“). In gleicher Weise äußerte sich Walter Angelelli, s. v. „Guido da Siena“, in: DBI 1960ss., LXI (2003), 417-421, hier 420: „Potrebbe trattarsi, insomma, di un vero e proprio consorzio di pittori indipendenti, uniti in una società dove gli incarichi e le commissioni potevano essere ridistribuiti tra i diversi membri.“ Dem entspricht auch die Position von Romano 2004, 26s., die annahm, es habe in Siena damals keinen Raum für eine größere Zahl unterschiedlicher Künstler und Werkstätten gegeben, und daher von „pittori tra loro non realmente alternativi“ sprach. – Zu dem für die Florentiner Quattrocentomalerei gut dokumentierten Rechtsinstitut der *compagnia* s. ausführlich Jacobsen 2001, 133-137. Zur Situation in der sienesischen Malerei des Trecento cf. Eclercy 2004, 107ss. In der genannten Arbeit habe ich ein ähnliches Modell für die von Duccio geleitete Werkstatt zur Zeit der Maestà des Sienerer Domes (1308-11) entwickelt.

zeigen. Somit lassen sich die Theorien Bellosi nicht *in toto* bestätigen oder verwerfen. Die Probleme stecken im Detail, und zwar nicht nur bei der namentlichen Identifizierung der einzelnen Meister, sondern auch und in erster Linie bei der Zusammenstellung ihres jeweiligen Œuvres, die ja unabhängig von den Biccherna erfolgte. Den ersten Versuch einer kritischen Auseinandersetzung im einzelnen habe ich in meiner Rezension des Katalogs der Duccio-Ausstellung unternommen, woran ich im folgenden anknüpfen werde.¹¹⁷⁰

(2) Der zweite Problemkomplex, mit dem sich die Forschung zur sienesischen Malerei vor Duccio konfrontiert sieht, ist die ungewisse Chronologie. Lediglich zwei inschriftlich datierte Werke haben sich erhalten, die Madonna aus S. Bernardino (1262) und das bereits erwähnte Dossale no. 7 (1270), wobei nur erstere originalen Nimbendekor aufweist. Weitere Anhaltspunkte lassen sich durch Stilvergleich mit einzelnen Biccherna-Tafeln, deren Datum jeweils *ad annum* gesichert ist, und mit Werken der Dugentomalerei außerhalb Sienas gewinnen. Manches hängt auch hier wiederum von der Zuschreibung ab, da für die von Bellosi identifizierten Dietisalvi di Speme, Rinaldo da Siena und Guido di Graziano Dokumente vorliegen, die zumindest den Zeitraum ihres Schaffens eingrenzen, aber nur mit den Werken verbunden werden können, wenn die Identifikationen zutreffen.

Zu den umstrittenen Fragen der absoluten und relativen Chronologie wird im folgenden nur dort Position bezogen, wo sich diesbezüglich aus Dokumenten bzw. Inschriften und aus dem Nimbendekor selbst Argumente ergeben bzw. wo die Einordnung des letzteren eine stilistische Datierung dringend erforderlich macht. In erster Linie sollen jedoch das Material aus der bislang nicht beachteten Perspektive des Nimbendekors analysiert und mögliche Zuweisungen in Auseinandersetzung mit Bellosi und der älteren Forschung erörtert werden. Dabei wird auch auf Maginnis' Modell einer *compagnia* mehrerer Maler und Bellosi These eines „contesto cimabuesco senese“, d. h. auf die Beziehung der sienesischen Malerei zum Dekorsystem Cimabues, zurückzukommen sein.¹¹⁷¹

¹¹⁶⁹ So mißt etwa, um ein beliebiges Beispiel zu nennen, die Biccherna-Tafel von 1294 in der Berliner Gemäldegalerie 36 x 22,8 cm (Boskovits 1988, 178s.). Zu diesem Problem s. auch Maginnis 2002, 473.

¹¹⁷⁰ Eclercy 2006, 261-265.

¹¹⁷¹ Resümee der Ergebnisse s. u., Kap. 4.3.8.

4.3.3 Guido da Sienas Madonna in S. Domenico: Ein gesicherter Ausgangspunkt

Auszugehen hat die Untersuchung notwendigerweise von dem einzigen signierten Werk, Guido da Sienas Madonnen Tafel in S. Domenico zu Siena (Abb. 224).¹¹⁷² Deren Inschrift lautet: *Me Guido de Senis diebus depinxit amenis quem XPS lenis nullis velit agere penis ano. d.ⁱ M.^o CCXXI.*¹¹⁷³ Das Datum 1221 hat bekanntlich zu einer heftigen Debatte in der frühen *fortuna critica* lokalhistorischer Observanz und in der älteren Forschung Anlaß gegeben, die hier nur summarisch referiert werden kann.¹¹⁷⁴ Eine derart frühe Zeitstellung war den sienesischen *campanilisti* durchaus willkommen, ließ sich doch damit der Vorrang gegenüber der Florentiner Malerschule scheinbar chronologisch begründen. Vor dem Hintergrund der Stilentwicklung in der toskanischen Malerei kommt eine Entstehung der Tafel in der ersten Hälfte des Dugento freilich beim besten Willen nicht in Betracht. Die Abwegigkeit einer solchen Annahme kann man sich am eindringlichsten klarmachen, indem man die Madonna von S. Domenico den fest datierten sienesischen Tafeln, dem Berardenga-Antependium (1215) einerseits und der S.-Bernardino-Madonna (1262) sowie dem Dossale no. 7 (1270) andererseits, gegenüberstellt. Daß sie zur letzteren Gruppe gehört, ist unmittelbar augenfällig und von der Mehrheit der Forschung – die Lokalpatrioten ausgenommen – immer gesehen worden. Da die Inschrift aber nach restauratorischem Befund zum originalen Bestand gehört,¹¹⁷⁵ mangelte es dementsprechend nicht an Versuchen, jene um weitere, angeblich „fehlende“ Zahlzeichen spekulativ zu ergänzen, die dann je nach Lesart ein Datum von 1261, 1271 oder 1281 ergeben würden.¹¹⁷⁶ Plausibler erscheinen demgegenüber die historisch begründeten Erklärungsversuche der nicht auf die Entstehung des Bildes selbst zu beziehenden Jahreszahl. Stubblebine hat auf die eminente Bedeutung derselben für den Predigerorden im allgemeinen und die Sieneser Dominikaner im besonderen hingewiesen: 1221 starb der Ordensgründer Dominikus; kurz zuvor hatte er noch die Stadt Siena besucht und im Hospital S. Maria Maddalena genächtigt,

¹¹⁷² Die Tafel ist zwischenzeitlich länger im Palazzo Pubblico in Siena aufbewahrt worden und erst jüngst nach S. Domenico zurückgekehrt, weshalb sie in der Literatur teilweise als „Palazzo Pubblico Madonna“ geführt wurde. Zur Provenienz s. Stubblebine 1964, 31ss.

¹¹⁷³ Zit. nach Lisini 1895, 10; Umzeichnung der Inschrift bei Milanese 1859, 16.

¹¹⁷⁴ Im einzelnen sei auf die ausführlichen Forschungsübersichten bei Brandi 1951, 94-120, Eglinski 1963/1984, 57-89, und Stubblebine 1964, 36-41, verwiesen.

¹¹⁷⁵ Brandi/Carli 1951, 252-255.

¹¹⁷⁶ Alle Vorschläge zusammengestellt bei Stubblebine 1964, 38.

welches daraufhin den Dominikanern als erster Ordenssitz in Siena zugewiesen worden war.¹¹⁷⁷ Gardner machte, an Stubblebines Theorie anknüpfend, auf den von Tommaso da Modena signierten und 1352 datierten Freskenzyklus in der Dominikanerkirche S. Nicolò in Treviso aufmerksam, bei welchem ebenfalls eine Inschrift an die Ankunft der Dominikaner im Jahre 1221 erinnert.¹¹⁷⁸ Insgesamt scheint also die Jahreszahl 1221 nicht die Ausführung der Tafel, sondern ein für die Ordensgeschichte maßgebliches Datum zu kommemorieren.

Die alternative Interpretation der Inschrift machte freilich eine stilgeschichtliche Datierung der Madonna aus S. Domenico erforderlich. Dabei ist zu beachten, daß die Gesichter von Madonna und Kind sowie der untere Teil des Thrones ähnlich wie bei Coppos Madonna del Bordone auf eine ducseske Übermalung des frühen 14. Jahrhunderts zurückgehen, so daß für einen Stilvergleich in erster Linie die zum Originalbestand gehörigen Engel in den Rahmencwickeln und die ebenfalls von Engeln flankierte Figur des segnenden Christus im separaten Giebel der Tafel in Frage kommen.¹¹⁷⁹ Von seiten der Forschung sind stets die engen Bezüge dieser Figuren zum Dossale no. 7 ins Feld geführt worden (Abb. 222, 223). Stellt man beispielsweise dem rechten Engel im Giebel der Madonna die Figur des Johannes Evangelista im Dossale gegenüber, so stimmen diese in allen Merkmalen, den schmalen Schultern, dem langen, durch eine markante Linie abgesetzten Hals, der Kopfneigung, dem langen, ovalen Gesicht, den Brauenbögen, dem Augenschnitt, der sichelförmigen Nasenwurzel, dem langen, geraden Nasenrücken, den vollen, geschürzten Lippen, dem hervortretenden Kinn, den schlaufenförmig unter dem Haar hervorlugenden Ohren etc., signifikant überein. Derselbe Vergleich ließe sich für die Gesichter aller anderen Figuren durchführen und auch auf Gewandbildung und Gestik ausdehnen.¹¹⁸⁰ Aufgrund jener äußerst engen stilistischen Verwandtschaft zwischen der signierten, aber nicht datierten Madonna von S. Domenico und dem datierten, aber nicht signierten Dossale no. 7 erscheint eine wechselseitige

¹¹⁷⁷ Ibid., 39ss.; ebenso Gardner 1979, 107 (mit Nachweisen in Anm. 7-9). Zustimmung auch bei Smart 1966.

¹¹⁷⁸ Gardner 1979: *anno domini mill.mo CCXXI fratres praedicatorum primo Tarvisium venerunt* [...].

¹¹⁷⁹ Hinweis darauf bereits bei Thode ²1904, 503, Anm. 1. Zum restauratorischen Befund s. Brandi/Carli 1951, 249ss.

¹¹⁸⁰ Man vergleiche z. B. die Ärmelpartie des segnenden Christus im Giebel der Madonna mit besagtem Johannes Ev. im Dossale bzw. die rechte Hand des Engels im Giebel mit derjenigen des Johannes Bapt. im Dossale usf.

Schlußfolgerung plausibel. So läßt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit sowohl die für die Madonna von S. Domenico gesicherte Autorschaft Guidos auf das Dossale no. 7,¹¹⁸¹ als auch das für das Dossale no. 7 gesicherte Datum – näherungsweise – auf die Madonna von S. Domenico übertragen. In unserem Zusammenhang ist vor allem der letztere Aspekt von Belang. Dementsprechend hat die Forschung die Madonna fast einhellig in die 1270er Jahre datiert,¹¹⁸² freilich noch unter der Prämisse, daß sich die Datumsinschrift des Dossales nach dem letzten Zahlwort (*septuagesimo*) fortsetzen würde. Da dies durch die jüngste Untersuchung falsifiziert werden konnte (s. o.), wäre nun gemäß dem neuen Fixdatum 1270 für das Dossale no. 7 konsequenterweise auch die Datierung der Madonna von S. Domenico auf „um 1270“ zu korrigieren.

Mit der ungefähren zeitlichen Einordnung ist die Grundlage geschaffen für die Untersuchung des Nimbendekors der Tafel, dessen herausragende Qualität in der Literatur mehrfach hervorgehoben wurde.¹¹⁸³ Am Kontur des Madonnennimbus (Abb. 225) sind deutlich die Abdrücke einstmals aufgesetzter ovaler Glasflüsse (*cabochons*) erkennbar, wie sie auch die Madonna aus S. Bernardino (1262), die Madonnen in Arezzo und der Florentiner Accademia sowie die Madonna Galli-Dunn aufweisen (Abb. 261, 265, 236, 232).¹¹⁸⁴ In weiten Abständen werden die *cabochons* jeweils so am Nimbenkontur plaziert, daß ihre Fläche über das punzierte Konturband hinaus in Peripherie und Feld des Nimbus hineinragt. Ihre wuchtige Größe, ihre

¹¹⁸¹ Über die Zuschreibung des Dossales no. 7 an Guido da Siena besteht in der Forschung weitestgehend Konsens: Lisini 1895; Coor 1948/1991, 77s.; Offner 1950, 67s.; Stubblebine 1964, 24-27, Kat. II; Bellosi 1991a, 7; Silvia Giorgi in: Bagnoli et al. [edd.] 2003a, 62ss., Kat. 4. – Erhärtet wird diese Annahme, worauf bereits Lisini 1895, 10s., hingewiesen hat, im übrigen auch durch den Umstand, daß die hexametrische Inschrift des Dossales (...x... *amenis que[m] X[ris]t[u]s lenis nullis velit angere penis anno d[omi]ni millesimo ducesimo septuagesimo*; s. o.), die bedauerlicherweise gerade am Beginn, wo einst der Künstlurname zu lesen gewesen sein muß, fragmentiert ist, ansonsten mit dem durchaus ausgefallenen Wortlaut der Inschrift der Madonna (*Me Guido de Senis diebus depinxit amenis quem XPS lenis nullis velit agere penis ano. d.ⁱ M.^o CCXXI*; s. o.) übereinstimmt (Hervorhebungen von mir). Guido scheint dieselbe Signatur-Formel, die eine Fürbitte für den Maler einschließt, mehrfach gebraucht zu haben.

¹¹⁸² Coor 1948/1991, 77s. (späte 1270er Jahre); Garrison 1949, no. 297 (ca. 1270); Offner 1950, 82 (nicht vor 1275); Oertel 1953, 42 (um 1275; dagegen id. ²1966, 46: um 1280); Stubblebine 1957, 33ss. (1270er Jahre; dagegen id. 1964, 5: 1280er Jahre); Smart 1966 (um 1280); White 1979, 25 (ca. 1275-85); Carli 1981, 8 (ca. 1275-80); Marques 1987, 284 (1270-75); Walter Angelelli, s. v. „Guido da Siena“, in: DBI 1960ss., LXI (2003), 417-421, hier 418 (um 1280). – Ein frühes Datum, vor 1260, vertraten nur Weigelt 1928, 207s., und Sandberg-Vavalà 1934, 259.

¹¹⁸³ Offner 1950, 79 („In fact, the Palazzo Pubblico halo is unique in its period and surpasses in expressiveness the mechanically repetitious halos of the end of the century.“); Stubblebine 1964, 35; White 1966, 113; Carli 1981, 13.

¹¹⁸⁴ Zu den genannten Tafeln ausführlich s. u., Kap. 4.3.4 und 4.3.5.

plastische Dimension und ihr im Licht funkelndes Material heben sie markant von der zarten Ritzung oder Punktierung des Goldgrundes ab und machen sie zu einem auch aus größerer Distanz wirkungsvollen Dekorelement, das im folgenden Exkurs erörtert wird. Die Verbreitung von *cabochons* am Nimbenkontur beschränkt sich im wesentlichen auf die genannten Beispiele, die alle der sienesischen Malerei der 1260er und 1270er Jahre entstammen. Duccio und seine Zeitgenossen verwendeten sie dagegen nicht mehr, ebensowenig auch die Florentiner und Pisaner Zeitgenossen Guidos.¹¹⁸⁵ Damit können *cabochons* am Nimbenkontur der Gottesmutter als spezifisches Charakteristikum besagter Werkgruppe gelten. Bei allen fünf Madonnen sowie bei derjenigen des Dossales no. 7 (Abb. 223) sind zudem auch die Kreuzarme im Nimbus des Jesusknaben mit je einem *cabochon* besetzt oder nach Ausweis des Abdruckes besetzt gewesen. Anders als für den Nimbenkontur lassen sich für die Kreuzarme Glasflüsse – einzeln oder zu einem Quincunx arrangiert – in der toskanischen Dugentomalerei häufiger nachweisen, so etwa bei dem von Berlinghiero signierten Tafelkreuz im Museo Nazionale di Villa Guinigi in Lucca, beim Florentiner Kruzifixus no. 434 in den Uffizien, beim Uffizien-Dossale des Meliore (1271) oder bei der Madonnentafel des Magdalenenmeisters in S. Michele a Rovezzano (Abb. 19, 120, 147).¹¹⁸⁶ Mit den beiden ersteren Werken sind im übrigen Beispiele benannt, die den sienesischen Tafeln zeitlich vorausgehen und die längere Tradition des Dekorelements belegen.¹¹⁸⁷ Den dritten Anwendungsbereich von Glasflüssen in der Dugentomalerei bilden Gewandverzierungen, bei denen *cabochons* die Stelle von Agraffen oder Broschen am Saum des Halsausschnittes der Gottesmutter einnehmen können, wie es wiederum bei der Madonna aus S.

¹¹⁸⁵ Eine mögliche Ausnahme bildet die in ihrer Einordnung höchst problematische, von der neueren Forschung meist nach Florenz lokalisierte Madonnentafel im Puschkin-Museum in Moskau, deren Zugehörigkeit zur toskanischen Malerei gleichwohl ungewiß ist (cf. Boskovits 1993, 108ss. und 748-761 mit Pl. Add. III¹⁸).

¹¹⁸⁶ Zu den ersteren beiden Werken s. Sandberg-Vavala 1929, 541-548 und fig. 67, 365, und Boskovits 1993, 374-391 und Pl. XXIX⁴; zu den letzteren s. o., Kap. 4.2.2 und 4.2.3.

¹¹⁸⁷ Bereits das inschriftlich auf 1138 datierte Tafelkreuz von Sarzana weist in den Kreuzarmen und den Zwickelfeldern der Nimbusscheibe für Edelsteine oder Imitationen vorgesehene Fassungen auf, für die eine Aufnahme aus den 1920er Jahren heute nicht mehr vorhandene Füllungen dokumentiert (Bellucci 2001, 70, fig. 56). Leider ist dem anlässlich der Restaurierung publizierten Sammelband von Ciatti/Frosinini/Bellucci (edd.) 2001, soweit ich sehe, nicht zu entnehmen, inwieweit diese zum ursprünglichen Bestand gehören. – Zum möglichen Einfluß der fröhugentesken Madonna degli occhi grossi auf die Malergeneration Guidos s. u.

Bernardino, den Madonnen in Arezzo und in der Accademia, der Madonna Galli-Dunn und der Madonna des Dossales no. 7 der Fall ist.¹¹⁸⁸

Schwieriger zu bestimmen als ihre Verbreitung ist die Technik der *cabochons*. Die Herstellung von Glasflüssen, die auch in der Goldschmiedekunst als Edelsteinsubstitute Verwendung fanden,¹¹⁸⁹ wird schon im ersten Buch des sog. Heraclius-Traktates beschrieben (cap. XIV: *De Gemmis quas de Romano vitro facere quaeris*), einer Kompilation von künstlerischen Rezepten, die sich in einer Handschrift des 13. Jahrhunderts erhalten hat.¹¹⁹⁰ Für die Glassteine, so der Verfasser, solle man aus Kreide eine Negativform bilden, darin kleine Glasstückchen miteinander vermischen und verflüssigen. Fraglich ist freilich, ob die Maler die *cabochons* selbst hergestellt oder z. B. bei einem Goldschmied erworben haben.¹¹⁹¹ Für die Befestigung solcher *pietre di vetro* an Tafelbildern empfiehlt Cennino Cennini in seinem *Libro dell'arte* (cap. CXXIV: *come si legano le pietre preziose*), dieselbe feine Gipsmasse (*gesso sottile*) zu gebrauchen, mit der auch plastischer Dekor ausgeführt wird.¹¹⁹² Aus der Stellung des Kapitels im Traktat erhellt, daß dieser Vorgang nach dem Umreißen der Konturen der Figuren (cap. CXXIII) und vor dem Auftragen des Blattgoldes (cap. CXXXIV) bzw. seiner Ornamentierung (cap. CXL) erfolgen sollte. Steht diese Anweisung in Einklang mit den Befunden in der dugentesken Tafelmalerei? Ohne restauratorische Untersuchungen läßt sich dazu nur Vorläufiges sagen, und zwar am ehesten über die Tafeln, bei denen die Glasflüsse selbst verlorengegangen sind. Beim Dossale no. 7 erkennt man in den Kreuzarmen des Nimbus Jesu sowie am Halssaum und der Armbohle der Madonna ovale

¹¹⁸⁸ In derselben Funktion sind Glasflüsse im übrigen auch in der zeitgenössischen Holzskulptur nachweisbar, so beispielsweise bei der Sitzmadonna in S. Giovanni Evangelista in S. Maria a Monte bei Pisa, die ausweislich einer (unter dem *cabochon* am Halsausschnitt befindlichen!) Inschrift von 1255 datiert (dazu mit Abb. Caleca 2000, 44ss., und Rosanna Caterina Proto Pisani in: Tartuferi/Scalini [edd.] 2004, 147, Kat. 39).

¹¹⁸⁹ Als Beispiel ließe sich etwa der von der Forschung ins frühe 13. Jh. datierte und als nordalpines Importstück betrachtete Kruzifixus in S. Bartolomeo al Monte in Pescia anführen (dazu Filieri 1993, 94-97 mit Abb.). Zu aus Glas gefertigten Edelsteinimitationen in der Goldschmiedekunst s. auch Jülich 1986/87, 110-113.

¹¹⁹⁰ Text und Übers. bei Ilg (ed.) 1873, 40s. Zur komplizierten Entstehungsgeschichte und zum Aufbau des Heraclius-Traktats, der auch den Titel *De coloribus et artibus Romanorum* trägt, cf. die Einleitung *ibid.*, 1-24. – Hinweis auf die Stelle in der knappen Übersicht zur Technik von Glasflüssen in der Malerei bei Straub 1984, 172s., der das Fehlen von diesbezüglichen Untersuchungen beklagte.

¹¹⁹¹ Anstelle von Glasflüssen sind bisweilen auch Bergkristalle verwendet worden (Straub 1984, 173). Nach den Angaben von Silvia Giorgi in: Bagnoli et al. (edd.) 2003a, 52s., Kat. 1, ist dies z. B. bei den *cabochons* der Madonna Galli-Dunn der Fall.

¹¹⁹² Wortlaut des cap. CXXIV bei Brunello/Magagnato (edd.) 1971, 128s.

Eintiefungen, die mindestens bis in die Gipsgrundierung, wahrscheinlich sogar bis in die Holztafel selbst reichen (Abb. 223).¹¹⁹³ Dasselbe gilt für den Kreuznimbus in der Madonnen tafel des Magdalenenmeisters in S. Michele a Rovezzano.¹¹⁹⁴ Die untere Partie der Glasflüsse war also bei beiden Werken in tieferen Schichten der Tafel fest verankert. Schwer zu beurteilen ist allerdings (nicht zuletzt aufgrund der Befundstörung durch die Entfernung der Glasflüsse), ob der Maler die Vergoldung im Sinne Cenninos nach dem Einsetzen der *cabochons* um diese herum aufgelegt oder ob er umgekehrt die Vertiefungen nach der Vergoldung eingeschnitten hat. Einen anderen Befund zeigen dagegen die Madonnen in S. Domenico und der Florentiner Accademia (Abb. 225, 228, 236). Statt Eintiefungen verraten nur Abdrücke die Position der verlorenen Glasflüsse, die eindeutig nachträglich auf die Vergoldung und deren durchlaufenden Dekor gesetzt wurden. Teilweise sind noch je zwei kleine Löcher zu erkennen,¹¹⁹⁵ die auf eine Befestigung der *cabochons* mittels aufgenagelter Metallfassungen schließen lassen, wie dies bei der Madonna Gallidunn noch heute der Fall ist (Abb. 232).¹¹⁹⁶

In der Dugentomalerei sind demnach zwei alternative Techniken zur Anbringung von Glasflüssen praktiziert worden, die tief ausgehöhlte Einlassung in die Tafel und die auf den dekorierten Nimbus applizierte Fassung, wobei die letztere Variante in jedem Falle von Cennino Cenninis Empfehlung abweicht. Man mag freilich einwenden, daß die Applikation der gefaßten *cabochons* wesentlich später erfolgt und im ursprünglichen Konzept gar nicht vorgesehen gewesen sein könnte, doch ist diese Annahme aus mehreren Gründen wenig wahrscheinlich. So wären gerade die bei anderen Werken besonders aufwendig und häufig mit fingierten Edelsteinen geschmückten Kreuzarme im Nimbus Jesu ohne die Glasflüsse jeweils gänzlich undekoriert geblieben. Auch werden die für unterschiedliche Auftraggeber und Orte geschaffenen Tafeln kaum in späterer Zeit unabhängig voneinander auf so

¹¹⁹³ Der Goldgrund des Dossales no. 7 ist zwar erneuert worden (s. o.), gleichwohl läßt sich die Tafel als Beispiel anführen, da dieser Befund ja gerade tieferliegende Schichten betrifft.

¹¹⁹⁴ Den Zustand vor der Restaurierung dokumentiert eine Brogi-Aufnahme in der Photothek des Kunsthistorischen Institutes in Florenz (Mal. Roman. 66082).

¹¹⁹⁵ So z. B. im rechten Kreuzarm des Nimbus des segnenden Christus im Giebel der S.-Domenico-Madonna.

¹¹⁹⁶ Die *cabochons* der Madonna von S. Bernardino müssen in ihrer heutigen Form auf eine Restaurierung der letzten Jahrzehnte zurückgehen, da noch Stubblebine 1964, 61, deren Fehlen bezeugte („The stones are missing from the haloes.“). Bei der Aretiner Madonna sind die Glasflüsse ebenfalls ersetzt worden (Anna Maria Maetzke in: Ead. [ed.] 1980, 18).

ähnliche Weise „nachgerüstet“ worden sein. Daher ist die Verwandtschaft im Glasflußdekor wohl viel eher auf eine gemeinsame Tradition der Sieneser Werkstätten zurückzuführen.¹¹⁹⁷ Restauratorische Untersuchungen zur präziseren Klärung der Befunde wären in jedem Falle wünschenswert.

Von der Technik kommen wir zur Frage, welche Intention die Sieneser Maler bei der Wahl ebenjener Dekorform geleitet haben dürfte. Für die *cabochons* in den Kreuznimben liegt die Erklärung auf der Hand. Wie in der vorliegenden Arbeit an zahlreichen Beispielen aufgezeigt, sind Kreuzarme auf unterschiedlichste Weise mit Edelsteinimitationen dekoriert worden, sei es etwa bei den reliefierten Nimben der Pisaner Maler des mittleren Dugento oder bei den punktierten und farbig bemalten Kreuznimben Cimabues. Nicht anders als schon Berlinghiero und der Meister des Uffizien-Kruzifixus no. 434 (s. o.) machten Guido da Siena und seine Zeitgenossen die Fiktion eines präziösen Goldschmiedewerkes perfekt, indem sie ein Versatzstück dieser Gattung materialiter in den Dekor eines Tafelbildes integrierten. Neu war dabei gegenüber den genannten Tafelkreuzen, die reliefierte Strahlennimben aufweisen, die Kombination des plastischen *cabochon* mit einem planen, in Ritz- oder Punktiertechnik dekorierten Nimbus. In ähnlicher Weise wird man auch die Glasflüsse am Nimbenkontur der Madonnen interpretieren dürfen, die gewissermaßen den plastischen Halbkugeln am Kontur der Nimbusscheiben der Pisaner Kruzifixe oder den roten und blauen Punkten, welche die Nimben Cimabues und Giotto's einfassen, entsprechen und doch dem Charakter einer Goldschmiedearbeit viel näherkommen.

Abschließend bleibt noch die Frage in den Raum zu stellen, welche Bedeutung das verehrte Sieneser Kultbild der Madonna degli occhi grossi aus dem frühen 13. Jahrhundert, heute in der Domopera aufbewahrt, für den Glasflußdekor Guidos und seiner Zeit gehabt haben mag (Abb. 229). Immerhin muß diese Tafel einst mit einer Vielzahl von *cabochons* verziert gewesen sein, wie die ovalen Eintiefungen im Strahlennimbus der Madonna, im Kreuznimbus des Kindes, im Thron, im Fußstuhl und im Rahmen belegen. Nach den jüngsten Quellenrecherchen von Butzek fungierte die Madonna degli occhi grossi als Hauptaltarretabel des

¹¹⁹⁷ Gleichwohl können die heute vorhandenen *cabochons* freilich zum Teil auf spätere Erneuerungen zurückgehen (s. o.).

Sieneser Domes, bis sie 1311 durch Duccios Maestà ersetzt wurde.¹¹⁹⁸ Von dem somit prominentesten Madonnenbild der Stadt könnte, obgleich zur Zeit Guidos stilistisch lange überholt, für die Maler und vielleicht auch die Auftraggeber der 1260er und 1270er Jahre durchaus ein wesentlicher Impuls ausgegangen sein, ihre Madonnen – nur bei solchen ist diese Dekorform ja nachweisbar – durch den Rekurs auf die präziösen *cabochons* in den Nimben am kultischen Glanz der „Ur-Madonna“ von Siena teilhaben zu lassen und ihnen damit auch eine spezifisch sienesisische Prägung zu geben. Als Hypothese wäre ein derartiger Zusammenhang wenigstens zu erwägen.

Nach diesem Exkurs kehren wir zum Nimbus der Madonna von S. Domenico zurück, der neben den Glasflüssen von einer Reihe Kreispunzen eingefasst wird (Abb. 225). Das bereits von Offner eingehend beschriebene Nimbenfeld nimmt eine komplex strukturierte, flächige Ranke auf punktiertem Grund ein, aus deren Wendepunkten jeweils eine Spirale erwächst, die alternierend in einem großen Blatt oder einer Sternblüte endet.¹¹⁹⁹ Von diesen Spiralen zweigen noch weitere blattbesetzte Ausläufer ab. Als Füllmotive sind in die Spiralen zahlreiche kleine Kreise, in die Zwickel zwischen Ranke und Kontur bzw. Nahtlinie dagegen Herzblätter gesetzt. Mehrere Aspekte erscheinen dabei bemerkenswert, zuallererst schon die Technik: Die in Florenz so beliebten punktierten Gründe sind in der sienesischen Dugentomalerei äußerst selten verwendet worden. Aus der Generation vor Duccio wären nur zwei weitere Beispiele anzuführen, bei denen der punktierte Grund zudem in sekundären Dekorbereichen auftritt. Bei der Madonna in Arezzo sind die Zwickelfelder im Kreuznimbus des Jesusknaben flächig punktiert (Abb. 266), beim Dossale no. 6 in der Sieneser Pinakothek, dessen Maler um größtmögliche Vielfalt beim Dekor der sechs Nimben bemüht war, lediglich derjenige des Andreas (Abb. 245; s. u.).¹²⁰⁰ Ansonsten dominierte in Siena bei weitem die Linienritzung. Von den

¹¹⁹⁸ Butzek 2001, 103s. und passim. Nach Meinung der älteren Forschung wäre die Madonna degli occhi grossi bereits 1260 durch die Madonna del Voto ersetzt worden (cf. Norman 1999, 29ss. mit fig. 35), was für unseren Zusammenhang von geringem Belang ist, da auch in diesem Falle bei Guido und seinen Zeitgenossen eine Kenntnis der Tafel vorausgesetzt werden könnte.

¹¹⁹⁹ Offner 1950, 76-80.

¹²⁰⁰ Möglicherweise könnten auch die Nimben des mir nicht zugänglichen Dossales in Memphis (s. u., Kap. 4.3.6) punktierte Gründe aufweisen. Anhand der vorliegenden Gesamtaufnahmen der Tafel läßt sich die Frage nicht entscheiden.

punktierten Dekorsystemen der Florentiner Maler unterscheidet die Madonna von S. Domenico wiederum, wie Carli mit Recht bemerkt hat, die Zartheit der Punktierung, die offenbar mit einer feinen, verhalten eingeschlagenen Punktunze ausgeführt wurde.¹²⁰¹ An den Umrißlinien der Motive ist sie dicht und präzise gesetzt, so daß sich diese deutlich abzeichnen, während die Fläche des Grundes ein lockeres Streumuster aufweist. Guidos technisches Potential im Bereich des Goldgrunddekors zeigt sich auch in der differenzierten Binnenzeichnung, vor allem bei den Blättern, deren Finger er mit punktierten Linien begrenzt, ihre feine Äderung aber mit zarten Ritzlinien angegeben hat. Gerade das von Spirale zu Spirale gänzlich variiierende Blattwerk nimmt im Nimbus der S.-Domenico-Madonna überraschend organische und „naturalistische“ Qualitäten an.¹²⁰² Sogar den üblicherweise rein flächigen Charakter solchen Dekors überführte Guido in beinahe spielerischer Manier in die dritte Dimension, indem er an diversen Stellen Blattfinger sich förmlich um die Ranke herumwickeln oder Blätter durch unregelmäßige Umriß- und Binnenlinien sich scheinbar wellen und krümmen ließ. Wie ungewöhnlich sich diese Qualitäten im Kontext der zeitgenössischen Malerei ausnehmen, vermag eine Gegenüberstellung mit Meliores Bagnano-Madonna, die etwa zur selben Zeit wie dessen Uffizien-Dossale von 1271 entstanden sein dürfte, exemplarisch zu verdeutlichen (Abb. 125).¹²⁰³ Deren Nimbus ist mit einer in der geometrischen Grundstruktur durchaus ähnlichen, flächigen Blattranke dekoriert, doch bildet hier die dichtere Punktierung einen kompakteren und dunkleren Grund, vor dem sich die Motive abheben. Vor allem aber weisen die Blätter keine Binnenzeichnung und keine Überschneidungen mit der Ranke auf; ihre vereinfachten Umrisse begrenzen weniger eine organische Form als ein rein flächenhaftes, hochgradig stilisiertes Ornamentmotiv. Anders als Meliores „Scherenschnitt“ erscheint Guidos Blattwerk im Wortsinne „vegetabil“.

Mit der Frage nach der Herkunft des Dekorsystems der S.-Domenico-Madonna verbinden sich komplexe Probleme auch methodisch-grundsätzlicher Art, weshalb dieser Punkt hier in exemplarischer Weise breiter ausgeführt wird. Offners Ableitung vom Dossale no. 6, bei welchem der Nimbus des Andreas die

¹²⁰¹ Carli 1981, 13 („... un finissimo disegno a fiorami e mazzi di frutta lievemente punteggiati a differenza delle energiche operature delle aureole fiorentine“).

¹²⁰² Hervorgehoben bereits von Offner 1950, 78s., und White 1966, 113.

¹²⁰³ Zur Bagnano-Madonna s. o., Kap. 4.2.2.

Punktierttechnik und diejenigen der Madonna und des Johannes das Motiv der – dort allerdings geritzten – Sternblüte mit Guidos signierter Tafel gemein haben (Abb. 245, 240, 242), verlagert das Problem lediglich auf ein anderes Werk, dessen chronologisches Verhältnis zur Madonna von S. Domenico zudem ungewiß bleibt.¹²⁰⁴ Da die sienesisische Malerei der Generation vor Guido gänzlich verloren ist, können mögliche Voraussetzungen für sein Dekorsystem im erhaltenen Bestand nur außerhalb gesucht werden. Die Technik der Punktierung führt zwangsläufig zur Florentiner Malerei und damit zur Frage, ob es dem bloßen Zufall geschuldet sein kann, daß sich gerade Coppo's Madonna del Bordone (1261), deren Dekor für die Entwicklung der punktierten Systeme in Florenz und Pisa von so großer Bedeutung war,¹²⁰⁵ im Besitz der Serviten von Siena befand. Entsprechend vermuteten Offner und Hoeniger, Guido habe die Technik von Coppo übernommen.¹²⁰⁶ Hinreichende Anhaltspunkte gibt es dafür indes nicht. Zwar verwendete auch Coppo die geritzte Binnenzeichnung, doch lassen sich letztlich für keines der wesentlichen Charakteristika von Guidos Dekorsystem, die zarte und locker gesetzte Punktierung des Grundes, den Reichtum an motivischen Varianten und vor allem die naturalistische Qualität des Blattwerks, Parallelen oder Vorstufen im Werk des Florentiners feststellen (Abb. 54-56).

Die Bedeutung von Coppo's Madonna del Bordone für Guido und die sienesischen Maler im allgemeinen wird in der Forschung kontrovers beurteilt.¹²⁰⁷ Dabei ist der für eine mögliche Rezeption des Nimbendekors entscheidende Aspekt in der bisherigen Diskussion kaum reflektiert worden, die Frage nach der Existenz einer (temporären) Werkstatt Coppo's in Siena. Denn nur wenn die Madonna del Bordone auch vor Ort gefertigt worden wäre, hätte sich Guido ohne Mühe die Möglichkeit eröffnet, Coppo's Dekorsystem und –technik zu studieren und zu erlernen. Sollte die Tafel hingegen in der Florentiner Werkstatt des Coppo ausgeführt und erst zur Aufstellung nach Siena transportiert worden sein, so wäre ein detailliertes Studium des Dekors am bereits montierten Objekt kaum möglich gewesen. Die Quellen geben leider keinen Aufschluß über dieses Problem. Bezeugt

¹²⁰⁴ Offner 1950, 77s.

¹²⁰⁵ Dazu ausführlich s. o., Kap. 4.1.2 und 4.2.2.

¹²⁰⁶ Offner 1950, 77, Anm. 11; Hoeniger 1990, 92ss.

¹²⁰⁷ Insbesondere Coor 1948/1991, 76 und passim, hat die Bedeutung Coppo's für Guido betont, wohingegen z. B. Eglinski 1963/1984, 441-444, seinen Einfluß als eher gering einschätzte.

ist lediglich, daß Coppo 1260, d. h. ein Jahr bevor er die Madonna del Bordone (1261) signierte, auf florentinischer Seite an der Schlacht von Montaperti teilnahm, aus der die Sienesen siegreich hervorgingen. Auch wenn man die Annahme akzeptiert, daß der Maler daraufhin wie viele seiner Kombattanten in sienesischer Gefangenschaft geraten sei, ist doch völlig ungewiß, wie lange diese andauerte und wann er wieder nach Florenz zurückkehrte.¹²⁰⁸ So lassen sich hierfür nur in aller Kürze einige ganz allgemeine Überlegungen zu externen Aufträgen im Bereich der Tafelmalerei anstellen: 1. Tafelbilder sind anders als Wandmalereien transportabel und mußten daher nicht am Bestimmungsort gefertigt werden. 2. Tafelbilder wurden anders als Wandmalereien ohnehin nicht *in situ* (d. h. im Chorraum, einer Kapelle o. ä.) ausgeführt, sondern in einer Werkstatt, erforderten also in jedem Falle nach Vollendung einen Transport an den Aufstellungsort.¹²⁰⁹ 3. Eine solche Werkstatt mußte eigens angemietet und eingerichtet werden, wiederum abweichend von der Situation des Wandmalers, dessen Werkstatt der zu dekorierende Raum selbst darstellte. 4. Die Eröffnung einer Werkstatt in einer fremden Stadt war in der Regel durch die jeweiligen Zunftstatuten reglementiert. So besagt etwa cap. XI des *Breve dell'Arte dei Pittori senesi* (1356), daß jeder nicht-sienesische Maler, der in Siena sein Handwerk ausüben möchte, einen Goldflorin bezahlen und bis zu 25 Lire als Sicherheit hinterlegen müsse.¹²¹⁰

Vor diesem Hintergrund erscheint es zumindest fraglich, daß ein Maler bei einem externen Auftrag für ein Tafelbild immer sogleich eine Werkstatt vor Ort eingerichtet hätte, erst recht bei einem Werk wie der Madonna del Bordone, deren Format einen Transport ohne Umstände gestattete. Ein anderes prominentes Tafelbild des Dugento könnte aufgrund der besseren Dokumentenlage zur Erhellung des Problems beitragen: Am 15. April 1285 schloß die Laudesi-Bruderschaft von S. Maria Novella in Florenz mit Duccio einen Vertrag über die Anfertigung der Rucellai-Madonna.¹²¹¹ Bereits am 8. Oktober 1285 und erneut zu einem unbekanntem Zeitpunkt im Jahre 1286/87, in jenem Zeitraum also, in welchem Duccio an der

¹²⁰⁸ Zu den Coppo-Dokumenten s. o., Kap. 4.2.2.

¹²⁰⁹ Urkundlich belegt ist z. B. der Transport von Duccios Maestà im Jahre 1311 (cf. Eclercy 2004, 45-50).

¹²¹⁰ Zu diesem Passus s. Maginnis 2001, 85 und 204s. Der vollständige Text des Statuts der Sieneser Malerzunft bei Milanese 1854-56, I (1854), 1-51.

¹²¹¹ Satkowski 2000, 49-53, Dok. 7.

Rucellai-Madonna gearbeitet haben müßte, erhielt er von der Stadt Siena Zahlungen für zwei Biccherna-Tafeln.¹²¹² Es ist nun wenig wahrscheinlich, daß die Kommune für diese beiden im Umfang bescheidenen Aufträge ausgerechnet einen Maler bemüht hätte, der seine Werkstatt gerade an anderem Orte führte. Im Umkehrschluß läßt sich aus dieser Überlegung ein Indiz dafür gewinnen, daß Duccio die Rucellai-Madonna eben nicht am Bestimmungsort Florenz, sondern in der heimischen Werkstatt in Siena ausgeführt haben dürfte.¹²¹³ Dokumentarisch beweiskräftig sind solche Abläufe in späterer Zeit zu greifen, etwa im Falle eines 1395 von Niccolò di Piero Gerini und Lorenzo di Niccolò für den Prateser Kaufmann Francesco di Marco Datini geschaffenen Kruzifixus, der in der Florentiner Werkstatt der beiden Maler ausgeführt und sodann nach Prato transportiert wurde. Die Abstimmung mit dem Auftraggeber erfolgte durch Briefwechsel und gelegentliche Reisen der Maler.¹²¹⁴ – Weder für Duccio noch für Coppo läßt sich die Frage nach dem Produktionsort ihrer externen Aufträge definitiv beantworten, doch mag das obige Gedankenspiel immerhin dazu beitragen, sich die Tragweite dieses für die Dugentomalerei meist nicht reflektierten Problems bewußt zu machen, von dem die mögliche Rezeption von Stil und Technik solcher Importwerke durch einheimische Maler ganz wesentlich abhängt. Für den konkreten Fall, von dem wir ausgegangen waren, gilt es gleichwohl noch einmal festzuhalten, daß für eine Rezeption von Coppo's Dekorsystem durch Guido da Siena keine plausiblen Anhaltspunkte gegeben sind.

Anders verhält es sich mit der zweiten zu diskutierenden Quelle für Guidos Dekor, auf die zunächst nur ein Einzelmotiv hinzuweisen scheint. Die Rede ist von der Sternblüte, die, wie oben ausführlich dargelegt, als Leitmotiv der Ornamentik Cimabues gelten kann.¹²¹⁵ In Guidos Madonnennimbus begegnet die Sternblüte freilich im Kontext eines ganz anderen Dekorsystems, als Flächenmotiv auf punktiertem Grund, in eine Wellenranke eingebunden, mit Blättern alternierend, so daß man auf dieser Grundlage allein den Zusammenhang als eher vage und auf ein

¹²¹² Ibid., 54s., Dok. 8 und 11.

¹²¹³ In ähnlicher Weise hat jüngst Cauzzi 2005, 92ss., in bezug auf Giotto's Bologneser Polyptychon argumentiert, auf dessen Rückseite er eine Inschrift mit dem Datum 1326 entdeckte (s. o., Kap. 4.1.5). Da Giotto in diesem Jahr mehrfach in Florenz dokumentiert ist, sei das Retabel wohl dort geschaffen und dann nach Bologna transportiert worden, wofür auch die zerlegbare Konstruktion der Kompartimente der mehrteiligen Tafel spreche.

¹²¹⁴ Dazu ausführlich Jacobsen 2001, 167ss. (mit Nachweisen in Anm. 141).

Einzelmotiv beschränkt charakterisieren müßte (Abb. 225). Aufschlußreich sind dagegen die Kreuznimben des Jesusknaben und des segnenden Christus im Giebel der Tafel (Abb. 226, 228). Deren Kreuzarme zeigen die beschriebenen Abdrücke von *cabochons*, die Zwickelfelder aber sind jeweils mit Sternblüten und Spiralranken dekoriert.¹²¹⁶ Die nächsten Parallelen hierfür finden sich nun in der Tat bei Cimabue, namentlich in den Nimben der Maria und des Johannes im frühen Kruzifixus von S. Domenico in Arezzo (Abb. 152). Übereinstimmend sind die Kombination von auf Abstand gesetzten Sternblüten und Rankenwerk, die Differenzierung in der technischen Ausführung der beiden Elemente durch die Verwendung von punktierten Linien für die Sternblüten und geritzten für die Ranken sowie die Ergänzung der Ranken durch in die Zentren der Spiralen gesetzte, meist in Dreiergruppen arrangierte Punktpunzen. Wie oben erörtert, stellen gerade die Punktpunzen und die Differenzierung von punktierten und geritzten Linien die technischen Besonderheiten des Aretiner Kruzifixus gegenüber den späteren Werken Cimabues dar. Überdies folgen Guidos Sternblüten in ihrer Zeichnung demselben Bauprinzip mit einem Vierpaß um einen Mittelkreis und zwischen die Pässe eingefügten Zacken.¹²¹⁷ Insgesamt ist die Verwandtschaft des Dekors der Zwickelfelder mit System und Technik des frühen Cimabue in Gesamtkonzept und Detail so ausgeprägt, daß mit hoher Wahrscheinlichkeit ein Werkstattzusammenhang angenommen werden kann. Wie aber hätte man sich das Verhältnis von Cimabue und Guido modellhaft vorzustellen? Ob der Aretiner Kruzifixus, dessen Datierung oben nur vage auf die 1260er oder frühen 1270er Jahre eingegrenzt werden konnte, der S.-Domenico-Madonna zeitlich vorausgeht, muß dabei offenbleiben. Letztlich ist die relative Chronologie der Tafeln für das Argument auch nachrangig, da ohnehin nicht von einer direkten Abhängigkeit des einen Werks vom anderen ausgegangen werden könnte. Vielmehr stehen diese lediglich stellvertretend für eine bestimmte Entwicklungsstufe des Nimbendekors beider Maler. Für die Frage der

¹²¹⁵ S. o., Kap. 4.2.4. – Ein kurzer Hinweis auf die von ihm sog. „cimabueske Rosette“ im Dekor der S.-Domenico-Madonna bereits bei Weigelt 1930b, 65s., Anm. 4.

¹²¹⁶ Die kleinformatigen Nimben der Engel im Giebel und in den Rahmenzwickeln sind mit geritzten Ranken sowie Kreis- und Punktpunzen verziert, woraus sich keine zusätzlichen Argumente ergeben.

¹²¹⁷ Zum geritzten Rankendekor in der umbrischen Malerei des dritten Dugentviertels, den Weigelt 1930b, 65s. mit Anm. 4, und Cannon 1999, 111, Anm. 32, in Randbemerkungen als mögliches Vorbild Guidos angeführt haben, bestehen dagegen keine engeren Bezüge. Der Franziskusmeister und

Rezeptionsrichtung scheint mir das wesentliche Indiz in dem Umstand zu liegen, daß Cimabue jenes Dekorsystem durchgängig für fast alle Nimben verwendet hat, Guido hingegen nur für spezielle, untergeordnete Dekorbereiche der S.-Domenico-Madonna, namentlich die Zwickelfelder der Kreuznimben. Die Analysen von Cimabues Werken haben deutlich gemacht, daß das Dekorsystem seine ästhetische Wirkung am besten bei umlaufenden Nimbenfeldern und weniger bei Sektoren von Kreuznimben entfaltet, so daß davon auszugehen ist, daß es für erstere konzipiert wurde. Daraus folgt, daß Guido Cimabues System rezipiert haben dürfte und nicht umgekehrt. Dafür ist ein wie auch immer gearteter Aufenthalt in dessen Werkstatt voranzusetzen,¹²¹⁸ bei dem Guido im übrigen auch die Technik des flächig punktierten Grundes kennengelernt haben könnte, wie sie Cimabue beim Aretiner Kruzifixus für die Kreuzarme des Nimbus Christi einsetzte.¹²¹⁹

Als Bilanz bleibt festzuhalten, daß der Dekorbefund der Madonna von S. Domenico nichts über das Verhältnis zu Coppo aussagt, jedoch ein eindeutiges Indiz für eine – im einzelnen freilich nur hypothetisch interpretierbare – Verbindung Guidos mit der Cimabue-Werkstatt in deren früher Phase liefert. Konkreter als etwa im Figurenstil wird hier im technischen Detail punktuell greifbar, was Bellosi als „contesto cimabuesco senese“ bezeichnet hat.¹²²⁰ Wir werden dies auch bei den im folgenden zu erörternden Werken zu überprüfen haben. Gleichwohl gilt es mit demselben Nachdruck auch zu betonen, daß Guido Cimabues Dekorsystem nur für bestimmte Bereiche übernommen hat, wohingegen das über den Florentiner Meister hinausgehende Konzept des Madonnennimbus, dessen spezifische Qualitäten vor allem im Reichtum der motivischen Variation, im naturalistischen Charakter des

sein Umfeld haben m. W. weder das Motiv der Sternblüten noch die Technik der punktierten Linien verwendet. Zum Dekor des Franziskusmeisters s. u., Kap. 5.5.

¹²¹⁸ Die Werkstatt eines anderen, bei Cimabue ausgebildeten Malers kommt hierfür kaum in Betracht, da Cimabue in dieser frühen Phase wohl noch nicht über fertig ausgebildete Schüler mit eigener Werkstatt verfügt haben dürfte.

¹²¹⁹ Auf die Punktierung des Aretiner Kruzifixus hat im Zusammenhang mit Guidos Madonnennimbus bereits Offner 1950, 77, Anm. 11, kurz hingewiesen.

¹²²⁰ Bellosi 1991a/b; zu Guido bes. id. 1991a, 6. – Zum Einfluß Cimabues auf Guido s. auch Stubblebine 1964, 6ss., der aber merkwürdigerweise gerade den Nimbendekor der beiden Maler als gegensätzlich charakterisierte: „Where, to take a technical point, Cimabue tools his gold background in a perfunctory and often unrefined manner, Guido spins elaborately delicate patterns over the gold ground.“ (ibid., 8). Diese durch die obigen Ausführungen widerlegte These wird freilich eher beiläufig geäußert und scheint nicht auf einer tatsächlichen Analyse des Dekorbefundes zu beruhen.

Blattwerks und im Spiel mit den Flächen- und Raumwerten des punktierten Dekors begründet liegen, als seine eigenständige Leistung angesehen werden muß.

4.3.4 Der Meister der Madonna Galli-Dunn: Ein neu erschlossener Maler und seine Dekorsysteme

Mit der (nach dem Vorbesitzer benannten) Madonna Galli-Dunn in der Sieneser Pinakothek hat sich eine Replik der S.-Domenico-Madonna in kleinerem Format erhalten,¹²²¹ die in der Forschung von jeher fast einhellig als Werkstattkopie der von Guido signierten Tafel aufgefaßt worden ist (Abb. 230, 224).¹²²² Nicht nur die Komposition, von der dreipaßförmigen Binnenrahmung mit Engeln in den Zwickeln über die Gestalt des Throns bis zur Gesamtanlage von Mutter und Kind, sondern auch signifikante motivische Einzelheiten wie die Drapierung des Kopftuchs über der rechten Schulter der Madonna, die überkreuzte Beinhaltung des Kindes und die Gestik beider Figuren stimmen überein. Ebenso evident ist die Richtung des Abhängigkeit, die aus den Schwächen der Madonna Galli-Dunn gegenüber dem Vorbild erhellt, vor allem in konzeptionellen Details. So hat der Maler etwa den bei der S.-Domenico-Madonna subtil aufeinander abgestimmten Rhythmus der Saumverläufe der drei Gewandschichten der Gottesmutter nicht beachtet. Auch die Bedeutung des weißen Tuches, mit welchem die Gottesmutter das Kind hält, um seinen Leib nicht mit bloßen Händen zu berühren, mißverstand er, indem er dieses lediglich dekorativ um ihr linkes Handgelenk schlang, während Guido es, die Handfläche bedeckend, zwischen den Fingern der Linken hervorlugen ließ. Dies sind nur zwei Beispiele – und mühelos um weitere zu ergänzen – für die typischen „Fehler“ eines Kopisten, welche die Madonna Galli-Dunn eindeutig als Replik der S.-Domenico-Madonna von anderer Hand ausweisen.¹²²³ Folglich muß jene nach

¹²²¹ Zur Provenienz s. *ibid.*, 80.

¹²²² Weigelt 1928, 204 (anders noch *id.* 1922, 281: „Vorstufe“ der S.-Domenico-Madonna; ebenso Wulff 1916, 76); Sandberg-Vavalà 1934, 268; Offner 1950, 62, Anm. 2; Stubblebine 1957, 33; Eglinski 1963/1984, 234; Stubblebine 1964, 11s. und 80s., Kat. XIII; Torriti 1977, 31; White 1979, 67. Zuschreibung an Guido selbst dagegen bei van Marle 1923-38, I (1923), 364-368; Garrison 1949, no. 208; Marques 1987, 284. – Zum Folgenden kurz bereits Eclercy 2006, 262.

¹²²³ Dieser augenfällige Zusammenhang muß hier noch einmal unterstrichen werden, da jüngst Silvia Giorgi in: Bagnoli et al. (edd.) 2003a, 52s., Kat. 1, den diesbezüglichen Forschungskonsens aufgegeben und die Tafel statt dessen wenig plausibel in die Nachfolge der S.-Bernardino-Madonna (s. u.) gestellt hat, zu der auch auf motivischer Ebene längst keine so engen Bezüge bestehen. Auch bei Bellosi 1991a, 9s., kam die Abhängigkeit von der S.-Domenico-Madonna merkwürdigerweise gar nicht zur Sprache.

dieser entstanden sein; da keinerlei stilistische Fortentwicklung erkennbar ist, vermutlich in geringem zeitlichen Abstand, d. h. im Laufe der 1270er Jahre.

Bellosi hat nun den anonymen Meister der Madonna Galli-Dunn mit dem von 1250 bis 1291 dokumentierten Maler Dietisalvi di Speme identifiziert, von dem sich vier Biccherne-Tafeln (1264, 1267, 1270, 1282) erhalten haben,¹²²⁴ freilich nur unter der Voraussetzung, daß der in den Rechnungsbüchern genannte Dietisalvi immer dieselbe Person sei, woran aufgrund der von Bellosi selbst konzidierten Stilunterschiede zwischen den einzelnen Biccherne durchaus Zweifel bestehen könnten.¹²²⁵ Die Zuschreibung beruht lediglich auf zwei Detailvergleichen. So stellte Bellosi der linken Hand der Madonna Galli-Dunn die Hand des *camarlingo* auf der Biccherne von 1264 und den Augen der Engel in den Zwickeln diejenigen des *camarlingo* von 1282 gegenüber.¹²²⁶ Diese magere Basis ließe sich zwar vielleicht noch durch den Vergleich der rundlichen Engelsgesichter mit dem Antlitz des genannten *camarlingo* von 1264 erweitern (Abb. 231),¹²²⁷ doch erscheinen mir die Parallelen zu den winzigen Figuren der Biccherne insgesamt zu punktuell, zu vage, zu wenig spezifisch, als daß man darauf eine Identifizierung des „Meisters der Madonna Galli-Dunn“ gründen könnte, weshalb ich – ohne die Möglichkeit der Gleichsetzung auszuschließen – den Gebrauch eines Notnamens vorziehe.¹²²⁸

Wir beginnen die Dekoranalyse mit dem Nimbus des Jesusknaben (Abb. 232), der neben einem Kontur aus Punktpunzen und *cabochons* in den Kreuzarmen, von denen bereits die Rede war, in den Zwickelfeldern eine Dekorform aufweist, die im bisherigen Verlauf der Arbeit noch nicht bei Tafeln mit so früher Zeitstellung beobachtet werden konnte. Flächige Herzblätter mit Binnenzeichnung in Ritztechnik sind hier auf kreuzschraffierten Grund gesetzt. Dieses System hat – mit zahllosen

¹²²⁴ Bellosi 1991a, 13ss., gab als frühestes Datum 1259 an, was durch Daniela Bruschetti, s. v. „Diotisalvi (Dietisalvi) di Speme“, in: DBI 1960ss., XL (1991), 230s., die auf eine verlorene, aber dokumentierte Biccherne-Tafel von 1250 aufmerksam machte, korrigiert wurde. Zu den Dok. zuletzt Patrizia Ferretti, s. v. „Diotisalvi (Dietisalvi) di Speme“, in: Saur AKL, 1995ss., 27 (2000), 528s., und Silvia Giorgi in: Bagnoli et al. (edd.) 2003a, 50s. (mit Nachweisen). Zu den Biccherne von 1264 und 1270 s. auch Gaetano Curzi in: Tomei (ed.) 2002, 61, Dok. 10, und 114s. bzw. 61, Dok. 15, und 120s.

¹²²⁵ Zu diesem Problem cf. Bellosi 1991a, 14s. mit fig. 16, 20, 21, und Gaetano Curzi in: Tomei (ed.) 2002, 114s.

¹²²⁶ Bellosi 1991a, 15 mit fig. 18, 19 und 14, 21. Explizit abgelehnt wurde der letztere Vergleich von John 2001, 105, Anm. 143.

¹²²⁷ Bellosi 1991a, 12, fig. 14, 16; Eclercy 2006, 262 (mit irrtümlicher Jahresangabe 1284).

¹²²⁸ Akzeptiert wurde die Zuschreibung an Dietisalvi di Speme dagegen von Patrizia Ferretti, s. v. „Diotisalvi (Dietisalvi) di Speme“, in: Saur AKL, 1995ss., 27 (2000), 528s.; Silvia Giorgi in: Bagnoli et al. (edd.) 2003a, 52s., Kat. 1; Pasut 2003, no. 788 und no. 949.

motivischen Varianten und auf umlaufende Nimbenfelder ausgedehnt – in den Jahrzehnten um 1300 in der gesamten toskanischen Malerei weite Verbreitung gefunden. Seine Rezeption im Werk des Deodato Orlandi, des Cimabue und des Magdalenenmeisters ist oben beschrieben worden; von Duccio wird noch zu sprechen sein.¹²²⁹ Von Belang ist vor allem, daß der flächige Blattdekor auf kreuzschraffiertem Grund nicht nur im Kreuznimbus der Madonna Galli-Dunn auftaucht, was man für sich genommen in seiner entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung nicht überbewerten dürfte, sondern mehrfach in einer Werkgruppe, die in den folgenden Erörterungen als zusammengehörig, d. h. als *Œuvre* desselben Malers, erwiesen werden soll. Wir werden auf diesen Aspekt zurückkommen.

Der Nimbus der Madonna (Abb. 232, 233) wird eingefasst von einem Kontur aus fünfblättrigen Blütenpunzen (Abb. 345)¹²³⁰ und auf der Vergoldung applizierten *cabochons*. Das Feld ist mit einer Kombination von geritzten Linien und kleinen Punzen mit unterschiedlichen Motiven dekoriert. Zunächst nur zur Ritzung: Als Grundstruktur fungiert eine lineare Wellenranke, die aber, wie man erst bei genauerer Betrachtung gewahr wird, nicht kontinuierlich verläuft, sondern jeweils ungefähr an den Hoch- und Tiefpunkten verspringt und etwas versetzt fortgeführt wird durch eine neue Linie, die ihrerseits aus einer großen Spirale hervorgeht. Ein kleines geritztes Akanthusblatt kaschiert dabei die Versprungstelle. Besagte große Spiralen weisen im Inneren mehrere kleine, aufgefächerte und ebenfalls spiralförmige Ausläufer auf, daneben auch größere, welche die Ranke selbst überkreuzen. An mehreren Stellen ist die Rankenlinie auf einer Seite mit einem flächig angelegten, langgezogenen, vielfingrigen Blatt variierender Form besetzt. Die Zeichnung der Ritzlinien bricht teilweise, besonders bei den kleinen Spiralen, eckig um. Hinzu treten die Punzen: Ins Zentrum jeder großen Spirale ist eine große Blütenform geprägt, die aus acht v-förmigen „Blättern“ und einem kreisförmigen „Stempel“ besteht. Genaueres Studium aller Blüten im Vergleich zeigt eindeutig, daß diese im Sinne des von Skaug für den trecentesken Dekor beschriebenen „combined punching“¹²³¹ aus je einer Kreispunze und einer ringsum achtmal eingeschlagenen V-

¹²²⁹ Cf. Kap. 4.1.5, 4.2.3, 4.2.4 und 4.3.9.

¹²³⁰ Frinta 1998, no. Ka17a (Durchmesser: 3 mm).

¹²³¹ Skaug 1994, I, 65s.

Punze¹²³² zusammengesetzt sind (Abb. 328).¹²³³ Die Zentren der kleinen Ausläuferspiralen markieren zu Dreiecken arrangierte Punktpunzen oder, in wenigen Fällen, Kreuzpunzen (Abb. 331).¹²³⁴

Kennzeichnend für das Dekorsystem insgesamt sind die feine Linienritzung, innerhalb derer die kleinen, kombinierten Punzen markante Akzente setzen, die äußerst komplexe Struktur der Spiralranke mit ihren diversen Versprüngen und Überschneidungen und die gleichmäßige, aber lockere Flächenfüllung, die den blanken Grund als Gestaltungselement einbezieht. Mit der flächig angelegten Blattranke auf punktiertem Grund im Nimbus der S.-Domenico-Madonna (Abb. 225) hat dieses System in Motivik, Technik und ästhetischem Effekt, vom Allerweltsmotiv der Spiralranke an sich abgesehen, nichts gemein. Auch mit dem von Cimabue übernommenen Dekor der Zwickelfelder in Guidos Kreuznimben (Abb. 226, 228) verbinden den Nimbus der Madonna Galli-Dunn lediglich die geritzten Spiralen mit den Punktpunzen, wohingegen die punktierten Sternblüten hier gänzlich fehlen. Kurz gesagt: Obwohl die Madonna Galli-Dunn in der Malerei eine im Ganzen und im Detail motivgetreue Replik der S.-Domenico-Madonna darstellt, könnte der Dekor kaum unterschiedlicher ausfallen. Dieser bemerkenswerte Befund belegt zum einen, daß bei Tafeln, die auf Geheiß des Auftraggebers ein bestehendes Bild möglichst genau kopierten, die Nimbenornamentik ganz dem Maler selbst anheimgestellt blieb und beträchtlich von der Vorlage abweichen konnte.¹²³⁵ Zum anderen erhellt daraus, daß der Meister der Madonna Galli-Dunn eben nicht ohne weiteres nach der herkömmlichen Vorstellung als dessen Kunst nach seinem Vermögen getreu nachahmender Schüler oder Werkstattmitarbeiter des Guido da Siena anzusehen ist. Der in Technik und System völlig andersartige Nimbendekor weist gerade nicht auf eine guideske Werkstatttradition und einen ausbildungsmäßigen Zusammenhang. Vielmehr dürfte es sich um einen von Guido

¹²³² Frinta 1998, no. Ab5 (Größe: 5,3 x 3,7 mm).

¹²³³ Zum Beweis vergleiche man beispielsweise die – von links unten im Uhrzeigersinn gezählt – dritte (oder dem dritten *cabochon* nächstliegende) Blüte mit der letzten (also der zwischen dem letzten und dem vorletzten *cabochon* rechts unten liegenden): Bei der dritten Blüte berühren sich zwei der v-förmigen Blätter an der Spitze, bei der letzten nicht. Dafür tangieren sich bei der letzten Blüte drei nebeneinanderliegende V-Blätter jeweils an den Schenkeln, was wiederum bei der dritten Blüte nicht der Fall ist.

¹²³⁴ Die letzteren erfaßt bei Frinta 1998, no. Ada70 (Größe: 5,7 mm). Ganz vereinzelt begegnen zudem separate Kreispunzen von der Art der für die zusammengesetzten Blüten verwendeten.

¹²³⁵ Zu diesem Zusammenhang ausführlicher s. u., Kap. 5.3.

unabhängigen Maler eigener Prägung handeln.¹²³⁶ Damit wird im übrigen auch der für die Madonna Galli-Dunn häufig gebrauchte Begriff der „Werkstattkopie“, den der Befund der Malerei allein durchaus nahelegen mag, im ersten Wortbestandteil hinfällig. Vergleicht man schließlich Malerei und Dekor der Tafel nach Rang und Qualität, so ergibt sich ein ähnlich konträres Bild wie im Falle des Lucchesen Deodato Orlandi,¹²³⁷ welches den Meister der Madonna Galli-Dunn als eher durchschnittlich in seinem malerischen Können, aber als versiert und innovativ im Nimbendekor ausweist.

Können diesem Maler auf der Basis seiner charakteristischen Ornamentik noch weitere Werke der sienesischen Malerei der Zeit Guidos zugewiesen werden? Nächstverwandt ist eine Madonna unbekannter Provenienz in der Florentiner Galleria dell'Accademia (Abb. 234), deren Komposition, wie die Forschung schon lange erkannt hat, ein Pasticcio aus der S.-Domenico- und der S.-Bernardino-Madonna (1262) darstellt (Abb. 224, 260).¹²³⁸ Von der ersteren sind der Thron und die Figur der Madonna, die motivisch im wesentlichen auch ihrer Kopie, der Madonna Galli-Dunn, entsprechen, übernommen, von der letzteren dagegen Sitzhaltung und Gestik des Kindes sowie die linke Hand der Madonna und das Tuch, mit welchem sie den Knaben hält. Wie die Madonna Galli-Dunn muß demnach auch die Accademia-Madonna nach ca. 1270, dem näherungsweisen Datum der S.-Domenico-Madonna, d. h. vermutlich in den 1270er Jahren, entstanden sein. In der Literatur ist die Tafel überwiegend der Werkstatt oder Schule des Guido da Siena zugewiesen worden,¹²³⁹ zum Teil mit expliziter Präzisierung: So verband Eglinski die Accademia-Madonna mit dem Maler der Madonna Galli-Dunn und Stubblebine mit seinem „Madonna del Voto Master“, dem er neben dem eponymen Werk auch

¹²³⁶ Zur stilistischen Eigenart des Malers s. Bellosi 1991a, 9ss.

¹²³⁷ S. o., Kap. 4.1.5.

¹²³⁸ Van Marle 1923-38, I (1923), 283-286; Weigelt 1928, 205s.; White 1979, 26; Maginnis 2002, 478s.; Eclercy 2006, 262s.

¹²³⁹ Weigelt 1911, 213ss.; id. 1928, 205s.; Sandberg-Valalà 1934, 268; Garrison 1949, no. 183 („largely assisted“); Offner 1950, 62, Anm. 2; Marcucci 1958, 61ss. (Guido-Werkstatt oder Provinzmaler); Eglinski 1963/1984, 298; Marques 1987, 284. – Umfassender Forschungsüberblick bei Angelo Tartuferi in: Boskovits/Tartuferi 2003, 102.

das Dossale no. 6 zuschrieb.¹²⁴⁰ Bellosi und Tartuferi hingegen haben jüngst, eine alte These von Thode aufgreifend, wieder die Autorschaft Guidos vertreten.¹²⁴¹

Während in der stilistischen Einordnung kein Konsens zu erzielen war, fällt der Dekorbefund wünschenswert eindeutig aus: Die Nimben von Mutter und Kind stimmen in allen Einzelheiten fast deckungsgleich mit denjenigen der Madonna Galli-Dunn überein. Der Kreuznimbus Jesu, hier von Kreispunzen mit Mittelpunkt statt Punktpunzen eingefasst, zeigt wie bei der Madonna Galli-Dunn in den von doppelten Ritzlinien begrenzten Kreuzarmen Abdrücke von *cabochons* und in den Zwickelfeldern das neuartige Dekorsystem mit geritzten flächigen Herzblättern auf kreuzschraffiertem Grund, denen in diesem Falle noch ein kleineres, entgegengesetzt ausgerichtetes Herzblatt eingeschrieben ist (Abb. 235, 232).¹²⁴² Beim Nimbus der Gottesmutter bilden wiederum applizierte *cabochons* bzw. deren Abdrücke und fünfblättrige Blütenpunzen den Kontur (Abb. 236). Wie Frinta nachgewiesen hat, sind diese Punzen identisch mit den im Kontur der Madonna Galli-Dunn verwendeten (Abb. 345).¹²⁴³ Im Felddekor kehren alle vom Nimbus der letztgenannten Tafel bekannten Elemente in gleicher Form, an gleicher Stelle, in gleicher Kombination und in gleicher Technik wieder (Abb. 236, 237, 232, 233): die lineare Wellenranke mit den durch kleine Blätter kaschierten Versprüngen; die großen Spiralen mit den kleineren, aufgefächerten, ebenfalls spiralförmigen Ausläufern; die Überkreuzungen der Ranke; der stellenweise Besatz durch längliche, gefingerte Blätter; die zum Teil eckig umbrechende Zeichnung der Spiralen. Schließlich stimmen auch die Punzen überein. Die Zentren der großen Spiralen nehmen aus einer Kreis- und mehreren V-Punzen zusammengesetzte Blüten ein, nach Frinta identisch mit denjenigen der Madonna Galli-Dunn (Abb. 328).¹²⁴⁴ In den kleinen Spiralen kehren die zu Dreiergruppen kombinierten Punktpunzen wieder. Nur die Kreuzpunzen der Madonna Galli-Dunn fehlen und sind durch Blütenpunzen

¹²⁴⁰ Eglinski 1963/1984, 234; Stubblebine 1964, 76s., Kat. XI.

¹²⁴¹ Thode 1890a, 3ss.; Bellosi 1991a, 7; Angelo Tartuferi in: Boskovits/Tartuferi 2003, 99-103, Kat. 16. Ebenso Pasut 2003, no. 662 und no. 951.

¹²⁴² Das Herzblatt entspricht im Prinzip einer Umbildung der klassischen (einfachen) Palmette, das doppelte Herzblatt der oben sog. komplexen Palmette. Die terminologische Abgrenzung ist aufgrund der fließenden Grenzen schwierig und bisweilen zugegebenermaßen arbiträr.

¹²⁴³ Frinta 1998, no. Ka17a. – Von dieser Punze handelte bereits Stubblebine 1964, 76, übersah jedoch ihr Auftreten in der Madonna Galli-Dunn.

¹²⁴⁴ Frinta 1998, no. Ab5.

von der Art des Konturs ersetzt.¹²⁴⁵ Die Bilanz ist leicht auf den Punkt zu bringen: Ein größeres Maß an Übereinstimmung zwischen zwei Nimben – bei gleichzeitig hoher Komplexität des Dekorsystems – erscheint kaum vorstellbar. Die Accademia-Madonna ist eindeutig mit Eglinski dem Meister der Madonna Galli-Dunn zuzuweisen; Guido da Siena kommt demnach entgegen der Meinung der neueren Forschung als Autor nicht in Betracht. Offenkundig hat der Maler mit den genannten Tafeln zwei in Komposition (mit Ausnahme der Figur des Kindes), Stil und Nimbendekor untereinander fast deckungsgleiche Repliken der S.-Domenico-Madonna geschaffen, die auch identische Maße aufweisen.¹²⁴⁶ Damit wird im übrigen ein frühes Beispiel des insbesondere für die kleinformatischen „Andachtsbilder“ des 14. und 15. Jahrhunderts beschriebenen Prinzips der Standardisierung von Werkstattprodukten greifbar, welches in der diesbezüglichen Diskussion berücksichtigt zu werden verdient.¹²⁴⁷

Eine Variante desselben Dekorsystems findet sich in den Nimben des Dossales no. 6 der Sieneser Pinakothek (Abb. 238).¹²⁴⁸ Bekanntlich ist die Tafel mit Guidos Dossale no. 7 typologisch und motivisch eng verwandt, während sie in den stilistischen Detailformen und der „handschriftlichen“ Ausführung davon abweicht, wie zuletzt Maginnis und vor ihm andere vor allem anhand eines Vergleichs der beiden Johannesfiguren dargelegt haben.¹²⁴⁹ Aus diesem Grunde hat die Forschung das Dossale no. 6 überwiegend der Werkstatt oder dem Umkreis Guidos,¹²⁵⁰ mehrfach präziser dem Meister der Madonna del Voto zugewiesen.¹²⁵¹ Weigelt und Carli konstatierten Parallelen zur Accademia-Madonna.¹²⁵² In jüngerer Zeit schrieben Bellosi und Pasut das Dossale no. 6 dagegen Guido selbst zu.¹²⁵³ Wegen der engen Bezüge zum Dossale no. 7 (1270) wurde auch eine ähnliche Zeitstellung

¹²⁴⁵ Die Punzen der Accademia-Madonna auch bei Skaug 1994, II, fig. 95C und 106.

¹²⁴⁶ Nach Stubblebine 1964, 76 und 80, jeweils 125 x 73 cm.

¹²⁴⁷ Zu diesem Thema zuletzt Freuler 2002 und Schmidt 2005, 205-272 (ch. 7: „Standard and Customized Products“)

¹²⁴⁸ Die Provenienz der Tafel ist unbekannt (Stubblebine 1964, 66).

¹²⁴⁹ Maginnis 2002, 477s.

¹²⁵⁰ Jacobsen 1907, 11; van Marle 1923-38, I (1923), 370ss.; Eglinski 1963/1984, 131s.; White 1979, 67; Marques 1987, 284.

¹²⁵¹ Garrison 1949, no. 435; Stubblebine 1964, 14 und 66s., Kat. VII; Torriti 1977, 32; Carli 1981, 20.

¹²⁵² Weigelt 1911, 222; Carli 1981, 20.

¹²⁵³ Bellosi 1991a, 7; Pasut 2003, no. 696. So auch bereits Sandberg-Vavalà 1934, 267s.

angenommen.¹²⁵⁴ Die folgenden Ausführungen zum Nimbendekor der Tafel stehen im übrigen unter dem expliziten Vorbehalt, daß der Goldgrund tatsächlich dem ursprünglichen Befund entspricht und nicht auf eine Restaurierung zurückgeht.¹²⁵⁵

Der Nimbus des Paulus ganz links stimmt in den geritzten Teilen des Dekors mit der Madonna Galli-Dunn und der Accademia-Madonna überein (Abb. 239, 232, 236). Man vergleiche die verspringende Ranke mit den kaschierenden Blättern und die großen Spiralen mit den aufgefächerten kleinen Ausläufern im Inneren, teilweise in etwas eckiger Zeichnung. Nur die flächigen Blätter fungieren hier nicht als partieller Besatz der Ranke, sondern füllen die dreieckigen Zwickelflächen zwischen Ranke und Spiralen. Die Punzen sitzen an denselben Stellen wie bei den beiden Madonnen und sind auch in der Form ähnlich, jedoch nicht identisch mit den dort verwendeten. Die „Blätter“ der zusammengesetzten Blüten in den Zentren der großen Spiralen wurden nicht mit v-, sondern mit keilförmigen Punzen gebildet, und zwar in drei verschiedenen Größen (Abb. 325-327).¹²⁵⁶ An die Stelle der Punktpunzen in den kleinen Spiralen traten Kreispunzen, und die Kreuzpunzen der Madonna Galli-Dunn wurden durch andere ersetzt, bei denen nicht die Kreuzarme, sondern die Zwickel eingetieft sind; diese verzieren im übrigen auch den Kontur (Abb. 330).¹²⁵⁷ Demselben Dekorsystem folgen die Nimben der Madonna und des Johannes mit dem einzigen Unterschied, daß in die großen Spiralen statt punzierter Blüten geritzte Sternblüten in mannigfacher Variation gesetzt sind (Abb. 240-242). So bildet teils ein Kreis, teils ein Bogenquadrat die Mitte, welche vier Kreise umgeben, zwischen die wiederum Zacken eingefügt sind, einige davon kreuzschraffiert. Bisweilen markieren kleine Kreis- oder Sternpunzen¹²⁵⁸ die Mittelpunkte der Kreise. Im Nimbus des Johannes begegnen noch weitere Abwandlungen des Motivs. Damit stehen die Sternblüten im Dossale no. 6 nicht nur im Kontext eines anderen Dekorsystems als bei Cimabue und Guido, sondern werden auch in einer bei jenen

¹²⁵⁴ Weigelt 1911, 222 (ca. 1260/70); Eglinski 1963/1984, 132 (1270er Jahre); Stubblebine 1964, 66 (1270er Jahre); Torriti 1977, 32 (um 1270); Marques 1987, 284 (ca. 1275/85); Pasut 2003, no. 696 (ca. 1265/75).

¹²⁵⁵ Die Gründe für diese Annahme sind oben ausführlich dargelegt worden (s. o., Kap. 4.3.1).

¹²⁵⁶ Frinta 1998, no. Ab2 (Größe: 2,3 x 1,1 mm), no. Ab3 (Größe: 3,5 x 2,5 mm) und no. Ab4 (Größe: 5 x 3,3 mm).

¹²⁵⁷ Ibid., no. Ada56 (Größe: 4 mm). Dieselbe Punze ist zusätzlich unter einer anderen Formkategorie als no. Jd13 aufgeführt. – Stubblebine 1964, 76, gab irrtümlich an, die Blütenpunze der Accademia-Madonna sei auch im Dossale no. 6 verwendet worden.

¹²⁵⁸ Frinta 1998, no. Dab9 (Größe: 2,6 x 2,8 mm).

nicht beobachteten Vielfalt an motivischer Variation gebraucht.¹²⁵⁹ Aus diesem Grunde kommt, ungeachtet der Frage des chronologischen Verhältnisses, der Dekor des Dossales no. 6 kaum, wie von Offner erwogen, als Vorbild für Guidos S.-Domenico-Madonna in Betracht (s. o.).¹²⁶⁰

Im Nimbus des Jesusknaben sind die Zwickelfelder wie bei der Madonna Galli-Dunn und der Accademia-Madonna mit geritzten Herzblättern auf kreuzschraffiertem Grund dekoriert (Abb. 243, 232, 235).¹²⁶¹ Diese neuartige, später von Duccio und vielen anderen Malern aufgegriffene Technik der Absetzung des Grundes gegen die flächigen Motive als Alternative zur Punktierung hat der Maler bei der Figur des Petrus auch für einen nicht-sektorierten Nimbus angewandt, indem er die Herzblätter – mit Binnenzeichnung wie im Kreuznimbus der Madonna Galli-Dunn – jeweils Spitze an Öffnung aneinanderreihete und den Berührungspunkt mit einer Kreispunze markierte (Abb. 244).¹²⁶² Dasselbe Dekorsystem läßt sich in der zeitgenössischen Florentiner Malerei, namentlich beim Nimbus des Leonhard im Dossale des Magdalenenmeisters in New Haven, in Punktieretechnik nachweisen (Abb. 138).¹²⁶³ Die Parallele belegt, daß der kreuzschraffierte Grund gleichsam als logische Konsequenz der Übertragung flächig punktierter in geritzte Dekorsysteme interpretiert werden kann. Ebenso ein punktiertes System führte der Maler schließlich im bereits erwähnten Nimbus des Andreas vor (Abb. 245).¹²⁶⁴ Wieder sind es Herzblätter mit geritzter Binnenzeichnung, die hier allerdings in radialer Ausrichtung auf punktierten Grund gesetzt wurden.

Kennzeichnend für das Dossale no. 6 ist also, über die für die Madonna Galli-Dunn aufgezeigten Merkmale hinaus, die reiche Variation im Dekor. Für die sechs Nimben kamen insgesamt drei ganz verschiedene Systeme (lineare Ritzung mit Punzen, flächige Ritzung auf kreuzschraffiertem Grund, flächige Punktierung) zum Einsatz, ohne daß dabei jedoch ein übergreifendes Ordnungsprinzip wie Symmetrie

¹²⁵⁹ Polzer 2004/05, 107, Anm. 64, verglich den Dekor des Dossales no. 6 dagegen mit Cimabues Uffizien-Madonna.

¹²⁶⁰ Offner 1950, 77ss.

¹²⁶¹ In die Kreuzarme wurde kein *cabochon*, sondern ein Quincunx aus einem geritzten Bogenquadrat und vier Kreispunzen in zwei verschiedenen Größen gesetzt.

¹²⁶² Als Neuerung im Dekor des Dossales no. 6 bereits angesprochen von Sandberg-Vavalà 1953, 39s.

¹²⁶³ Cf. Pasut 2003, no. 749 und no. 751. Zum Dossale in New Haven s. o., Kap. 4.2.3.

¹²⁶⁴ Weigelt 1928, 213, Anm. 1, grenzte den Nimbus des Andreas (von ihm als Jakobus identifiziert) als „toskanische [d. h. nach Weigelts Terminologie nicht-sienesische] Arbeit“ von den anderen Nimben des Dossales no. 6 ab.

oder Rangabstufung erkennbar wäre. Ähnlich wie dies später bei Duccios Rucellai-Madonna (1285) der Fall sein sollte, kombinierte der Maler eine Vielzahl von Dekorsystemen und –techniken und stellte deren Vielfalt förmlich zur Schau. Für die Frage der Zuschreibung fallen zwei Aspekte ins Gewicht, die gegeneinander abzuwägen sind: auf der einen Seite die signifikante Übereinstimmung des Paulus-Nimbus mit dem Dekorsystem der Madonna Galli-Dunn und der Accademia-Madonna in bezug auf alle strukturellen und technischen Charakteristika sowie die Verwendung des neuartigen kreuzschraffierten Grundes, der das Dossale no. 6 mit den genannten Madonnen verbindet; auf der anderen Seite das motivisch ähnliche, aber materiell nicht identische Punzenset. Eine äußerst enge Verbindung zum Meister der Madonna Galli-Dunn, der, wie oben gezeigt, auch die Accademia-Madonna schuf, muß in jedem Falle angenommen werden. Fraglich bleibt nur, ob das abweichende Punzenset im Sinne einer Auswechslung der Werkzeuge in ein und derselben Werkstatt oder eines beim Meister der Madonna Galli-Dunn geschulten und seinen Dekor getreu nachahmenden, gleichwohl nicht mit ihm identischen Malers zu interpretieren ist. Da in der „handschriftlichen“ Ausführung der Ritzungen keine Unterschiede zu den beiden Madonnen zu verzeichnen sind und die drei Tafeln überdies auch stilistisch nächstverwandt erscheinen, dürfte m. E. mit größerer Wahrscheinlichkeit der ersten Variante der Vorzug zu geben sein.

Im Kontext dieser Werkgruppe sind des weiteren zwei Tafeln mit kleinformatigen Nimben zu erörtern, zunächst die in der Sieneser Pinakothek aufbewahrten, doppelseitig mit Szenen aus dem Leben des Beato Andrea Gallerani bemalten Flügelbilder (Abb. 246). Ein Passus im Visitationsbericht der Kirche S. Domenico zu Siena von 1575, der eine *icona imaginis Beati Andreae cum variis miraculis per eum factis in tabulis perpulcre et ornate depictis subtilissime* erwähnt, ist von Bacci und Stubblebine wohl mit Recht auf die seltene Ikonographie der erhaltenen Tafeln bezogen worden.¹²⁶⁵ Das Todesjahr des seligen Dominikaner-Tertiariers ergibt jedenfalls einen sicheren *terminus post quem* von 1251.¹²⁶⁶ Seine Verehrung bezeugt

¹²⁶⁵ Bacci 1939, 7; Stubblebine 1964, 69 (danach zit.). Zur Ikonographie des Beato Andrea Gallerani cf. auch Alfred A. Strnad, s. v. „Andreas Gallerani von Siena“, in: Kirschbaum/Braunfels (edd.) 1968-76, V (1973), Sp. 155s.

¹²⁶⁶ Weigelt 1911, 216ss.; Stubblebine 1964, 71.

erstmalig ein Dokument vom 31. März 1274, in welchem Bischof Bernhard von Siena einen Ablass für den Besuch des Grabes gewährte.¹²⁶⁷ Teils mit explizitem Bezug auf dieses Datum, teils aus stilistischen Erwägungen hat die Forschung die Flügelbilder daher in die 1270er Jahre datiert.¹²⁶⁸ Ob die Entstehung der im Dokument nicht genannten Tafeln tatsächlich in kausalem und chronologischem Zusammenhang mit dem bischöflichen Ablass steht, muß allerdings ungewiß bleiben. Bezüglich der Zuschreibung stellt sich die Forschungslage analog zu den oben diskutierten Werken dar. Mehrheitlich wurden die Flügel der Werkstatt oder Schule des Guido da Siena, bisweilen auch diesem selbst zugewiesen.¹²⁶⁹ Bellosi verteilte die beiden Seiten der Flügel auf zwei verschiedene Maler und gab die fünf Szenen umfassenden Innenflügel Guido, die mit einer großen Szene bemalten Außenflügel dagegen Dietisalvi di Speme.¹²⁷⁰ Da allein die Innenflügel vergoldete und dekorierte Nimben aufweisen, kann im folgenden nur auf diese eingegangen werden.

Der Anknüpfungspunkt an die voraufgehend besprochene Werkgruppe ist zunächst technischer Natur: Frinta hat für die Gallerani-Flügel die Verwendung derselben fünfblättrigen Blütenpunze wie in der Madonna Galli-Dunn und der Accademia-Madonna nachgewiesen (Abb. 345).¹²⁷¹ Doch lassen sich auch im Dekorsystem Parallelen erkennen, soweit der Größenunterschied der Nimben in den kleinformatigen Szenen einen Vergleich mit den großen Madonnen Tafeln gestattet. Die identisch dekorierten Nimben des Seligen in den beiden unteren beiden Szenen der Verteilung der Almosen und des Gebets vor dem Gekreuzigten fallen entsprechend dem Format ihrer Bildfelder etwas größer aus (Abb. 247). Den Kontur bildet wie bei der Madonna Galli-Dunn ein Band aus besagten Blütenpunzen, während das Feld eine geritzte lineare Wellenranke einnimmt, deren Struktur nur geringfügig vereinfacht mit dem oben beschriebenen Dekorsystem übereinstimmt. Verfolgt man den Verlauf der Welle, so verspringt diese wiederum jeweils kurz nach

¹²⁶⁷ Publ. bei Bacci 1939, 17ss.

¹²⁶⁸ Bacci 1939, 17ss. (um 1275); Garrison 1949, no. 353 (um 1275); Eglinski 1963/1984, 121 (ca. 1275/80); Stubblebine 1964, 71 (Mitte 1270er Jahre); Torriti 1977, 35s. (um 1270); Marques 1987, 284 (ca. 1265/75); Pasut 2003, no. 952 (ca. 1270/80).

¹²⁶⁹ Weigelt 1911, 216ss.; van Marle 1923-38, I (1923), 370ss.; Bacci 1939, 1-32 („Maestro del Beato Gallerani“); Garrison 1949, no. 353; Eglinski 1963/1984, 121; Stubblebine 1964, 69ss., Kat. IX, und 95s. („St. Peter Master“); Torriti 1977, 35s. – Zuschreibung an Guido selbst bei Marques 1987, 284, und Pasut 2003, no. 952, an den Meister der Madonna Galli-Dunn bei Eclercy 2006, 262.

¹²⁷⁰ Bellosi 1991a, 7s., 10 und 15 mit fig. 14-16.

¹²⁷¹ Frinta 1998, no. Ka17a (s. o.). Ein Hinweis auf die Punze bereits bei Stubblebine 1964, 76.

den Hoch- und Tiefpunkten. Die großen Spiralen weisen im Inneren mehrere kleine, aufgefächerte, spiralförmige Ausläufer sowie je einen langgezogenen Ausläufer auf, welcher die Ranke überkreuzt. In die Zentren der kleinen Spiralen sind Punktpunzen gesetzt, in die Zentren der großen statt der zusammengesetzten Blüten, denen die Abmessungen des Nimbus keinen Platz boten, Dreiergruppen von Punktpunzen. Dabei bricht die Zeichnung der Spiralen, wie oben beobachtet, teilweise eckig um. Wie exakt dieses offensichtlich für großformatige Nimben konzipierte, komplexe Dekorsystem in all seinen Strukturmerkmalen auf einen Nimbus von kaum zehn Zentimetern Durchmesser¹²⁷² übertragen wurde, erscheint doch bemerkenswert. Für die noch wesentlich kleineren Nimben der oberen drei Szenen mußte der Dekor freilich vereinfacht werden. Bei der Stigmatisation links verzieren geritzte Spiralaranken den Nimbus des Franziskus, beim Gebet des Dominikus links ergänzen Blüten- und Punktpunzen die Spiralen. Anhand der Nimben der drei dem seligen Reginald erscheinenden Marien in der darüber befindlichen Szene läßt sich wieder das Streben des Malers nach größtmöglicher *variatio* im Dekor mustergültig studieren (Abb. 248). So zeigt die linke Figur Punktpunzen im Kontur und Spiralen mit Blütenpunzen im Feld, die mittlere umgekehrt Blüten im Kontur und Spiralen mit Punkten im Feld, die rechte schließlich Punkte sowohl im Kontur als auch im Feld. Auf der Grundlage dieses klaren Dekorbefundes, der ein übereinstimmendes System und eine identische Punze umfaßt, läßt sich also mit den Tafeln des Beato Andrea Gallerani ein weiteres Werk des hier so genannten Meisters der Madonna Galli-Dunn erschließen.

Weniger eindeutig ist der Befund bei dem zweiten Objekt mit kleinformatigen Szenen, welches immer mit den Gallerani-Tafeln in Zusammenhang gesehen worden ist, den mit no. 4 bezeichneten Flügelbildern in der Sieneser Pinakothek, die vier Episoden aus dem Leben der Hll. Bartholomäus, Katharina von Alexandrien, Franziskus und Klara zeigen (Abb. 249).¹²⁷³ Das Verhältnis zu den in

¹²⁷² Näherungsweise berechnet aus der bei Stubblebine 1964, 69, angegebenen Gesamthöhe der Tafel von 121,5 cm.

¹²⁷³ Die Provenienz der Tafeln ist unbekannt (Stubblebine 1964, 21). Datierungsvorschläge in der Forschung schwanken zwischen den Jahren kurz nach 1255, dem Datum der Kanonisation Klaras (Jacobsen 1907, 10s.; Stubblebine 1964, 23; Marques 1987, 88 und 284), und der Zeit um 1280 (Garrison 1949, no. 352; Torriti 1977, 37; Pasut 2003, no. 911).

den Maßen identischen¹²⁷⁴ Gallerani-Tafeln hat gleichwohl unterschiedliche Beurteilungen erfahren, mit Zuweisung teils an dieselbe,¹²⁷⁵ teils an eine andere Hand.¹²⁷⁶ Eglinski, Stubblebine und Marques identifizierten den Maler mit Guido da Siena,¹²⁷⁷ Bellosi dagegen mit Dietisalvi di Speme.¹²⁷⁸ – Die winzigen Nimben in den vier Szenen sind alle in derselben Weise mit geritzten Spiralranken ohne Punzen dekoriert (Abb. 250). Wie beim ebenfalls mehrfach umrissenen Nimbus des Franziskus in der Stigmatisationsszene der Gallerani-Tafeln überschneiden sich die Ranken mehrfach; auch in der „handschriftlichen“ Ausführung der Zeichnung scheinen beide Werke verwandt. Wegen der geringen Größe und Komplexität des Dekors kommt diesem Befund zwar lediglich eine bedingte Aussagekraft zu, doch weist er wenigstens als Indiz darauf hin, daß wahrscheinlich auch die Flügelbilder no. 4 zum Werk des Meisters der Madonna Galli-Dunn gerechnet werden dürfen. Dazu würde im übrigen auch eine jüngst von Boskovits und Tartuferi vorgeschlagene Rekonstruktion passen, die ebenjene Tafeln als Seitenflügel der vom selben Maler geschaffenen Accademia-Madonna interpretiert haben. Ihren Messungen zufolge stimmen nicht nur die Maße, sondern auch die Position der Scharnierspuren an den Seiten der Tafeln überein.¹²⁷⁹ Eine ausführlichere Publikation der Befunde bleibt abzuwarten. Aus der Perspektive des Nimbendekors, der die Autorschaft des Meisters der Madonna Galli-Dunn für beide Werke wahrscheinlich macht, stünde einer solchen Rekonstruktion jedenfalls nichts im Wege.

Nur am Rande und in aller Kürze können in diesem Zusammenhang zwei weitere Tafeln erwähnt werden, die kürzlich Gegenstand eines umstrittenen Rekonstruktionsversuches gewesen sind, die Marienkrönung in der Londoner Courtauld Institute Gallery und die Madonna del Voto im Dom zu Siena. Im Rahmen einer Ausstellung des Lindenau-Museums in Altenburg (2001) wurden die beiden Tafeln mit dem Passionszyklus aus der Badia Ardenga zu einem Giebelretabel

¹²⁷⁴ Beide Objekte messen nach Stubblebine 1964, 21 und 69, je 121,5 x 71 cm.

¹²⁷⁵ Weigelt 1911, 216ss.; id., s. v. „Guido da Siena“, in: Thieme/Becker (edd.) 1907-50, XV (1922), 280-284, hier 282; Bacci 1939, 28s.; Torriti 1977, 37.

¹²⁷⁶ Jacobsen 1907, 10s.; Eglinski 1963/1984, 108ss.

¹²⁷⁷ Eglinski 1963/1984, 108ss.; Stubblebine 1964, 21-24, Kat. I; Marques 1987, 88 und 284.

¹²⁷⁸ Bellosi 1991a, 16s. mit fig. 21, 33. Ebenso Pasut 2003, no. 911.

¹²⁷⁹ Angelo Tartuferi (und briefl. Mitt. von Miklós Boskovits) in: Boskovits/Tartuferi 2003, 99-103, Kat. 16, hier 102 mit fig. 42 (Rekonstruktion).

kombiniert, welches als Vorgänger von Duccios Maestà auf dem Hochaltar des Sieneser Domes gestanden haben soll.¹²⁸⁰ Die rezente Forschung hat diesen Versuch kritisch aufgenommen und wenigstens teilweise bereits falsifiziert.¹²⁸¹ Hier ist nicht der Ort, die komplexe Forschungsgeschichte und die unterschiedlichen Argumente zu rekapitulieren, da der schlecht erhaltene Nimbendekor der Tafeln zu dieser Frage wenig beizutragen vermag.¹²⁸² Ich beschränke mich daher lediglich auf eine kurze Einordnung dieses Dekors in den oben nachgezeichneten Kontext der Produktion des Meisters der Madonna Galli-Dunn.

Die beschnittene Giebeltafel der Londoner Marienkrönung ist von Coor-Achenbach und Bellosi Guido da Siena,¹²⁸³ von der Mehrheit der übrigen Forschung nach dem üblichen Argumentationsmuster seiner Werkstatt zugeschrieben worden (Abb. 251).¹²⁸⁴ Villers und Lehner, denen eine gründliche technische Untersuchung der Tafel verdankt wird, haben auf die Ähnlichkeit der fünfblättrigen Blütenpunzen im Kontur der Nimben Christi und Mariens (Abb. 252) mit den für die Madonna Galli-Dunn, die Accademia-Madonna, die Gallerani-Tafeln und die Madonna del Voto verwendeten aufmerksam gemacht, dabei aber übersehen, daß bereits Frinta die Identität all dieser Punzen nachgewiesen hat.¹²⁸⁵ In den mehrfach umrissenen Nimben der Engel begegnen zudem wiederum geritzte, sich überschneidende Spiralranken, deren Zeichnung den kleinen Nimben der Gallerani-Tafeln und der Flügelbilder no. 4 ähnelt.

¹²⁸⁰ Diese Rekonstruktion ist ausführlich, mit zahlreichen Abb. und einem Überblick über die bisherige Forschung dokumentiert bei John/Manzke/Penndorf (edd.) 2001.

¹²⁸¹ Cf. Butzek 2001; Schmidt 2001; id./Muller 2001; Hiller von Gaertringen 2002; Villers/Lehner 2002. Jüngst hat sich indes Muller 2004 mit neuen Befunden der Altenburger Rekonstruktion im wesentlichen angeschlossen.

¹²⁸² Dafür sei nur auf die in den vorausgehenden beiden Anm. genannte Lit. verwiesen, über die sich die Diskussion leicht erschließen läßt. – Coor-Achenbach 1957, 329, und Hiller von Gaertringen 2002, 321s., haben im übrigen bereits darauf aufmerksam gemacht, daß allein der Umstand, daß die Nimben der Marienkrönung überhaupt Dekor aufweisen, sie von den ebenfalls kleinformatigen Badia-Ardenga-Tafeln, deren Nimben blank belassen wurden, unterscheidet, so daß sie wohl nicht zu ein und demselben Ensemble gehören dürften.

¹²⁸³ Coor-Achenbach 1957; Bellosi 1991a, 7. Übernommen auch von Pasut 2003, no. 907.

¹²⁸⁴ Eglinski 1963/1984, 371s.; Stubblebine 1964, 81-84, Kat. XIV; Marques 1987, 284. Dagegen hat John 2001, 107, eine Zusammenarbeit von Guido und dem „Meister der Madonna del Voto“ angenommen. – Cf. außerdem den Forschungsüberblick bei Villers/Lehner 2002, 289-292. Dort auch Angaben zum Zustand der Tafel (ibid., 293s. mit fig. 5).

¹²⁸⁵ Ibid., 298s. mit fig. 12. Die Sternpunze und die sechsblättrige Blütenpunze im Nimbus Christi gehen den Verf. zufolge auf eine Restaurierung zurück. – Frinta 1998, no. Ka17a. Ein Hinweis auf die Übereinstimmung im übrigen bereits bei Stubblebine 1964, 76.

Die Madonna del Voto ist fast einhellig der Werkstatt oder dem Umkreis des Guido da Siena zugeordnet worden,¹²⁸⁶ teilweise auch mit Präzisierungen, welche die hier diskutierten Werke betreffen (Abb. 253).¹²⁸⁷ So wurde etwa eine Ausführung durch dieselbe Hand wie beim Dossale no. 6,¹²⁸⁸ der Madonna Galli-Dunn¹²⁸⁹ oder der Accademia-Madonna¹²⁹⁰ vermutet. Dem entspricht auch Bellosi's Zuschreibung der Madonna del Voto an Dietisalvi di Speme, für den er ja gleichfalls die Madonna Galli-Dunn und die Flügelbilder no. 4 in Anspruch nahm.¹²⁹¹ – Der Goldgrund der Tafel ist fast gänzlich abgerieben, doch sind am Kontur der Nimben von Mutter und Kind noch deutlich die fünfblättrigen Blütenpunzen erkennbar, deren Übereinstimmung mit denjenigen der Madonna Galli-Dunn, der Accademia-Madonna, der Gallerani-Tafeln und der Londoner Marienkrönung Frinta nachgewiesen hat (Abb. 345).¹²⁹² Obgleich sich über das Dekorsystem der Madonna del Voto nichts mehr, über das der Marienkrönung nur wenig aussagen läßt, liefert der technische Befund der identischen Punzen immerhin ein weiteres Indiz für eine mögliche Zugehörigkeit auch dieser beiden Tafeln zum Œuvre des Meisters der Madonna Galli-Dunn.

Schließlich erlaubt der Dekorbefund mit einiger Wahrscheinlichkeit die Identifizierung eines letzten Werks dieses Malers, welches gleichwohl bislang meist nicht mit der oben diskutierten Werkgruppe in unmittelbarem Zusammenhang gesehen worden ist. Es handelt sich dabei um eine aus S. Agostino in S. Gimignano in den dortigen Palazzo Comunale gelangte Madonna,¹²⁹³ deren Malfläche durch eine lediglich die Köpfe der Figuren aussparende Übermalung zu großen Teilen zerstört ist (Abb. 254). Einwandfrei lesbar sind nur mehr Gesichter und Komposition der

¹²⁸⁶ Curt Weigelt, s. v. „Guido da Siena“, in: Thieme/Becker (edd.) 1907-50, XV (1922), 280-284, hier 282; id. 1928, 206; Eglinski 1963/1984, 269; Marques 1987, 284.

¹²⁸⁷ Zur umfangreichen Forschungsdiskussion über das hier ausgeklammerte Problem der Datierung cf. John 2001, 103s.; Butzek 2001; Silvia Giorgi in: Bagnoli et al. (edd.) 2003a, 54-57, Kat. 2.

¹²⁸⁸ Garrison 1949, no. 650; Brandi 1951, 124; Stubblebine 1964, 74s.; Maginnis 2002, 482; Eclercy 2006, 262.

¹²⁸⁹ John 2001, 105ss.; Eclercy 2006, 262.

¹²⁹⁰ Stubblebine 1964, 74s.; Eclercy 2006, 262.

¹²⁹¹ Bellosi 1991a, 9 und passim. Ebenso jüngst Silvia Giorgi in: Bagnoli et al. (edd.) 2003a, 54-57, Kat. 2.

¹²⁹² Frinta 1998, no. Ka17a. Hinweis bereits bei Stubblebine 1964, 76.

¹²⁹³ Zur Provenienz Stubblebine 1964, 104s.

Tafel.¹²⁹⁴ Umso größere Bedeutung für die Einordnung kommt daher dem gut erhaltenen Nimbendekor zu. Bereits die Gesamtanlage des Bildes und die Umriss der Figuren belegen, ähnlich wie dies bei der Madonna Galli-Dunn und der Accademia-Madonna der Fall ist, eine enge motivische Verwandtschaft mit der S.-Domenico-Madonna. Man vergleiche nur die Dreipaßbogenrahmung mit je drei Engeln in den Zwickeln, den – bei der Madonna in S. Gimignano beschnittenen – Dreiecksgiebel mit drei Figuren, den Unterbau des Thrones und die Sitzhaltung der Madonna. Dabei ist allerdings in der Forschung das zeitliche Verhältnis der beiden Tafeln unterschiedlich beurteilt worden, was sich in zwischen den späten 1260er Jahren und der Jahrhundertwende schwankenden Datierungsvorschlägen für die Madonna in S. Gimignano niederschlug.¹²⁹⁵ Aus den in der Diskussion angeführten historischen Daten lassen sich keine sicheren Anhaltspunkte gewinnen. Ob Carli's Identifizierung der rechts unten im Habit der Augustinerinnen kniend und nimbiert dargestellten weiblichen Figur mit der seligen Juliana von Cornillon (Beata Giuliana Corneliense) tatsächlich zutrifft, ist letztlich für die Datierung von geringem Belang, da der aus dem Todesjahr der Seligen abgeleitete *terminus post quem* von 1258 ohnehin zu früh läge, um ein brauchbares Indiz für eine präzisere Einordnung liefern zu können.¹²⁹⁶ Auch das Weihedatum der Kirche S. Agostino in S. Gimignano (1298), welches Stubblebine als *terminus post quem* für die Ausführung der Madonna betrachtete, bringt keinerlei Klärung, weil weder das Tafelbild eine Weihe des Baus voraussetzt noch umgekehrt.¹²⁹⁷ Zugeschrieben wurde die Madonna von S. Gimignano teils Guido selbst,¹²⁹⁸ teils seiner Werkstatt oder Schule.¹²⁹⁹ Stubblebine modifizierte die letztere Position, indem er einen bei Guido ausgebildeten, aber bereits unter dem Einfluß des jungen Duccio stehenden Maler annahm.¹³⁰⁰

¹²⁹⁴ Zu Zustand und Restaurierung ausführlich Carli 1955a, 16ss.

¹²⁹⁵ Garrison 1949, no. 34 (ca. 1265-75); Carli 1955a, 19-23, und id. 1955b, 176ss. (vor 1272); Garrison 1957/58, 266s. (ca. 1275-85); Eglinski 1963/1984, 340 (1280er Jahre); Stubblebine 1964, 104ss., Kat. XXIV (um 1300); Marques 1987, 284 (ca. 1265-75); Pasut 2003, no. 140 (ca. 1265-75).

¹²⁹⁶ Carli 1955a, 19. Zur Ikonographie der Seligen cf. Frans van Molle, s. v. „Juliana von Cornillon“, in: Kirschbaum/Braunfels (edd.) 1968-76, VII (1974), Sp. 227.

¹²⁹⁷ Stubblebine 1964, 104s. – Carli 1955a, 19s., führte das Weihedatum ebenfalls an, erachtete es jedoch aus stilistischen Gründen als zu spät für die Entstehung der Tafel.

¹²⁹⁸ Garrison 1949, no. 34; Carli 1955a, 15-33, bes. 20s.; Garrison 1957/58, 266s. (mit Gehilfen); Gabriele Borghini in: Kat. Siena 1979, 20ss., Kat. 4; Carli 1981, 20; Pasut 2003, no. 140.

¹²⁹⁹ Perkins 1932, 87; Eglinski 1963/1984, 340; Marques 1987, 284.

¹³⁰⁰ Stubblebine 1964, 105.

Im Nimbendekor verbindet die Tafel zunächst wieder ein technischer Aspekt mit der dem Meister der Madonna Galli-Dunn zugeordneten Werkgruppe. Frinta hat im Kontur der Nimben neben größeren sechsblättrigen¹³⁰¹ auch die bei der Madonna Galli-Dunn, der Accademia-Madonna, den Gallerani-Tafeln, der Marienkrönung und der Madonna del Voto verwendeten fünfblättrigen Blütenpunzen nachgewiesen (Abb. 349, 345).¹³⁰² Bezüglich des Dekorsystems bieten die kleinformatigen Nimben der Engel in den Zwickeln der Dreipaßrahmung den Anknüpfungspunkt (Abb. 255). Deren Feld ist wiederum jeweils mit einer geritzten linearen Wellenranke dekoriert, die nach den Hoch- und Tiefpunkten verspringt und deren spiralförmige Ausläufer die Ranke überkreuzen. In die Zentren der Spiralen sind entweder Blütenpunzen oder geritzte (Stern-)Blüten in verschiedenen Variationen gesetzt.¹³⁰³ Außer der identischen Punze weist die Madonna in S. Gimignano also auch alle Merkmale des für den Meister der Madonna Galli-Dunn charakteristischen Dekorsystems auf, so daß die Tafel nach dem Befund der Engelsnimben ebenfalls seinem Œuvre zuzurechnen sein dürfte.

Die oben beschriebenen Experimente mit flächigem Blattdekor auf kreuzschraffiertem Grund setzte der Maler in den Nimben von Mutter und Kind fort. Beim Nimbus der Madonna unterteilte er das Feld in Sektoren, die zu beiden Seiten und zur Nahtlinie hin von einem breiten, glatt belassenen Streifen, jeweils mit einer kleinen, halbkreisförmigen Einbuchtung in der Mitte, gerahmt werden (Abb. 256-258).¹³⁰⁴ Diesen „Puzzleteilen“ sind flächige, im weitesten Sinne lilienartige Gebilde aus einem teils mandel-, teils drachenförmigen Mittelteil und zwei spiraligen Voluten auf kreuzschraffiertem Grund eingeschrieben, welche letzterer auch die Restflächen zwischen den Sektoren einnimmt. Dasselbe Motiv fand, aus dem Rapport isoliert, für die Zwickelfelder im Kreuznimbus des Jesusknaben Verwendung (Abb. 259), jenen Dekorbereich also, der bei der Madonna Galli-Dunn, der Accademia-Madonna und dem Dossale no. 6 gleichfalls in neuartiger Weise mit flächigem Blattwerk auf

¹³⁰¹ Frinta 1998, no. La38a (Durchmesser: 5 mm).

¹³⁰² Ibid., no. Ka17a (Durchmesser: 3 mm). Hinweis bereits bei Stubblebine 1964, 76.

¹³⁰³ Blütenpunzen z. B. beim rechten Engel im rechten Zwickel, geritzte Blüten z. B. beim rechten Engel im linken Zwickel. – Der Nimbus des linken Engels im linken Zwickel folgt dagegen dem System des Madonnennimbus (s. u.).

¹³⁰⁴ Kurze Beschreibung des Nimbus bei Eglinski 1963/1984, 340.

kreuzschraffiertem Grund verziert worden war.¹³⁰⁵ Die nächste und in der Dugentomalerei einzige Parallele für ein derart sektoriertes Nimbenfeld findet sich beim rechten oberen Engel von Duccios Rucellai-Madonna (1285), dessen Nimbus ebenso in radiale, von Streifen mit runden Einbuchtungen gerahmte Abschnitte unterteilt ist, denen der Maler flächige Herzblätter auf kreuzschraffiertem Grund eingeschrieben hat (Abb. 295).¹³⁰⁶

Entwicklungsgeschichtlich betrachtet, deutet der Gebrauch eines durch flächigen Blattdekor auf kreuzschraffiertem Grund gekennzeichneten Systems für den großformatigen Nimbus der Madonna eher auf ein späteres Datum für die Tafel in S. Gimignano. Bei der Madonna Galli-Dunn und der Accademia-Madonna hatte sich die Anwendung des Systems lediglich auf die Zwickelfelder der Kreuznimben beschränkt; beim Dossale no. 6, das wie die genannten Madonnen in den 1270er Jahren entstanden sein dürfte (s. o.), war dieses auf ein durchgehendes Nimbenfeld, jedoch das einer der Madonna und dem Kinde rangmäßig nachgeordneten Figur, übertragen worden. Ab den 1280er Jahren schließlich bedienten sich Duccio und andere jenes Dekorsystems auch für großformatige Madonnennimben. Sofern man denn von einer kontinuierlichen und konsequenten Fortentwicklung des Systems ausgehen darf, wäre für die Madonna in S. Gimignano mit einiger Wahrscheinlichkeit eine Entstehung nach den oben diskutierten Werken, d. h. im vorletzten Jahrzehnt des Dugento, anzunehmen.

Zieht man eine Gesamtbilanz der Analysen, so läßt sich aus den jeweiligen Dekorbefunden eine Werkgruppe erschließen, die aus acht Tafeln besteht: der Madonna Galli-Dunn, der Accademia-Madonna, dem Dossale no. 6, den Beato-Andrea-Gallerani-Tafeln, den Flügelbildern no. 4, der Londoner Marienkrönung, der Madonna del Voto und der Madonna in S. Gimignano.¹³⁰⁷ Alle Werke mit Ausnahme des Dossales no. 6 und der (unpunzierten) Flügelbilder no. 4 haben dieselbe fünfblättrige Blütenpunze gemeinsam.¹³⁰⁸ Des weiteren verbindet alle Werke bis auf die Madonna del Voto, bei der sich nur die Punzierung des Nimbenkonturs erhalten

¹³⁰⁵ Die Kreuzarme des Nimbus Jesu sind bei der Madonna in S. Gimignano blank belassen worden.

¹³⁰⁶ S. u., Kap. 4.3.9.

¹³⁰⁷ Zur Differenzierung der Wahrscheinlichkeiten einer Zugehörigkeit der jeweiligen Tafeln zu besagter Werkgruppe s. die obigen Einzelanalysen.

¹³⁰⁸ Frinta 1998, no. Ka17a.

hat, dasselbe charakteristische Dekorsystem einer mit Punzen kombinierten, linearen Wellenranke in Ritztechnik mit Ausläufern und Überschneidungen. Bei allen Werken mit großformatigen Nimben, d. h. der Madonna Galli-Dunn, der Accademia-Madonna, dem Dossale no. 6 und der Madonna in S. Gimignano, fand überdies ein zweites neuartiges Dekorsystem mit geritztem, flächigem Blattwerk auf kreuzschraffiertem Grund Verwendung, welches sonst erst später nachgewiesen werden kann. Aufgrund dieser engen Bezüge in Technik und System des Nimbendekors sind besagte acht Tafeln mit hoher Wahrscheinlichkeit als Produktion ein und desselben Malers zu interpretieren, der hier nach dem Werk, von dem die Untersuchung ihren Ausgang nahm, als „Meister der Madonna Galli-Dunn“ bezeichnet wird. Das für ihn zusammengestellte Œuvre entspricht nur zum kleineren Teil demjenigen von Stubblebines „Madonna del Voto Master“ (Madonna del Voto, Dossale no. 6, Accademia-Madonna) bzw. Bellosis „Dietisalvi di Speme“ (Madonna Galli-Dunn, Flügelbilder no. 4, Madonna del Voto).¹³⁰⁹ Auf der Basis des Dekorbefundes läßt sich also die Produktion einer so bislang unbekanntes sienesischen Malerwerkstatt rekonstruieren, aus der zahlreiche der wichtigsten Tafelbilder der Generation vor Duccio hervorgegangen sind. Aus dem Vergleich mit der Nimbenornamentik der von Guido da Siena signierten S.-Domenico-Madonna erhellt, daß dieser Maler nicht mit Guido, der gänzlich andersartige Techniken und Systeme gebrauchte, identisch sein kann. Selbst bei seinen insgesamt drei verkleinerten Repliken von Guidos berühmter Tafel in der Sieneser Dominikanerkirche (Madonna Galli-Dunn, Accademia-Madonna, Madonna in S. Gimignano), auf welche der Meister der Madonna Galli-Dunn gewissermaßen spezialisiert gewesen zu sein scheint, ahmte er im Nimbendekor keineswegs die Vorlage nach, sondern fand ganz eigene Lösungen. Insbesondere dem o. g. zweiten Dekorsystem mit flächigen Blättern auf kreuzschraffiertem Grund sollte in der Folgezeit, namentlich bei Duccio, aber auch in der toskanischen Malerei außerhalb von Siena (Magdalenenmeister, Cimabue, Deodato Orlandi), gewaltiger Erfolg beschieden sein. Zumindest nach dem erhaltenen Bestand stellt es sich so dar, als

¹³⁰⁹ Stubblebine 1964, 74s.; Bellosi 1991a, 9s. und 15ss. Letzterer rechnete zum Werk des Dietisalvi di Speme allerdings auch die S.-Bernardino-Madonna sowie die Madonna in Arezzo, die, wie gleich zu zeigen sein wird (Kap. 4.3.5), nicht zur obigen Werkgruppe gehören. Ausgeklammert aus der Diskussion habe ich selbstverständlich alle Tafeln ohne Nimbendekor.

könnte der Meister der Madonna Galli-Dunn dieses System selbst entwickelt haben. Modellhaft ließe sich an seinem Œuvre sogar dessen Genese von einer zur Füllung der Zwickelfelder in den Kreuznimbren gebrauchten Einzelform bis zum Rapport im umlaufenden Nimbrenfeld nachvollziehen. Nimmt man Qualität und entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Goldgrunddekors zum exemplarischen Maßstab, so ist mit dem Meister der Madonna Galli-Dunn neben Guido da Siena ein zweiter sienesischer Maler von Rang erschlossen.

4.3.5 Die Madonna aus S. Bernardino und die Madonna in Arezzo: Vorbild und Replik

Bellosi hat seinem „Dietisalvi di Speme“, dessen Werk er ebenfalls von der Madonna Galli-Dunn ausgehend zusammenstellte, noch zwei weitere Madonnentafeln zugeschrieben, die wir nun in die Diskussion einbeziehen.¹³¹⁰ Die erste ist aus S. Bernardino in Siena, vormals Kirche der Compagnia di S. Maria degli Angeli, in die dortige Pinakothek gelangt (Abb. 260).¹³¹¹ Zwei neuzeitliche Quellen bezeugen eine aufgrund der Beschneidung der Tafel heute nicht mehr existente Datumsinschrift, deren Wortlaut geringfügig variiert, aber in der Bezugnahme auf die genannte Bruderschaft und insbesondere in der Jahreszahl 1262 jeweils übereinstimmt. Ein von dem Notar Francesco Panichi ausgefertigtes Dokument von 1655 gibt die Inschrift der Madonna aus S. Bernardino wie folgt wieder: *Ista tabula e[st] fraternitatis beate Mariae semper virginis qua[m] fecit fieri in A.D. MCCLXII.*¹³¹² Im ersten Band der *Lettere senesi* des Guglielmo Della Valle (1782) wird die Inschrift zweimal zitiert (*Tabula ista est Confraternitatis S. Mariae Angelorum quam fieri fecit de anno 1262* bzw. *Ista tabula est Fraternitatis B. Mariae Semper Virginis quam fieri fecit Anno Dni MCCLXII.*)¹³¹³ Stubblebine hat als einziger Originalität und Aussagekraft der Inschrift angezweifelt, da ihm aus stilistischer Perspektive eine Entstehung der Tafel in den 1270er Jahren plausibler erschien.¹³¹⁴ Für eine solche Annahme liegen jedoch keine hinreichenden Gründe vor. Weder erlaubt der Stilbefund eine so präzise Datierung, die von der angegebenen Jahreszahl 1262 ja nur

¹³¹⁰ Bellosi 1991a, 15ss.

¹³¹¹ Zur Provenienz s. Stubblebine 1964, 61.

¹³¹² Publ. von Brandi 1933, 10.

¹³¹³ Zit. nach *ibid.*, 4 (mit Nachweis).

¹³¹⁴ Stubblebine 1964, 10 und 61ss.

um etwa zehn Jahre abweichen würde, noch gibt das übereinstimmende Zeugnis der beiden Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts begründeten Anlaß zu Mißtrauen. Die S.-Bernardino-Madonna kann demnach weiterhin als fest datiertes Werk des Jahres 1262 angesehen werden.

Von der älteren Forschung wurde die Tafel teils Guido da Siena selbst,¹³¹⁵ teils seiner Werkstatt oder Schule¹³¹⁶ zugeschrieben. Stubblebine modifizierte die letztere Position, indem er die Madonna einem von ihm „San Bernardino Master“ genannten, hochrangigen Maler aus Guidos Umfeld mit eigenem Profil zuordnete, worin ihm die neuere Literatur überwiegend gefolgt ist.¹³¹⁷ White und Maginnis haben aufgezeigt, daß sich die S.-Bernardino-Madonna von Guidos Madonna des Dossales no. 7¹³¹⁸ vor allem durch die überzeugendere Proportionierung von Mutter und Kind, die fast bildhauerisch zu nennende Plastizität der mit Licht und Schatten modellierten Gesichter und die Betonung der Rundungen des Körpers mittels geschickt eingesetzter Chrysographie in Stil und Qualität wesentlich unterscheidet.¹³¹⁹ Bellosi schließlich identifizierte jenen anonymen Meister mit Dietisalvi di Speme, und dies auf der Basis eines Vergleichs mit der Madonna Galli-Dunn, welche er mit den für Dietisalvi dokumentierten Biccherna-Tafeln in Verbindung gebracht hatte.¹³²⁰

Vor dem Hintergrund der oben untersuchten Werke Guidos und des Meisters der Madonna Galli-Dunn läßt sich die Stellung des Nimbendekors der S.-Bernardino-Madonna in der sienesischen Malerei vor Duccio präziser bestimmen.¹³²¹ Der Nimbus der Gottesmutter wird, für ein solches Format ungewöhnlich, von einem lediglich aus kleinen Punktpunzen bestehenden Kontur eingefafßt, der das breite Nimbenfeld optisch kaum wirkungsvoll zu begrenzen vermag (Abb. 261). Bei der

¹³¹⁵ Strzygowski 1888, 149s.; Coor 1948/1991, 78s.; Sandberg-Vavalà 1934, 268; Garrison 1949, no. 175; Torriti 1977, 22; Marques 1987, 87s.

¹³¹⁶ Jacobsen 1907, 17s.; Weigelt 1911, 222; van Marle 1923-38, I (1923), 378s.; Toesca 1927, II, 1030; Sinibaldi/Brunetti 1943, 89, Kat. 26; Offner 1950, 62, Anm. 2; Eglinski 1963/1984, 211s.

¹³¹⁷ Stubblebine 1964, 61-64, Kat. V, bes. 63; White 1979, 26-32; Polzer 1984, 10s.; Maginnis 2002, 473ss.

¹³¹⁸ Diese mit dem Stil der S.-Domenico-Madonna völlig übereinstimmende Tafel (s. o., Kap. 4.3.3) eignet sich zum Vergleich besser als die signierte Madonna selbst, da deren Gesichter ja auf eine duccheske Übermalung zurückgehen.

¹³¹⁹ White 1979, 26-32; Maginnis 2002, 473ss. mit fig. 3, 4. Dazu kurz auch Eclercy 2006, 261s.

¹³²⁰ Bellosi 1991a, 15s. (s. o., Kap. 4.3.4); ebenso Pasut 2003, no. 948. Explizit abgelehnt wurde die Zuschreibung an Dietisalvi von Gibbs 2005 und Eclercy 2006, 261s.

¹³²¹ Knappe Beschreibung des Dekors bei Polzer 1984, 10.

Madonna Galli-Dunn und der S.-Domenico-Madonna bilden hingegen größere Blüten- resp. Kreispunzen ein Konturband, welches – unabhängig von den hier wie dort zusätzlich applizierten *cabochons* – für sich eine veritable Rahmung abgibt. In das Nimbenfeld ist eine flächige, anders als beim Meister der Madonna Galli-Dunn nicht verspringende Wellenranke geritzt, an deren Wendepunkten große Spiralen abzweigen, die in der Mitte jeweils in einem mehrfingrigen Blatt enden. Aus den Spiralen gehen noch weitere kleinere Blätter hervor. Als Akzente treten zu Dreiergruppen kombinierte Punktpunzen hinzu, die jedoch nicht wie üblich in die Zentren der Spiralen, sondern teils an Verzweigungspunkte, teils arbiträr gesetzt sind. Die „handschriftliche“ Ausführung der Ritzzeichnung fällt wenig schwungvoll, eher etwas zögernd und un gelenk aus. So verlaufen die Doppellinien der Ranke oft nicht parallel; die Spiralen sind nicht rund und in einem Zug, sondern abgeflacht und eckig gezeichnet. Dasselbe gilt auch für die geritzten, linearen und durch Punktpunzen akzentuierten Spiralranken in den Zwickelfeldern des Kreuznimbus Jesu, die ohne erkennbares Strukturprinzip willkürlich die Fläche füllen (Abb. 262).¹³²² Die entscheidende konzeptionelle Schwäche des Dekors besteht jedoch in der unentschiedenen Technik des Madonnennimbus, der flächige Motive (die doppelt geritzte Blattranke) mit einem nicht bearbeiteten Grund vereint. Prinzipiell gibt es im dugentesken Nimbendekor zwei Alternativen: Entweder werden wie bei der Madonna Galli-Dunn lineare Motive auf blanken Grund gesetzt oder wie bei der S.-Domenico-Madonna flächige Motive auf bearbeiteten, d. h. punktierten oder kreuzschraffierten Grund (Abb. 232, 225). Im ersten Fall hebt sich die eingetiefte Linie von der glatten Fläche, im zweiten die glatte von der bearbeiteten Fläche ab. Beim Nimbus der S.-Bernardino-Madonna wird die glatte Motivfläche nur durch die Umrißlinien von der ebenfalls glatten Grundfläche unterschieden, was die Lesbarkeit des Dekors erheblich erschwert. Dabei beweisen die punktierten Ornamentbänder an Behang und Lehne des Thrones,¹³²³ daß der Maler die Punktieretechnik durchaus beherrschte, aber für den Grund des Madonnennimbus in offenbar bewußter, doch wenig glücklicher Entscheidung nicht anwandte.

Aus diesen Beobachtungen erhellt zweierlei: (1) Der Dekor der S.-Bernardino-Madonna läßt sich nach Ausweis von Technik und Konzept mit keinem

¹³²² Die dunkel eingefärbten Kreuzarme sind wiederum mit *cabochons* besetzt.

der bisher untersuchten Werke in Verbindung bringen. Von der flächigen, „naturalistischen“ Blattranke der von Guido da Siena signierten S.-Domenico-Madonna weicht er vor allem im beschriebenen Verhältnis von Motiv und Grund sowie in der anderen Art und geringeren Qualität der Zeichnung ab. Von der linearen Ranke der Madonna Galli-Dunn unterscheidet ihn im wesentlichen die geringere Komplexität und Folgerichtigkeit des Systems sowie die ausschließliche Verwendung von Punktpunzen. Auch die Füllung der Zwickelfelder im Kreuznimbus der S.-Bernardino-Madonna hat weder mit Guidos Rankenwerk in Kombination mit punktierten Sternblüten cimabuesker Provenienz noch mit den vom Meister der Madonna Galli-Dunn bevorzugten flächigen Blättern auf kreuzschraffiertem Grund etwas gemein. Somit kann der S.-Bernardino-Meister nach dem Dekorbefund weder mit Guido da Siena, wie von der älteren Forschung angenommen, noch mit dem Meister der Madonna Galli-Dunn bzw. Bellosi „Dietisalvi di Speme“ identisch sein, sondern ist als ein dritter, sich von den genannten in der Nimbenornamentik signifikant unterscheidender Maler zu betrachten. (2) In Konzept und Ausführung weist sein Dekor jedoch Defizite gegenüber demjenigen der anderen beiden Maler auf, die in dem proportional zu schmalen Kontur, der fehlenden Bearbeitung des Grundes, der unsystematischen Setzung der Punktpunzen und der ungelenten Ritzzeichnung bestehen. Dies erscheint insofern bemerkenswert, als die neuere Forschung, insbesondere White, Bellosi und Maginnis, Qualität und Bedeutung des S.-Bernardino-Meisters hervorgehoben und ihm gegenüber Guido da Siena als zweitrangigen Maler abgewertet hat.¹³²⁴ Für die Malerei selbst dürfte diese Einschätzung in der Tat zutreffen, doch verhält es sich bezüglich des Dekors eher umgekehrt. In seiner außergewöhnlichen Ornamentik kann Guido sicher keineswegs als „uno dei tanti pittori di secondo livello del Duecento italiano“ gelten.¹³²⁵ Ebenso wenig kommt aber der Dekor des S.-Bernardino-Meisters dem Rang seiner Malerei gleich. Geringeres Talent oder geringeres Interesse an jenem Teilgebiet seines Metiers mögen hierbei möglicherweise eine Rolle gespielt haben, doch wäre auch ein Zusammenhang mit der frühen Zeitstellung der S.-Bernardino-Madonna

¹³²³ Dazu Polzer 1984, 10.

¹³²⁴ White 1979, 25; Bellosi 1991a, 6s.; Maginnis 2002, 473ss. Ebenso Walter Angelelli, s. v. „Guido da Siena“, in: DBI 1960ss., LXI (2003), 417-421, hier 420. Kritisch zur Abwertung Guidos dagegen Gibbs 2005.

¹³²⁵ Bellosi 1991a, 7.

(1262) zu erwägen, die nicht nur das älteste fest datierte Tafelbild mit dekorierten Nimbren in der sienesischen Malerei darstellt; auch läßt sich m. E. kein anderes mit plausiblen stilistischen oder sonstigen Argumenten früher ansetzen. Innerhalb des erhaltenen Bestandes steht die Tafel demnach am Anfang der Entwicklung des Nimbendekors in Siena. Die herausgearbeiteten Schwächen des ansonsten hochrangigen Bildes lassen wohl kaum auf einen routinierten Dekorateur von Goldgründen schließen. Dies könnte vielleicht als Indiz dafür gewertet werden, daß der Nimbendekor in den Sieneser Werkstätten zu diesem Zeitpunkt noch nicht lange in Übung gewesen sein dürfte. Da sich die Produktion der Vorgängergeneration nicht erhalten hat, ist diese Annahme freilich schwerlich verifizierbar. In jedem Falle gingen von dem ganz andersartigen punktierten Dekorsystem der ein Jahr früher entstandenen *Madonna del Bordone* (1261) des Coppo di Marcovaldo in S. Maria dei Servi zu Siena (s. o.) für die *Madonna von S. Bernardino* offenkundig keine Impulse aus.¹³²⁶

Neben der S.-Bernardino-Madonna hat Bellosi seinem „*Dietisalvi di Speme*“ auch die aus S. Francesco in Arezzo ins dortige Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna gelangte *Madonna* zugeschrieben (Abb. 263).¹³²⁷ In der Forschung ist dieses Werk immer als Replik der S.-Bernardino-Madonna aufgefaßt und in die unmittelbare zeitliche Nachfolge der inschriftlich auf 1262 datierten Tafel eingeordnet worden.¹³²⁸ Dabei betonte man fast einhellig die qualitativen Schwächen gegenüber dem Vorbild und wies die Aretiner *Madonna* dementsprechend – abhängig von der jeweiligen Meinung bezüglich der S.-Bernardino-Madonna – der

¹³²⁶ Zu den Einflüssen Coppos vor allem Coor 1948/1991, 76, die jedoch den Dekor der S.-Bernardino-Madonna ebenfalls als abweichendes Element erkannte (ibid., 79s.). Zu den Unterschieden in Komposition und Stil der beiden Tafeln cf. Polzer 1984, 10s.

¹³²⁷ Bellosi 1991a, 16. Zur Provenienz s. Maetzke (ed.) 1980, 14s., und Stubblebine 1964, 64.

¹³²⁸ Garrison 1949, no. 178; Stubblebine 1964, 64s., Kat. VI; Anna Maria Maetzke in: Ead. (ed.) 1980, 14-20, Kat. 2; Marques 1987, 284; Bellosi 1991a, 16; Maginnis 2002, 473; Pasut 2003, no. 658 und no. 695; Eclercy 2006, 261s. – Nur van Marle 1923-38, I (1923), 283-286, vermutete eine Kopie der *Accademia-Madonna*.

Werkstatt bzw. Schule des Guido da Siena oder des S.-Bernardino-Meisters zu.¹³²⁹
Nur Bellosi nahm für Vorbild und Replik dieselbe Hand an.¹³³⁰

Auf einige wesentliche Unterschiede in Komposition und Stil der beiden Tafeln, welche die Aretiner Madonna als schwächere Kopie der S.-Bernardino-Madonna ausweisen, habe ich andernorts aufmerksam gemacht; hier ist nur vom Nimbendekor zu sprechen.¹³³¹ Der Madonnennimbus wird wie bei der Vorlage von einem Kontur aus Punktpunzen und *cabochons* eingefasst (Abb. 264, 265). Das Feld nimmt hingegen eine ganz in punktierten Linien ausgeführte Wellenranke ohne Versprünge ein, aus deren Wendepunkten große Spiralen mit kleinen Ausläufern hervorgehen. Ins Zentrum jeder Spirale ist eine Sternblüte gesetzt, die aus einem Vierpaß mit Mittelkreis und dazwischen eingefügten Zacken besteht. Beim Kreuznimbus des Jesusknaben befinden sich in den Kreuzarmen *cabochons*, in den Zwickelfeldern flächig punktierte Varianten einer komplexen Palmette (Abb. 266).¹³³²

Daß das Dekorsystem mit keinem der bisher diskutierten übereinstimmt, ist offenkundig, doch wird eine Einordnung durch den Umstand erschwert, daß jedes Element für sich genommen auch anderswo vorkommt. Mit der S.-Bernardino-Madonna (Abb. 261), dem Vorbild, verbindet die Aretiner Tafel lediglich der Kontur aus Punktpunzen und das grundlegende Bauprinzip der Ranke, das allerdings wenig charakteristisch und weit verbreitet ist. Im übrigen bleiben wesentliche Unterschiede technischer und motivischer Art zu konstatieren: Lineare Punktierung tritt an die Stelle flächiger Ritzung; dementsprechend fehlen die zu Dreiergruppen arrangierten Punzen; in die Zentren der Spiralen sind Sternblüten statt gefingerter Blätter gesetzt; die Zwickelfelder des Kreuznimbus nehmen flächig punktierte Motive im Gegensatz zu linear geritztem Rankenwerk ein. Ähnlich wie dies oben für die Kopien der S.-Domenico-Madonna gezeigt wurde, weicht auch hier der Nimbendekor der Replik signifikant vom Vorbild ab, so daß eine Zuweisung von S.-Bernardino-Madonna und

¹³²⁹ Venturi 1901-40, V (1907), 52; Weigelt 1911, 213ss.; Sandberg-Vavalà 1934, 268; Coor 1948/1991, 83; Garrison 1949, no. 178; Offner 1950, 62, Anm. 2; Eglinski 1963/1984, 291; Stubblebine 1964, 64s., Kat. VI; White 1979, 27; Anna Maria Maetzke in: Ead. (ed.) 1980, 14-20, Kat. 2; Marques 1987, 284; Maginnis 2002, 473; Eclercy 2006, 261s.

¹³³⁰ Bellosi 1991a, 16; id. 2003a, 39 (gegen Maginnis' Bewertung als „rather crude replica“, s. o.).
Übernommen von Pasut 2003, no. 658 und no. 695.

¹³³¹ Eclercy 2006, 261s. (dort auch kurz zum Nimbendekor).

Aretiner Madonna an dieselbe Hand schwerlich in Betracht kommt. Zum Dekor des Meisters der Madonna Galli-Dunn bestehen ebenfalls nur in Einzelementen Bezüge. Im Nimbus der Madonna des besagtem Meister hier zugeschriebenen Dossales no. 6 befindet sich eine lineare Ranke mit Sternblüten, die jedoch verspringt und in Ritz- statt Punktieretechnik ausgeführt ist; zudem fehlt bei der Aretiner Tafel die Variation der Sternblüten. Schwer zu bestimmen ist dagegen das Verhältnis zum Dekorsystem Cimabues, welches auch Guido da Siena für die Zwickelfelder seiner Kreuznimben adaptiert hat. In diese Richtung zielten die Überlegungen der bisherigen Forschung. So charakterisierte Weigelt die Punktierung der Linien im Nimbus der Aretiner Madonna als spezifisch florentinische Technik und wies auf die von ihm als „cimabueske Rosette[n]“ bezeichneten Sternblüten hin.¹³³³ Auch Pasut subsumierte in ihrem Motivatlas den Dekor mit Einschränkung („Other similar motifs“) unter derselben Rubrik wie die Nimben Cimabues.¹³³⁴ In der Tat sind, wie oben ausführlich dargelegt, die punktierte Linie als Technik und die Sternblüte als Motiv kennzeichnend für den Dekor des Florentiner *caposcuola*.¹³³⁵ Andererseits kombinierte Cimabue – wie auch Guido – die punktierten Sternblüten jedoch immer mit einem irregulären, die Fläche füllenden Rankengespinnt und niemals mit einer sinusförmigen Wellenranke. Wie man sich das Verhältnis zwischen Cimabue und dem Maler der Aretiner Madonna oder mögliche Vermittlungswege vorstellen kann, muß angesichts dieses widersprüchlichen Befundes und des eklektischen Charakters des Dekors offenbleiben. In jedem Falle kann die Aretiner Madonna aber keinem der bisher erörterten Sieneser Meister zugewiesen werden.

4.3.6 Guido di Graziano und der Klarissenmeister: Problemfälle und offene Fragen

Aus der sienesischen Malerei der Generation vor Duccio haben sich außer den oben diskutierten noch einige weitere Tafelbilder mit Nimbendekor erhalten, bei deren

¹³³² Flächig punktiertes Dekor in Form von Herzblättern schmückt auch die seitlichen Pfosten des Thrones.

¹³³³ Weigelt 1930b, 65s., Anm. 4. – Der von Weigelt ebenfalls zum Vergleich angeführte Nimbus des rechten unteren Engels in Duccios Rucellai-Madonna (1285) ist nicht nur zeitlich weit von der Aretiner Madonna entfernt, sondern weist auch keine Sternblüten auf.

¹³³⁴ Pasut 2003, no. 695 (Aretiner Madonna) bzw. no. 686-688, 691 und 692 (Werke Cimabues).

¹³³⁵ S. o., Kap. 4.2.4.

Untersuchung, dies sei hier gleich vorweggenommen, sich jeweils aus verschiedenen Gründen derzeit nicht lösbare Schwierigkeiten der Einordnung ihres Dekors ergeben haben. Jene Werke werden daher im folgenden, auch um der Vollständigkeit des Überblicks willen, lediglich in kursorischen Problemskizzen vorgestellt.

Die aus S. Francesco in Colle di Val d'Elsa in die Sieneser Pinakothek gelangte Franziskustafel ist von seiten der Forschung meist einem Nachfolger des Guido da Siena zugewiesen worden (Abb. 268).¹³³⁶ Bellosi schließlich identifizierte diesen Nachfolger mit Guido di Graziano, der zwischen 1278 und 1302 in diversen Dokumenten vor allem als Biccherna-Maler bezeugt, 1295 aber auch mit einem prominenten Auftrag als Schöpfer einer Maestà im Palazzo Pubblico zu Siena hervorgetreten sei.¹³³⁷ Eine im Vorfeld der Duccio-Ausstellung des Jahres 2003 durchgeführte Durchsicht der Biccherna-Dokumente ergab allerdings, daß Guido di Graziano nur 1284 und 1292 mit Patronymikon und als Maler genannt wird, während sich alle anderen Dokumente lediglich auf einen Guido oder Guidone beziehen, dessen Gleichsetzung mit Guido di Graziano Hypothese bleiben muß.¹³³⁸ Bellosi's Identifizierung des Malers der Franziskustafel beruhte auf einem Vergleich mit einer für *Guidoni pictori* dokumentierten Biccherna-Tafel von 1280.¹³³⁹ In der Tat stimmt das Gesicht des darauf dargestellten *camarlingo* mit den in der ebenfalls kleinformatigen Szene des Begräbnisses des Poverello gezeigten Franziskanern auf der Sieneser Franziskustafel vollkommen überein (Abb. 269): Man vergleiche die markante Schädelform mit dem ausgeprägten Hinterkopf, die flache Schädelkalotte, den buschigen Haarkranz der Tonsur, das oben breite und nach unten spitz zulaufende Gesicht, die kleinen, wachen Augen, die (für dugenteske Verhältnisse) relativ kurze und kräftige Nase, den leicht geöffneten Mund, den kurzen Bart.¹³⁴⁰ So charakteristisch erscheint die Gesichtsbildung und so signifikant die Ähnlichkeit, daß man Bellosi's These ohne weiteres zustimmen und für Biccherna- und Franziskustafel

¹³³⁶ Garrison 1949, no 411; Stubblebine 1964, 107ss., Kat. XXV; Torriti 1977, 39. Ausführlicher Forschungsüberblick bei Francesco Mori in: Bagnoli et al. (edd.) 2003a, 96-99, Kat. 14. – Zur Provenienz *ibid.* und Stubblebine 1964, 107.

¹³³⁷ Bellosi 1991b, 21s.; die These bereits kurz skizziert bei *id.* in: *Id.* (ed.) 1988a, 39-52, hier 50s., Anm. 23. – Das Dok. von 1295 bei Milanese 1859, 11 mit Anm. 2.

¹³³⁸ Dazu im einzelnen Francesco Mori in: Bagnoli et al. (edd.) 2003a, 87. Kritisch auch Gibbs 2005. – Die Identifizierung des in den Dok. genannten Guido bzw. Guidone mit Guido di Graziano geht im übrigen bereits auf Romagnoli 1835, 415s., zurück.

¹³³⁹ Zu dieser Biccherna-Tafel s. Marco Pierini in: Tomei (ed.) 2002, 126s. und 63, Dok. 36.

¹³⁴⁰ Bellosi 1991b, 20s. und fig. 19, 20.

dieselbe Hand annehmen kann.¹³⁴¹ Nur vermuten, aber nicht nachweisen läßt sich freilich, daß jener Guidone, welcher die Biccherna-Tafel von 1280 schuf, wirklich mit dem 1284 und 1292 bezeugten Biccherna-Maler Guido di Graziano gleichzusetzen ist.¹³⁴² Unabhängig von der namentlichen Identität ihres Schöpfers liefert die enge Verwandtschaft mit der fest datierten Biccherna in jedem Falle einen wichtigen Anhaltspunkt für die Zeitstellung der Sieneser Franziskustafel, die demzufolge ebenfalls um oder nach 1280 entstanden sein dürfte.¹³⁴³

Der Nimbendekor des Bildes stellt eine in der Dugentomalerei singuläre und nicht aus anderen Systemen ableitbare Sonderform dar (Abb. 270).¹³⁴⁴ Vielfach umrissen und von einem Band aus Blütenpunzen¹³⁴⁵ eingefast, ist das Nimbenfeld durch ein Raster aus doppelten radialen Ritzlinien und konzentrischen Kreisen in zahllose kleine, annähernd rechteckige Kompartimente unterteilt. Diesen Einzelfeldern sind flächige, vierteilige Blätter in Ritztechnik auf kreuzschraffiertem Grund eingeschrieben, deren Form von (radialer) Reihe zu Reihe variiert. Parallelen zu diesem Dekorsystem fehlen gänzlich. Über eventuelle Bezüge zu den oben erörterten quadrierten Hintergründen von Cimabues großen Madonnentafeln kann man nur allgemein spekulieren, ohne daß es dafür konkrete Anhaltspunkte gäbe.¹³⁴⁶

Probleme bereitet auch der Nimbendekor des sog. „Klarissenmeisters“, dessen Œuvre Garrison und Stubblebine zusammengestellt haben.¹³⁴⁷ Benannt ist der Maler

¹³⁴¹ Akzeptiert auch bei Cook 1994, 6s.; Francesco Mori in: Bagnoli et al. (edd.) 2003a, 96-99, Kat. 14; Pasut 2003, no. 183; Eclercy 2006, 263s.

¹³⁴² Aus stilistischen Gründen kann der Maler der Biccherna-Tafel auf jeden Fall, wie Bellosi 1991b, 21, mit Recht betont hat, nicht mit Guido da Siena gleichgesetzt werden.

¹³⁴³ Ähnlich datierten auch Torriti 1977, 39 (um 1275-80); Marques 1987, 221ss. und 291 (um 1280; mit abwegiger Zuschreibung an Rinaldo da Siena, zu diesem s. u.); Krüger 1992, 131s. (1280er Jahre); Cook 1995, 5 (vor ca. 1290). – Die These von Stubblebine 1964, 107ss., Kat. XXV, die Franziskustafel in Siena setze die Franzlegende in Assisi ikonographisch voraus und könne daher erst im frühen 14. Jh. entstanden sein, ist mit guten Gründen zurückgewiesen worden (Smart 1966; id. 1984, 237, Anm. 28; Krüger 1992, 131s.; Cook 1994, 5).

¹³⁴⁴ So auch Stubblebine 1964, 108 (in bezug auf die sienesische Malerei vor Duccio).

¹³⁴⁵ Nicht erfaßt bei Frinta 1998.

¹³⁴⁶ Dazu s. o., Kap. 4.2.4. – Die bekannte Petrustafel der Sieneser Pinakothek, von Bellosi 1991b, 20, durch Stilvergleich mit der Franziskustafel plausibel Guido (di Graziano?) zugeschrieben, weist nur blanke Nimben auf. Zu diesem Werk zuletzt Francesco Mori in: Bagnoli et al. (edd.) 2003a, 88-91, Kat. 12 (mit Abb. und Lit.), zur Zuschreibung cf. Eclercy 2006, 264. Die Goldgründe der demselben Maler zugewiesenen Madonnen im Kapuzinerinnenkonvent von Siena und in Campagnatico lassen sich aufgrund ihres schlechten Erhaltungszustandes kaum mehr beurteilen (Bellosi 1991b, 23 und 26 mit fig. 31, 32; cf. auch Stubblebine 1979, 123-126). Zur Madonna in Montaiione (Bellosi 1991b, 22) s. u.

¹³⁴⁷ Garrison 1949, 15; Stubblebine 1964, 68.

nach einer im Klarissenkonvent von Siena aufbewahrten Tafel, die Christus und Maria thronend zeigt und von der Forschung überwiegend in die 1270er Jahre datiert wurde (Abb. 271).¹³⁴⁸ Bellosi hat nun diesen Meister mit dem Maler Rinaldo da Siena zu identifizieren versucht, der 1274 von der Kommune von S. Gimignano für ein verlorenes Wandbild an der Außenseite der dortigen Collegiata bezahlt wurde und danach bis 1281 Aufträge von der Stadt Siena erhielt.¹³⁴⁹ Zum Stilvergleich mit der Klarissentafel zog Bellosi das einzige dokumentarisch gesicherte und erhaltene Werk des Rinaldo heran, eine Biccherna-Tafel von 1278 in der Berliner Gemäldegalerie.¹³⁵⁰ Anders als im obigen Falle des Guido di Graziano ergibt sich jedoch aus Bellosis Gegenüberstellung der Gesichter des thronenden Christus von der Klarissentafel und des *camarlingo* auf Rinaldos Biccherna von 1278 m. E. kein überzeugendes Argument für eine Identifizierung, eher im Gegenteil (Abb. 272): Das Gesicht Christi ist viel stärker gelängt als das des Kämmerers, der Abstand zwischen Augen und Mund proportional wesentlich größer, die Nase schmaler und länger. In jedem Falle überwiegen die Unterschiede zwischen beiden Figuren gegenüber den Gemeinsamkeiten, so daß eine Gleichsetzung des Klarissenmeisters mit Rinaldo da Siena damit wenigstens nicht in einem positiven Sinne begründet werden kann.¹³⁵¹ Es empfiehlt sich also, am Notnamen festzuhalten.

Der Goldgrund der Klarissentafel befindet sich leider in einem äußerst schlechten Zustand, welcher den einstigen Dekor nur mehr errahnen läßt (Abb. 273). Sichtbar ist noch die Unterteilung der Nimben durch konzentrische, teilweise punktierte Kreislinien in mehrere schmale Bänder, in die jeweils verschiedene

¹³⁴⁸ Stubblebine 1964, 67ss., Kat. VIII (1270er Jahre); Marques 1987, 90 und 289 (ca. 1275-80); Sabina Spannocchi in: Bagnoli et al. (edd.) 2003a, 74-77, Kat. 9 (um 1270). Spätdatierung um 1285-95 dagegen bei Garrison 1949, no. 161.

¹³⁴⁹ Bellosi 1991b, 15ss.; kurz bereits bei id. in: Id. (ed.) 1988a, 39-52, hier 43s., Anm. 6. – Das Dok. von 1274 mit Zahlung an *Rinaldo* [sic] *pittori de Senis* bei Rajna 1920, 4 mit Anm. 3, und Giusti 1974, 278, Anm. 12. Die weiteren Zahlungsbelege bis 1281 zusammengestellt bei Romagnoli 1835, 285ss.; Giusti 1974, 275s.; Labriola 2002, 68; Sabina Spannocchi in: Bagnoli et al. (edd.) 2003a, 72s.

¹³⁵⁰ Bellosi 1991b, 15s. mit fig. 1, 2. Der Beleg über die Zahlung für die Biccherna-Tafel an Rinaldo bei Giusti 1974, 277, Anm. 10. – Bereits Boskovits 1985, 337, Anm. 13, hatte diese Biccherna mit einem ebenfalls dem Klarissenmeister zugewiesenen Klapptriptychon in Krakau (s. u.) in Verbindung gebracht.

¹³⁵¹ Akzeptiert wurden der Vergleich und die Identifizierung des Klarissenmeisters mit Rinaldo da Siena von Labriola 2002, 11 u. ö., Sabina Spannocchi in: Bagnoli et al. (edd.) 2003a, 74-77, Kat. 9, und Pasut 2003, no. 1037, zurückgewiesen dagegen von Bähr 1993, 36, und Eclercy 2006, 263.

Punzen gesetzt sind (Abb. 342, 343).¹³⁵² Ob es sich dabei aber um ein weiteres Beispiel für das im Zusammenhang mit Deodato Orlandis Kreuzfixen und der Coppo zugeschriebenen Madonnentafel von S. Maria Maggiore in Florenz diskutierte, im Dugento seltene System konzentrischer Punzenbänder handelt¹³⁵³ oder ob der ganze Befund möglicherweise auf eine spätere Erneuerung zurückgeht, wäre erst durch restauratorische Untersuchung zu prüfen.

Auch die übrigen von seiten der Forschung mit dem Klarissenmeister in Verbindung gebrachten Tafeln bereiten derzeit nicht lösbare Probleme, da sie in ihrem Dekor weder mit der eponymen Tafel noch untereinander vergleichbar erscheinen, wie bereits aus einem kurzen Überblick erhellt:¹³⁵⁴ Das schlecht erhaltene Klapptriptychon unbekannter Provenienz im Nationalmuseum von Krakau zeigt im Nimbus der Madonna geritzte lineare Spiralranken, eingefasst von einem Kontur aus Kreispunzen (Abb. 274).¹³⁵⁵ Der zur Rahmung gehörige Giebel über der Mitteltafel ist mit einer flächigen Akanthusranke auf kreuzschraffiertem Grund und komplexen Palmetten in den Eckwickeln geschmückt. Wenigstens im Grundsatz ähnlich ist der Dekor des Dossales der Brooks Memorial Art Gallery in Memphis, dessen Nimben flächiges Rankenwerk auf bearbeitetem (d. h. punktiertem oder kreuzschraffiertem) Grund einnimmt (Abb. 275).¹³⁵⁶ Als Problem kommt hinzu, daß Frinta im Kontur dieselben fünfblättrigen Blütenpunzen nachgewiesen hat, wie sie

¹³⁵² Bei Frinta 1998 sind zwei herzförmige Punzen unterschiedlicher Größe erfaßt: no. H25 (Größe: 10 mm) und no. Gg36 (Größe: 6,7 x 5,3 mm). Im Nimbus der Maria ist mindestens noch eine weitere, kreuzförmige Punze erkennbar. – Es handelt sich also nach erneuter Untersuchung nicht um punktierte Linien von der Art der Montaione-Madonna (s. u.), wie zunächst irrtümlich bei Eclercy 2006, 265, angenommen.

¹³⁵³ S. o., Kap. 4.1.5 und 4.2.2.

¹³⁵⁴ Auf eine detailliertere Beschreibung und Diskussion des Dekors, aus dem sich im einzelnen keine Schlußfolgerungen ergeben haben, wird an dieser Stelle verzichtet.

¹³⁵⁵ Die Zuschreibung an den Klarissenmeister ist in der Literatur fast einhellig: Garrison 1949, no. 347; Offner 1950, 72s., Anm. 8; Stubblebine 1964, 101s., Kat. XXII; Derbes 1984, 134, Anm. 2; Boskovits 1985, 337, Anm. 13; Marques 1987, 289; Bellosi 1991b, 15 (Rinaldo da Siena); Pasut 2003, no. 815 (Rinaldo da Siena). – Von Ragghianti 1963, 56s., und Previtali 1977, 107, wurde das Klapptriptychon dagegen Salerno di Coppo bzw. der Werkstatt Coppos zugewiesen.

¹³⁵⁶ Von der mir nicht zugänglichen Tafel sind mir nur Gesamtaufnahmen bekannt, denen sich die Bearbeitungstechnik des Grundes nicht genau entnehmen läßt. Ein Detailvergleich mit dem Klapptriptychon in Krakau konnte aus diesem Grunde nicht durchgeführt werden. – Die Zuschreibung der Tafel an den Klarissenmeister geht auf Stubblebine 1964, 89ss., Kat. XVII, zurück und wurde übernommen von Palmer Thomason 1984, 25; Bellosi 1991b, 15 (Rinaldo da Siena); Pasut 2003, no. 987 (Rinaldo da Siena). Dagegen hatte Garrison einen dem Klarissenmeister eng verwandten „Montaione Master“, benannt nach der Madonna in Montaione (s. u.), als Maler des Dossales angenommen (Garrison 1947c, 300-303; id. 1949, no. 434; ebenso Eglinski 1963/1984, 315, und Marques 1987, 285).

der Meister der Madonna Galli-Dunn verwendete (Abb. 345).¹³⁵⁷ Der Nimbus einer von Garrison derselben Hand zugewiesenen Madonna in S. Regolo in Montaione (Abb. 276) weist ebenfalls einen Kontur aus fünfblättrigen Blütenpunzen,¹³⁵⁸ im Feld dagegen punktierte lineare Spiralranken mit Ausläufern auf, die in der Technik an die Aretiner Madonna (s. o.) erinnern, jedoch in der Zeichnung deutlich davon abweichen (Abb. 277, 265).¹³⁵⁹ Das jüngst von der National Gallery in London erworbene und von Bellosi ins Œuvre des Rinaldo da Siena eingeordnete Täfelchen, welches im unteren Kompartiment die Madonna mit Kind und darüber eine Kreuzigung zeigt, ist wiederum in anderer Weise dekoriert (Abb. 278).¹³⁶⁰ Eine Zierborte in Form einer flächigen Akanthusranke auf punktiertem Grund rahmt das untere Bildfeld. In dem erneut von fünfblättrigen Blütenpunzen¹³⁶¹ eingefassten Feld des Madonnennimbus sind geritzte lineare Herzblätter im Rapport mit Kreis- und Punktpunzen kombiniert.

Schon diese flüchtige Durchsicht verdeutlicht, wie wenig konsistent sich der Nimbendekor der dem Klarissenmeister zugeschriebenen Werkgruppe darstellt. Unklar ist zudem, wie der Befund der fünfblättrigen Blütenpunzen des Meisters der Madonna Galli-Dunn, die beim Dossale in Memphis und wahrscheinlich, was durch Makroaufnahmen zu überprüfen wäre, auch bei der Montaione-Madonna sowie beim Londoner Täfelchen Verwendung fanden, zu interpretieren ist. Indes haben diese Werke, insbesondere die beiden ersteren, nicht nur stilistisch mit der Werkgruppe um die Madonna Galli-Dunn kaum etwas gemein, sondern unterscheiden sich auch wesentlich von deren charakteristischem Dekorsystem, so daß eine Zuweisung an besagten Maler wenig plausibel erscheint. Inwieweit alternative Erklärungsmodelle,

¹³⁵⁷ Frinta 1998, no. Ka17a. Zur Diskussion s. u.

¹³⁵⁸ Nicht erfaßt bei Frinta 1998. Stubblebine 1964, 76, gab an, es handele sich dabei um dieselbe Blütenpunze, die vom Meister der Madonna Galli-Dunn verwendet wurde (s. o.). Dies bliebe durch Makroaufnahmen zu überprüfen.

¹³⁵⁹ Nach Garrison 1947c, 300-303, und id. 1949, no. 207, stammt die Montaione-Madonna von derselben Hand wie das Dossale in Memphis. Stubblebine 1964, 97s., Kat. XX, wies sie dem Maler der Petrustafel der Sieneser Pinakothek („St. Peter Master“), Bellosi 1991b, 22, entsprechend dem von ihm identifizierten Guido di Graziano zu (ebenso, mit Forschungsüberblick, Francesco Mori in: Bagnoli et al. (edd.) 2003a, 92-95, Kat. 13). Ich selbst habe aus stilistischen Gründen eine Autorschaft des Klarissenmeisters erwogen (Eclercy 2006, 264s.).

¹³⁶⁰ Bellosi 2000, 60; id. 2003a, 40 mit fig. 16. Ebenso Schmidt 2005, 238. Aus stilistischen Gründen habe ich diese Zuschreibung in Zweifel gezogen (Eclercy 2006, 263).

¹³⁶¹ Nicht erfaßt bei Frinta 1998. Durch Makroaufnahmen wäre zu überprüfen, ob diese mit den Blütenpunzen des Meisters der Madonna Galli-Dunn bzw. des Dossales in Memphis und/oder mit denen der Montaione-Madonna identisch sind.

etwa Verleih der Punze, Erwerb nach Werkstattauflösung, zeitweise Zusammenarbeit beider Maler in derselben Werkstatt o. ä., hier greifen könnten, läßt sich derzeit nicht beantworten.

Noch komplizierter wird der Befund durch den Dekor des im Palazzo Comunale von S. Gimignano aufbewahrten Tafelkreuzes, das von Stubblebine und Bellosi ebenfalls mit dem Klarissenmeister bzw. Rinaldo da Siena in Verbindung gebracht worden ist (Abb. 279).¹³⁶² Die Nimben der Nebenfiguren, der Maria und des Johannes am *tabellone* und der beiden Propheten in den *tablelle*, faßt jeweils ein Kontur aus kreuzförmigen Punzen ein (Abb. 280, 281, 329).¹³⁶³ Im Feld befindet sich eine geritzte lineare Wellenranke mit großen Spiralen und kleinen Ausläufern, die durch Punktpunzen akzentuiert werden. In die Zentren der Spiralen sind punktierte Blüten variierender Form gesetzt, darunter aber keine Sternblüten. Das Interesse der Forschung hat jedoch eher der Nimbus des Gekreuzigten selbst geweckt, dessen Zwickelfelder mit einem flachen, wohl in Pastiglia ausgeführten Relief überzogen wurden (Abb. 279, 282).¹³⁶⁴ Die erhabenen Partien bilden eine feine, achsensymmetrisch angelegte Doppelranke mit zwei großen Spiralen, aus denen jeweils ein akanthusartiges Blatt und eine kleinere Spirale erwächst, welche letztere die große Spirale überkreuzt und mit ihrem spiegelbildlichen Pendant zusammen eine geöffnete Herzform ergibt. Daß diese Relieftchnik, worauf bereits Frinta aufmerksam machte, metallene Treibarbeiten imitiert, erscheint offenkundig.¹³⁶⁵ Schwieriger gestaltet sich dagegen eine Einordnung des Dekors in den Kontext reliefierter Nimben in der Tafelmalerei. Diesbezüglich hat Frinta eine kühne Hypothese aufgestellt: Er verwies einerseits auf die Häufigkeit von Pastiglianimben in der Malerei Apuliens und Kalabriens, andererseits auf den bekannten Gebrauch dieser Technik im Werk des Simone Martini und folgerte daraus in überraschender Synthese, der Kruzifixus in S. Gimignano könnte von einem zeitweise als Wandermaler in der Toskana tätigen, süditalienischen Mitarbeiter Simone Martinis –

¹³⁶² Stubblebine 1964, 99s., Kat. XXI; Bellosi 1991b, 16s. Ebenso Polzer 1999b, 174, und Pasut 2003, no. 700 und no. 956. Von Garrison 1949, no. 490, wurde der Kruzifixus lediglich als „Sienese, under strong Florentine influence“ eingeordnet. Eglinski 1963/1984, 326s., betrachtete ihn gar als eklektisches Werk eines provinziellen Malers.

¹³⁶³ Frinta 1998, no. Ada45 (Größe: 3,3 mm).

¹³⁶⁴ In den Kreuzarmen sind Fassungen für *cabochons* appliziert.

¹³⁶⁵ Frinta 1988, 144.

und damit Jahrzehnte später als dem Figurenstil nach zu erwarten – geschaffen worden sein.¹³⁶⁶

Zur Beurteilung dieser von Frinta als Frage in den Raum gestellten These muß man die einzelnen Aspekte separat betrachten. Nimben mit vegetabilem Reliefdekor in Form von Rankenwerk tauchen zunächst in der zypriotischen Ikonenmalerei auf, etwa im Nimbus eines Erzengels der um 1200 datierten Erzengelsikone im Johannes-Chrysostomos-Kloster, den Polzer mit dem Nimbus des S. Gimignaneser Kruzifixus verglichen hat.¹³⁶⁷ Ungewiß ist freilich, inwieweit solche Werke tatsächlich von italienischen Malern rezipiert werden konnten und wurden. Auf der Halbinsel selbst findet sich Vergleichbares in der römischen und süditalienischen Tafelmalerei, allerdings bei Objekten, die in der Forschung meist um die Wende zum 14. Jahrhundert datiert wurden. Als prominente Beispiele ließen sich die zart reliefierten Blattranken in den Nimben der Dominikustafel in S. Domenico Maggiore zu Neapel oder der in Privatbesitz befindlichen, der römischen Malerei zugeordneten Madonna Altieri (Abb. 283) anführen.¹³⁶⁸ Im fortgeschrittenen Trecento verwandte Simone Martini in Pastiglia ausgeführtes Blattwerk z. B. zur Verzierung der Eckzwickel im Rahmenwerk des Pisaner Polyptychons (1319).¹³⁶⁹ Dagegen bildet der vegetabile Reliefnimbus des S. Gimignaneser Kruzifixus innerhalb der toskanischen Tafelmalerei des Dugento eine singuläre Sonderform. Gleichwohl steht die Technik nicht so isoliert, wie es auf den ersten Blick scheint; erinnert sei nur an die obige Erörterung der Reliefnimben in der pisanischen Malerei.¹³⁷⁰ Im benachbarten Umbrien sind bei der in die 1260er Jahre datierten Ausmalung der Unterkirche von S. Francesco in Assisi durch den Franziskusmeister reliefierte Nimben mit vegetabilem Rankendekor im Bereich der Wandmalerei nachweisbar.¹³⁷¹

Die hier skizzierte Übersicht über die Verbreitung von Reliefnimben stellt zwar den Dekor des Kruzifixus von S. Gimignano in einen größeren Kontext,

¹³⁶⁶ Ibid., 144s. – Bei id. 1998, no. Ada45, ist der Kruzifixus als „Tuscan?“ aufgeführt.

¹³⁶⁷ Polzer 1999b, 180, Anm. 28; Abb. bei Papageorgiou 1969, 14s. Zum Reliefdekor der zypriotischen Ikonen grundlegend und mit zahlreichen Bsp. Frinta 1981.

¹³⁶⁸ Zur Dominikustafel s. Bologna 1969, tav. I-31, fig. 66, und Frinta 1988, 141 mit fig. 5. Zur Madonna Altieri zuletzt Angelo Tartuferi in: Strinati/Tartuferi (edd.) 2004, 74-77, Kat. 9 (mit Abb.).

¹³⁶⁹ Frinta 1988, 144; Abb. bei Pierini 2001, 112-119.

¹³⁷⁰ S. o., Kap. 4.1.2.

vermag aber nicht zu klären, welche Quelle letztlich als Anregung für den Maler entscheidend gewesen sein mag. Gleichwohl geht in jedem Falle daraus hervor, daß die Annahme eines süditalienischen und/oder mit Simone Martini in Verbindung stehenden Meisters keineswegs zwingend ist. Ganz abgesehen von den erheblichen stilistischen Problemen, die eine solche These insbesondere in bezug auf die Zeitstellung der Tafel mit sich brächte, liefert schließlich gerade der Dekor selbst ein gewichtiges Gegenargument, entsprechen doch die von Frinta nicht berücksichtigten planen Nimben der Nebenfiguren (Abb. 280, 281) genau den Dekorgewohnheiten der sienesischen Dugentomaler, wie sie oben dargestellt worden sind. Im Trecento haben sich diese bekanntlich grundlegend gewandelt, vor allem durch die auf ebenjenen Simone Martini zurückgehende Einführung des punzierten Dekors, der Nimben von der Art des Kruzifixus in S. Gimignano völlig verdrängt hat. Ungelöst bleibt am Ende jedoch das Problem der Koexistenz ganz unterschiedlicher Dekorsysteme und –techniken innerhalb der dem Klarissenmeister zugewiesenen Werkgruppe. Beinahe das gesamte Spektrum der im Dugento zu Gebote stehenden Möglichkeiten des Dekors wird hier ausgeschöpft, wenngleich ohne nennenswerte eigene Innovationen, von besagtem Reliefnimbus abgesehen. Entweder hat sich also ein einzelner Maler in für dugenteske Verhältnisse ungewöhnlicher Weise verschiedenster Dekorsysteme eklektisch bedient, oder das unter dem Namen des Klarissenmeisters gruppierte Œuvre wäre noch einmal grundsätzlich zu überdenken.

4.3.7 Vigoroso da Siena: Ein Außenseiter in der sienesischen Malerei und die Rezeption umbrischer Dekorsysteme

Zuletzt bleibt mit Vigoroso da Siena ein Maler anzusprechen, der mit den bisher diskutierten Sienesen wenig gemein hat, und dies nicht einmal, weil er bereits der Generation Duccios angehört. 1276 erwarb er, offenbar von unbekanntem Orte zugewandert, das Bürgerrecht in Siena, wo er bis 1293 mehrfach dokumentiert ist.¹³⁷² Vigorosos einziges erhaltenes Werk, das wohl für S. Giuliana in Perugia geschaffene Dossale in der dortigen Galleria Nazionale dell'Umbria, trägt seine

¹³⁷¹ Darauf wies Frinta 1988, 144s, selbst hin. Zu den Fresken des Franziskusmeisters s. Poeschke 1985, 16-19, 67-71 und Taf. 36 (Detailabb.).

¹³⁷² Zu den Dok. jetzt mit Einzelnachweisen Silvia Giorgi in: Bagnoli et al. (edd.) 2003a, 109.

Signatur (*Vigorousus de [Senis]*) und das Datum 1291 (Abb. 284).¹³⁷³ Die wenigen Versuche weiterer Zuschreibungen vermochten sich nicht durchzusetzen.¹³⁷⁴ Vigoroso ist von seiten der Forschung immer als Außenseiter in der sienesischen Malerei wahrgenommen worden; Giorgi bezeichnete ihn jüngst treffend als „voce solista nel coro degli artisti senesi“.¹³⁷⁵ Dabei wurde wiederholt seine Nähe zur florentinischen Malerei hervorgehoben, insbesondere zu Cimabue, in dem Bellosi sogar, mit Fragezeichen, den Lehrer Vigorosos vermutet hat.¹³⁷⁶

Der Goldgrund des Peruginer Dossales befindet sich in schlechtem Erhaltungszustand, so daß der Nimbendekor nur mehr in einigen Grundzügen lesbar ist (Abb. 285).¹³⁷⁷ Eingefaßt werden die Nimben der fünf Heiligen jeweils von einem Kontur aus Zwölfersternpunzen (Abb. 340).¹³⁷⁸ Deutlich sichtbar sind auch die Kreislinien, welche das Feld jedes Nimbus in zwei konzentrische Bänder unterteilen, die durch einen schmalen Streifen in der Mitte getrennt werden. In den Bändern, deren Dekor stark abgerieben ist, erkennt man noch inselartige Reste von kreuzschraffiertem Grund, aus dem einst flächige, im einzelnen nicht mehr zu identifizierende Motive ausgespart gewesen sein müssen. Aufgrund dieser wenigen verbliebenen Spuren läßt sich also nicht die Motivik, wohl aber das Bauprinzip des Dekorsystems eindeutig rekonstruieren. Daraus ergeben sich interessante Schlußfolgerungen, zunächst *ex negativo*: Zu dem charakteristischen Dekorsystem Cimabues, welches sich durch einen Kontur aus punktierten Ovalen und ein mit Rankenwerk und Sternblüten in punktierten Linien gefülltes Feld auszeichnet,¹³⁷⁹ besteht nicht die geringste Verwandtschaft, was in Anbetracht von Vigorosos mit Recht als cimabuesk bezeichnetem Figurenstil durchaus bemerkenswert erscheint. Mit dem Dekor seiner sienesischen Zeitgenossen verbindet ihn immerhin die

¹³⁷³ Das Datum der Inschrift ist in der älteren Literatur als 1282 oder 1280 gelesen worden (Garrison 1949, no. 436; Santi 1969, 41s., Kat. 15). Erst eine rezente Restaurierung verbesserte die Lesbarkeit der Inschrift und ergab als Jahreszahl 1291 (Luciano Bellosi in: Bon Valsassina/Garibaldi [edd.] 1994, 91-94, Kat. 12). – Für eine Provenienz aus S. Giuliana spricht die Einbeziehung der selten dargestellten Heiligen in das Bildprogramm des Dossales (Santi 1969, 41s).

¹³⁷⁴ Dazu Silvia Giorgi in: Bagnoli et al. (edd.) 2003a, 109.

¹³⁷⁵ *Ibid.*

¹³⁷⁶ Sinibaldi/Brunetti 1943, 279ss., Kat. 86; Garrison 1949, 33; Offner 1950, 63s., Anm. 4; Eglinski 1963/1984, 353; Bellosi 1991b, 26 („un discepolo diretto di Cimabue?“); id. 2003a, 41; Freuler 2004, 582.

¹³⁷⁷ Zum Zustand der Tafel s. Santi 1969, 41.

¹³⁷⁸ Frinta 1998, no. Dga2b (Durchmesser: 4mm).

¹³⁷⁹ Dazu ausführlich s. o., Kap. 4.2.4.

Technik des kreuzschraffierten Grundes. Die in der Toskana gänzlich ungebräuchliche Unterteilung des Nimbenfeldes in zwei durch einen schmalen Streifen getrennte Bänder kann dagegen geradezu als Signum der umbrischen Dugentomalerei gelten. Schon im Werk des Franziskusmeisters avancierte dieses Gliederungssystem zum Standard, so etwa bei der Franziskustafel im Museo della Porziuncola bei S. Maria degli Angeli in Assisi (Abb. 286).¹³⁸⁰ Der Nimbus des Poverello wird hier ebenfalls von einem Punzenkontur eingefasst, auf den ein breites Band, ein schmaler Streifen und wiederum ein Band, welches nicht ganz die Breite des ersten erreicht, folgt. Dasselbe System fand bei den Tafelkreuzen des Franziskusmeisters in der Galleria Nazionale dell'Umbria (1272) und in der Londoner National Gallery Verwendung,¹³⁸¹ doch ist es nicht charakteristisch für den Maler, sondern für die Region insgesamt, wie die in gleicher Weise strukturierten Nimben verschiedener umbrischer Werke von anderer Hand belegen. Zu nennen wären beispielsweise die drei großen Tafelbilder von S. Chiara in Assisi, die Madonna, der Kruzifixus und die inschriftlich auf 1283 datierte Klarentafel.¹³⁸² Ein in der Galleria Nazionale dell'Umbria aufbewahrtes Dossale aus Farneto, welches stilistische Reflexe der Franzlegende in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi zeigt und daher in den 1290er Jahren entstanden sein dürfte, bezeugt schließlich, daß die umbrischen Maler noch zur Entstehungszeit von Vigorosos Dossale (1291) an diesem Dekorsystem festgehalten haben.¹³⁸³

Daß sich ein sienesischer Meister ein typisch umbrisches System gerade für einen Auftrag in Perugia zu eigen machte, wird schwerlich dem Zufall geschuldet sein. Gleichwohl erhellt aus den diversen in vorliegender Arbeit diskutierten Beispielen, daß sich die Dugentomalerei bei externen Aufträgen im Regelfalle eben nicht den lokalen Dekorgewohnheiten anzupassen, sondern die Nimben gemäß der eigenen Werkstatttradition zu ornamentieren pflegten.¹³⁸⁴ Nimmt man beide Befunde

¹³⁸⁰ Zu diesem Werk s. Lunghi 1995, bes. 72-76 und tav. VIII. Zum Dekor des Franziskusmeister s. u., Kap. 5.5.

¹³⁸¹ Santi 1969, 26ss., Kat. 5, und fig. 5; Bomford et al. 1989, 54-63 mit pl. 43.

¹³⁸² Tomei 2002, 75s. und 134ss. (Abb.).

¹³⁸³ Santi 1969, 34s., Kat. 12, und fig. 12a.

¹³⁸⁴ Als beliebige Beispiele seien nur Giunta Pisanos Kruzifixe für Assisi und Bologna, die pisanische Madonna dei Mantellini in Siena, Coppo's Madonnen in Siena und Orvieto oder Cimabue's Madonnen für Pisa (heute Louvre) und Bologna genannt. Leider hat sich von Vigoroso kein weiteres gesichertes oder plausibel zuschreibbares Werk erhalten, so daß sich für ihn selbst nicht die Probe aufs Exempel machen läßt.

zusammen, so läßt sich daraus schließen, daß Vigoroso wohl nicht nur *für* Perugia gearbeitet hat, sondern auch – vielleicht durch eigene Tätigkeit vor Ort – mit der Praxis der dortigen Malerwerkstätten vertraut gewesen sein muß.¹³⁸⁵ Sein Verhältnis zu Cimabue erscheint dagegen aus der Perspektive des Nimbendekors weniger eng als üblicherweise angenommen. Wenn man bedenkt, wie getreu etwa der Maler des Kruzifixus von Paterno oder der Meister von Varlungo das Dekorsystem Cimabues nachgeahmt haben, wird man einer Ausbildung Vigorosos in dessen Werkstatt wenig Wahrscheinlichkeit zumessen können.

4.3.8 Die sienesisische Malerei vor Duccio: Ergebnisse

Um die Untersuchungen zur sienesischen Malerei vor Duccio zu beschließen und deren Ergebnisse zum bisherigen Stand der Forschung in Beziehung zu setzen, kehren wir noch einmal resümierend zu den eingangs erwähnten Hypothesen zurück, welche die malerische Produktion jener Zeit insgesamt betreffen.¹³⁸⁶ (1) Das in der älteren Literatur bis zu Stubblebine favorisierte, „guido-zentrische“ Modell, demzufolge Guido da Siena der allein maßgebliche Meister dieser Generation und alle anderen Maler in seiner Werkstatt beschäftigt gewesen oder daraus hervorgegangen seien, hat sich aus der Perspektive des Nimbendekors letztlich nicht bestätigt. Zwar kommt dem Dekor von Guidos S.-Domenico-Madonna aufgrund seiner spezifischen Qualität eine in der Tat herausragende Stellung zu, doch lassen sich die Systeme der anderen Maler keineswegs davon ableiten. Eine direkte Rezeption von Guidos Dekor, die als Abhängigkeit im Sinne eines Lehrer-Schüler-Verhältnisses zu interpretieren wäre, ist in keinem der Fälle nachzuweisen. Vielmehr erhellt aus der Analyse der eigenständige Charakter der jeweils recht unterschiedlichen Dekorsysteme, die nicht auf eine einzelne dominierende Werkstatt, sondern auf eine größere Zahl unabhängiger, lediglich im allgemein üblichen kollegialen Austausch verbundener Maler individueller Prägung schließen lassen. (2) Dieses Ergebnis vermag auch Maginnis' Hypothese einer partnerschaftlichen Kooperation mehrerer Meister in einer gemeinsamen Werkstatt, für die es im übrigen auch keinerlei dokumentarische Hinweise gibt, zumindest nicht zu stützen. Die

¹³⁸⁵ Daß Vigoroso möglicherweise stärker in einem umbrischen Kontext zu sehen ist, hat jüngst auch Freuler 2004, 582, betont.

wirtschaftliche Organisationsform und Produktionsweise der Werkstätten läßt sich für das Dugento freilich quellenmäßig nicht greifen, so daß man im wesentlichen auf Anhaltspunkte, die sich aus den Produkten selbst ergeben, angewiesen ist. Aus der in vorliegender Arbeit eingenommenen Perspektive bleibt in jedem Falle festzuhalten, daß ein enger, wechselseitiger Austausch von Motiven, Systemen und Techniken des Nimbendekors, wie er bei einer Zusammenarbeit nach Maginnis' Modell wohl zu erwarten gewesen wäre, nicht stattgefunden hat. (3) Was Bellosis Identifizierung dreier Zeitgenossen des Guido da Siena durch Vergleich mit dokumentierten Biccherna-Tafeln anbelangt, so ist diese m. E. im Falle des Guido di Graziano als überzeugend zu akzeptieren, bei Dietisalvi di Speme dagegen als fraglich zu bewerten und bei Rinaldo da Siena zurückzuweisen. Bezüglich der besagten Malern jeweils zugewiesenen Œuvres haben sich für Guido di Graziano und den Klarissenmeister (alias „Rinaldo da Siena“) aus der Dekoranalyse keine Anhaltspunkte ergeben. Die mit Guido da Siena und „Dietisalvi di Speme“ verbundenen Werkgruppen sind jedoch nach Ausweis der Nimbenornamentik wesentlich zu revidieren. Von Guido unterschieden werden müssen nicht nur der S.-Bernardino-Meister und der Maler der Aretiner Madonna, die bereits in der älteren Literatur geläufig waren, sondern auch der hier so genannte Meister der Madonna Galli-Dunn, dem nach dem Dekorbefund ein umfangreiches, bislang in dieser Form nicht als zusammengehörig erkanntes Œuvre zuzuweisen ist. (4) Bezüge zum Nimbendekor Cimabues im Sinne von Bellosis „contesto cimabuesco senese“ lassen sich bei den Sieneser Malern nur punktuell nachweisen. Das charakteristische System des Florentiners ist als ganzes nur in den Zwickelfeldern der Kreuznimben von Guido da Sienas S.-Domenico-Madonna übernommen worden. Im übrigen beschränken sich Parallelen zu Cimabue allenfalls auf Einzelemente wie die Technik der punktierten Linien oder das Motiv der Sternblüte, aus denen allein nicht auf ein engeres Verhältnis oder direkte Werkstattkontakte geschlossen werden kann. Selbst der in seinem Figurenstil „cimabueske“ Vigoroso da Siena hat sich im Dekor nicht an Cimabue, sondern an umbrischen Vorbildern orientiert. Insgesamt ist der Rezeption von Cimabues Dekorsystem in der sienesischen Malerei vor Duccio demnach eher geringes Gewicht beizumessen.

¹³⁸⁶ Diesbezügliche Literaturnachweise s. o., Kap. 4.3.2.

4.3.9 Der frühe Duccio: Tradition und Variation im Goldgrunddekor

Vor dem Hintergrund der Malereiproduktion der 1260er bis 1280er Jahre ist auch der Nimbendekor des frühen Duccio zu betrachten, dessen Anfänge im folgenden untersucht werden. Über den Forschungsstand zu Leben und Werk Duccios informieren ausführlich die drei Monographien von Stubblebine, White und Deuchler sowie der rezente Katalog der Sieneser Ausstellung, so daß sich Vorbemerkungen allgemeiner Art erübrigen.¹³⁸⁷ Von den jüngst von Satkowski vollständig edierten, übersetzten und kommentierten Duccio-Dokumenten beziehen sich 29 auf den Zeitraum vor 1300.¹³⁸⁸ Diese betreffen jedoch größtenteils das Alltagsleben Duccios; zahlreich sind vor allem die Geldstrafen, welche über den offenbar chronisch mit dem Gesetz in Konflikt stehenden Maler verhängt wurden.¹³⁸⁹ Das erste urkundlich bezeugte Werk, eine Biccherna-Tafel, datiert von 1278. Für dieselbe Aufgabe ist Duccio in der Folgezeit noch mehrfach von der Kommune herangezogen wurden, ohne daß eine dieser Arbeiten auf uns gekommen wäre.¹³⁹⁰ Von der erhaltenen Werken sind lediglich zwei für Duccio gesichert und fest datiert, die Rucellai-Madonna (1285) und das bereits dem Trecento entstammende ehemalige Hochaltarretabel des Sieneser Doms, die sog. Maestà (1308-11).¹³⁹¹

Gegenstand der folgenden Erörterungen ist der Nimbendekor der vor ca. 1300 entstandenen Tafelbilder Duccios, wobei anhand der dokumentierten Rucellai-Madonna insbesondere nach seiner künstlerischen Herkunft zu fragen sein wird, bei deren Bestimmung die Forschung unterschiedliche Akzente gesetzt hat. So wurden

¹³⁸⁷ Stubblebine 1979; White 1979; Deuchler 1984; Bagnoli et al. (edd.) 2003a/b. Von den älteren Monographien sind insbesondere diejenigen von Weigelt 1911 und Brandi 1951 maßgeblich.

¹³⁸⁸ Satkowski 2000, 47-64, Dok. I.1-29. Cf. jetzt auch die Zusammenstellung der Dok. von Michele Pellegrini in: Bagnoli et al. (edd.) 2003a, 507-516 (teilweise mit geringfügig abweichenden Transkriptionen). Nicht ganz vollständig sind dagegen die dokumentarischen Anhänge bei Stubblebine 1979, 191-208, und White 1979, 184-200.

¹³⁸⁹ Satkowski 2000, 48, Dok. I.4 (1279); 49, Dok. I.5 (1280/81); 49, Dok. I.6 (1284/85); 55s., Dok. I.12, I.13 (1289); 60s., Dok. I.21, I.24 (1294); 63s., Dok. I.29 (1295).

¹³⁹⁰ Ibid., 48, Dok. I.2 (1278); 54, Dok. I.8 (1285); 55, Dok. I.11 (1287); 56s., Dok. I.15, I.16 (1291); 60, Dok. I.20 (1294); 63, Dok. I.28 (1295).

¹³⁹¹ Zur Rucellai-Madonna s. u. Die Schriftquellen zur Maestà (Inschrift, Dok., Chroniken) zuletzt ausführlich diskutiert bei Eclercy 2004, 24-50 (mit Lit.). – Für das Glasfenster des Sieneser Domes liegen zwei Urkunden vor, die eine Entstehung in den Jahren 1287/88 sichern, jedoch nicht den Namen des Künstlers angeben (Satkowski 2000, 90ss., Dok. I.60-63). Seit der grundlegenden Arbeit von Carli 1946 ist die sog. „vetrata duccesca“ fast einhellig, aber mit prominenten Gegenstimmen (White 1979, 137-140; Polzer 2004/05, 109s.) Duccio zugeschrieben worden (cf. Luciano Bellosi/Alessandro Bagnoli in: Bagnoli et al. [edd.] 2003a, 166-183, Kat. 26).

einerseits, was aufgrund der Herkunft des Künstlers nahelag, die Voraussetzungen für Duccios Frühwerk in der lokalen sienesischen Tradition gesucht.¹³⁹² Andererseits kreiste die Diskussion immer wieder um das Verhältnis des jungen Duccio zu Cimabue, über dessen Bewertung jedoch kein Konsens zu erzielen war.¹³⁹³ Die radikalste Position nahm dabei Longhi ein, der mit seinem berühmten Diktum Duccio als „Geschöpf“ Cimabues in seiner geschichtlichen Bedeutung deklassierte („non allievo soltanto, ma quasi creato di Cimabue“).¹³⁹⁴ Eine konträre Meinung vertrat Brandi, der den Gegensatz zwischen beiden Malern für unüberwindbar hielt.¹³⁹⁵ In der jüngeren Forschung haben vor allem Stubblebine und Bellosi die Beziehung zwischen Cimabue und Duccio als wechselseitigen Austausch unter Gleichen beschrieben.¹³⁹⁶ Das Augenmerk wird bei der Analyse des Nimbendekors also ebenso auf mögliche Bezüge zu den Systemen der Sieneser Maler der Vorgängergeneration wie zu demjenigen Cimabues zu richten sein.

Die aus der Florentiner Dominikanerkirche S. Maria Novella in die Sammlung der Uffizien gelangte Rucellai-Madonna ist bis ins frühe 20. Jahrhundert Gegenstand einer aus heutiger Sicht etwas befremdlichen Zuschreibungsdebatte gewesen (Abb. 287). Ausgelöst wurde diese durch die cinquecenteske Kunsthistoriographie florentinischer Observanz mit Vasari als prominentester Stimme, welche die Tafel mit dem Namen Cimabues in Verbindung brachte.¹³⁹⁷ Obwohl Fineschi bereits 1790 einen mit Duccio geschlossenen Vertrag aus dem Jahre 1285 (s. u.) publiziert hatte, folgte die Forschung zum größten Teil dem ebenso wirkmächtigen wie für das Dugento unzuverlässigen Urteil des Aretiners, bis Wickhoff (1889) auf die stilistische Verwandtschaft zwischen der Rucellai-Madonna

¹³⁹² Beispielsweise erörterte White 1979, 25-32, in dem der Rucellai-Madonna unmittelbar vorausgehenden Abschnitt seiner Duccio-Monographie die Werke Guidos und des S.-Bernardino-Meisters als Voraussetzungen für Duccios Erneuerung des sienesischen Madonnenbildes. Freuler vermutete dagegen in Rinaldo da Siena den Lehrer Duccios (Gaudenz Freuler in: Fehlmann/Freuler 2001, 51; id. 2004, 580).

¹³⁹³ Die Literatur zu diesem Thema ist Legion. Die im folgenden genannten, forschungsgeschichtlich bedeutsamen Beiträge stehen exemplarisch für die jeweiligen Positionen. Einen ausführlichen Forschungsüberblick zu dieser Problematik gab Bologna 2004, 33-51.

¹³⁹⁴ Longhi 1948, 37. In dieselbe Richtung zielten u. a. die Arbeiten von Volpe 1954 und Bologna 1960.

¹³⁹⁵ Brandi 1951, 17 („il divario stilistico fra Cimabue e Duccio, è incolmabile“); cf. auch *ibid.*, 124s., Anm. 7.

¹³⁹⁶ Stubblebine 1979, X („the play of influences that inevitably flowed back and forth between the two painters“); Bellosi 1998, 130 („un dialogo appassionato e aperto tra due grandi individui nati per essere pittori“).

und der von Duccio signierten Maestà des Sieneser Domes aufmerksam machte.¹³⁹⁸ In der Folgezeit wurden beide Positionen zu vereinen suchende Kompromißmodelle vorgelegt. So erfand Suida einen von Cimabue und Duccio gleichermaßen beeinflussten und doch von diesen verschiedenen „Meister der Madonna Rucellai [sic]“, während Sirén eine Gemeinschaftsarbeit beider Maler annahm.¹³⁹⁹ Bis heute einhellig durchgesetzt hat sich jedoch die Auffassung Weigelts, der in mehreren ausführlichen Untersuchungen die Rucellai-Madonna als alleiniges Werk Duccios verteidigte.¹⁴⁰⁰

Das entscheidende Argument für die Autorschaft des Sieneser Meisters liefert der eingangs bereits genannte Vertrag, der am 15. April 1285 zwischen Duccio und den Vertretern der zu S. Maria Novella gehörigen Laudesi-Bruderschaft geschlossen wurde (*Charta chome la Compagnia diede a dipingere la tavola grande dela Vergine Maria a Duccio da Siena*).¹⁴⁰¹ Darin verpflichtete sich Duccio, die ihm von der Bruderschaft übergebene Tafel mit der Jungfrau Maria und dem Kinde sowie weiteren Figuren nach Gutdünken der Auftraggeber zu bemalen, sie zu vergolden und zu verzieren: *Duccius [...] promisit et convenit [...] dictam tabulam pingere et ornare de figura beate Marie Virginis et eius omnipotentis Filii et aliarum figurarum, ad voluntatem et piacimentum dictorum locatorum; et deaurare et omnia et singula facere, que ad pulcritudinem dicte tabule spectabunt*.¹⁴⁰² Bei dem zitierten Passus handelt es sich um den m. W. einzigen Beleg innerhalb des aus dem toskanischen Dugento überkommenen dokumentarischen Materials, der explizit Vergoldung und Dekor eines Tafelbildes als Aufgaben des Malers festschreibt.¹⁴⁰³ Für die heute allgemein akzeptierte Identifizierung der bis 1937 in S. Maria Novella befindlichen Madonnentafel¹⁴⁰⁴ mit jener im Vertrag von 1285 genannten *tabula magna*, welche von der durch die Florentiner Dominikaner betreuten Laudesi-

¹³⁹⁷ Dazu mit Einzelnachweisen Maginnis 1994, 147-150.

¹³⁹⁸ Fineschi 1790, XLIs., 118; Wickhoff 1889, 277s.

¹³⁹⁹ Suida 1905, 28ss. und passim; Sirén 1922, 308ss.

¹⁴⁰⁰ Weigelt 1911, 123-158; id. 1913; id. 1929; id. 1930a. – Zur Forschungsgeschichte im Detail s. Marcucci 1958, 63-68; Santi 1990, 11ss.; Giovanna Ragionieri in: Bagnoli et al. (edd.) 2003b, 152-157.

¹⁴⁰¹ Satkowski 2000, 49-53, Dok. 7. Zur Geschichte der Bruderschaft und der von ihr in Auftrag gegebenen Tafel ausführlich Hueck 1990.

¹⁴⁰² Zu den in unserem Zusammenhange nicht relevanten juristischen Bestimmungen des Vertrags im einzelnen s. White 1979, 34ss., und Maginnis 1994, 155s.

¹⁴⁰³ Zu diesem Aspekt s. die Einleitung und Kap. 3.3.

¹⁴⁰⁴ Zur Provenienz s. Marcucci 1958, 63-68.

Bruderschaft bei Duccio in Auftrag gegeben worden war, spricht zuvörderst ein wichtiges ikonographisches Detail, auf das Weigelt hingewiesen hat. In den Medaillons der unteren Rahmenleiste sind die für den Predigerorden bedeutsamen Heiligen dargestellt, darunter auch Petrus Martyr, der Gründer ebendieser Bruderschaft.¹⁴⁰⁵ Zudem entspricht das erhaltene Werk auch der gängigen Typologie von Bruderschaftstafeln.¹⁴⁰⁶ Das Datum 1285 paßt bestens zum Stilbefund und der außergewöhnliche Reichtum des Goldgrunddekors zur ausdrücklichen Erwähnung von Vergoldung und Zierat im Vertragstext.¹⁴⁰⁷ Schließlich gibt es für die Existenz einer zweiten großformatigen Madonnen tafel von anderer Hand in S. Maria Novella oder eine Zerstörung von Duccios Bild, wie sie notwendigerweise voraussetzen wären, nähme man an, dokumentiertes und erhaltenes Werk seien nicht identisch, in den Quellen keinerlei Hinweise. Alle hier nur knapp skizzierten Indizien zusammengenommen, erscheint also die von der gesamten neueren Forschung vertretene Gleichsetzung der Rucellai-Madonna mit der 1285 bei Duccio in Auftrag gegebenen Tafel in der Tat gerechtfertigt.

Duccios erstes gesichertes Werk ist Gegenstand zahlreicher Untersuchungen gewesen,¹⁴⁰⁸ bei denen bisweilen am Rande auch der überaus reiche Dekor von Nimben und Hintergrund thematisiert wurde: Weigelt wies auf die Nimben des oberen und des unteren linken sowie des mittleren rechten Engels hin, die den Dekorgewohnheiten Guidos entsprächen und auf einen in dessen Kreis ausgebildeten Mitarbeiter Duccios schließen ließen.¹⁴⁰⁹ Stubblebine griff diese Theorie auf und identifizierte jenen Mitarbeiter mit dem sog. Badia-a-Isola-Meister, einem Maler aus dem Umfeld Duccios.¹⁴¹⁰ Jüngst machte Skaug darauf aufmerksam, daß der Dekor der Rucellai-Madonna insgesamt die Kombination von Freihandritzung und kleinen Punzen bei Guido und seinen Zeitgenossen reflektiere.¹⁴¹¹ Insbesondere sind jedoch

¹⁴⁰⁵ Weigelt 1930a, 109; Stubblebine 1973, 15s.; id. 1979, 22; White 1979, 36s.; Hueck 1990, 33; Polzer 2004/05, 93.

¹⁴⁰⁶ Typologische Einordnung bei Belting 1990, 433-446, bes. 441-444.

¹⁴⁰⁷ White 1979, 34ss., hat außerdem durch komplizierte Berechnungen zu zeigen versucht, daß auch der vereinbarte Preis von 150 Liren einer Tafel von der Größe der Rucellai-Madonna entspricht.

¹⁴⁰⁸ Genannt sei hier nur eine Auswahl der wichtigsten Beiträge: Weigelt 1911, 123-158; Sirén 1922, 301-310; Weigelt 1929; id. 1930a; Stubblebine 1979, 21-27; White 1979, 32-45; Deuchler 1984, 32-39; Maginnis 1994; Polzer 2004/05. – Zu Zustand und Restaurierung der Tafel s. Del Serra 1990.

¹⁴⁰⁹ Weigelt 1930a, 113s.

¹⁴¹⁰ Stubblebine 1973, 19 mit Anm. 18; id. 1979, 24.

¹⁴¹¹ Skaug 2005, 23. – Ähnlich Polzer 2004/05, 106 (zum Rankenwerk in den Engelsnimben, „of the kind widely used earlier in Sienese panel painting“).

in der Forschung wiederholt Bezüge zur Ornamentik Cimabues hervorgehoben worden. So leiteten Sirén und, ihm folgend, Stubblebine, Maginnis und Polzer den Hintergrunddekor der Rucellai-Madonna von Cimabues Madonnen Tafeln ab.¹⁴¹² Die lineare Punktierung im Nimbus des rechten unteren Engels bezeichnete Weigelt als typisch florentinische Technik, für die er deshalb einen florentinischen Mitarbeiter Duccios verantwortlich machte.¹⁴¹³ Diese These samt Schlußfolgerung wurde von Maginnis übernommen, und auch Carli, Frinta und Polzer brachten die punktierten Linien mit Cimabues Dekor in Verbindung.¹⁴¹⁴ Zurückgewiesen wurde Weigelts Ansatz von Skaug, der dessen strikte Zuordnung des geritzten Dekors zur sienesischen und des punktierten zur florentinischen Malerei mit Verweis auf die Kombination beider Techniken sowohl in der Rucellai-Madonna als auch bei Cimabues Madonnen kritisierte.¹⁴¹⁵ Insgesamt hat die Forschung zum Dekor der Rucellai-Madonna also seit Sirén und Weigelt, wie bereits von Skaug beklagt,¹⁴¹⁶ wenig Fortschritte erzielt, und dies vor allem deshalb, weil bislang der entwicklungsgeschichtliche Kontext, d. h. die Ornamentik der sienesischen Maler der Generation Guidos einerseits und Cimabues andererseits, nicht genauer untersucht worden ist.

In ebenjenem Zusammenhang, der in vorliegender Arbeit rekonstruiert wurde, haben wir nun Duccios Tafel zu betrachten, beginnend mit dem Dekor des Hintergrundes (Abb. 288, 289). Dieser basiert auf einem komplex strukturierten Quadratraster aus doppelten, punktierten Linien, die jeweils an den Kreuzungspunkten des Rasters in einem stumpfen Winkel umknicken, so daß sich dort eine rautenförmige Fläche bildet, in die wiederum eine kleinere, ebenfalls punktierte Raute mit vier Spiralen gesetzt ist. Die Mitte der Verbindungsstücke zwischen den Rauten wird durch eine Verbreiterung in Form eines doppelten, in die Quadrate einschneidenden Kreises

¹⁴¹² Sirén 1922, 307; Stubblebine 1973, 18; id. 1979, 25; Maginnis 1994, 156 mit Anm. 22; Polzer 2004/05, 106s.

¹⁴¹³ Weigelt 1930a, 113s.; ebenso id. 1930b, 5. Der von Skaug 1994, I, 74, Anm. 13, geäußerte Vorwurf, Weigelt würde einmal den mittleren und einmal den unteren rechten Engelnimbus als florentinisch bezeichnen, trifft nicht zu.

¹⁴¹⁴ Maginnis 1994, 156 mit Anm. 22; Carli 1981, 29; Frinta 1986, 70; Polzer 1999b, 168. – Dagegen grenzte Venturi 1901-40, V (1907), 68, die „ornamenti a graffitto“ in der Rucellai-Madonna von den punktierten Linien Cimabues ab.

¹⁴¹⁵ Skaug 1994, I, 74 mit Anm. 13.

¹⁴¹⁶ Ibid., I, 37, Anm. 119.

markiert. Die solchermaßen an den Ecken und den Seitenmitten beschnittenen Einzelquadrate weisen eine die punktierten Umrisse genau wiederholende, jedoch geritzte Binnenrahmung auf. In die Mitte der Quadrate hat der Maler eine doppelt geritzte Raute mit eingeschriebener Blüte auf kreuzschraffiertem Grund plazierte; von den Seiten der Raute geht je ein geritztes, mehrfingriges Blatt aus, welches die verbleibende Restfläche füllt.

Wie oben dargestellt, sind quadrierte Hintergründe in der dugentesken Malerei sonst nur bei Cimabues großformatigen Madonnen in Paris, Florenz und Bologna sowie bei der davon abhängigen Madonna des Magdalenenmeisters in Rovezzano nachweisbar.¹⁴¹⁷ Indes gehörte diese Dekorform weder zum Repertoire der Sieneser Maler der voraufgehenden Generation, noch hat Duccio selbst sie in seinen späteren Werken jemals wieder verwendet. Der Typus des Hintergrunddekors rückt die Rucellai-Madonna in die Nähe der Werke Cimabues, doch verlohnt auch ein Detailvergleich, etwa mit dessen Uffizien-Madonna (Abb. 172). Übereinstimmende Merkmale sind das Quadratnetz aus punktierten Doppellinien, die Hervorhebung der Kreuzungspunkte und der Binnendekor der Einzelquadrate. Im Detail ist bei der Rucellai-Madonna gleichwohl alles anders und alles komplexer, schon im Motivischen: an den Kreuzungspunkten große Rauten mit Binnenzeichnung statt Kreisen, in den Verbindungsstücken Erweiterungen, in den Quadraten vegetabler statt geometrischem Dekor. Überhaupt belebt die Einbeziehung von Blüten und Blättern das strenge, abstrakte Linienraster.¹⁴¹⁸ Auch die technische Vielfalt ist größer: Punktierung wird mit Ritzung kombiniert,¹⁴¹⁹ linearer mit flächigem Dekor, glatter mit kreuzschraffiertem Grund. Schließlich weicht sogar die Umsetzung der Techniken ab, insofern als Duccio beispielsweise bei den punktierten Linien die Punktpunzen wesentlich enger und kompakter aneinanderreichte als Cimabue. Ein bislang unerwähntes Element des Hintergrunddekors der Rucellai-Madonna, die umlaufende Rahmenborte (Abb. 290), hat Cimabue für seine großformatigen Madonnen nicht verwendet, wohl aber für die kleinen Täfelchen der Frick-Geißelung und der Londoner Madonna (Abb. 189, 190).

¹⁴¹⁷ Dazu ausführlich s. o., Kap. 4.2.4.

¹⁴¹⁸ So bereits Maginnis 1994, 154.

¹⁴¹⁹ Bei Cimabue fungieren die Ritzlinien lediglich als Vorzeichnung für die Punktierung, jedoch nicht als Gestaltungselement. Zum Dekor Cimabues, auch für die folgenden Vergleiche, s. o., Kap. 4.2.4.

Beidseitig eingefäßt wird die Borte von sechsblättrigen Blüten- zwischen Punktunzen (Abb. 351).¹⁴²⁰ In dem mittleren Band alternieren aus punktierten Doppellinien gebildete, liegende Vierpässe, denen ebensolche stehende Vierpässe eingeschrieben sind, mit flächigem Blattwerk in Ritztechnik auf kreuzschraffiertem Grund.

Zieht man eine Bilanz der Beobachtungen, so besteht zunächst zwischen dem Hintergrunddekor der Rucellai-Madonna und demjenigen der Madonnen Cimabues ein evidenter Zusammenhang struktureller Art. Da der Dekortypus an sich bei anderen Malern nicht gebräuchlich war, ist in der Tat ein Abhängigkeitsverhältnis anzunehmen. Dabei deutet der Umstand, daß Cimabue den Typus im Gegensatz zu Duccio bei allen großformatigen Madonnentafeln verwendet hat und daß Duccios Dekor gewissermaßen eine in der Komplexität deutlich gesteigerte Variante desselben Systems darstellt, darauf hin, daß die „Erfindung“ auf Cimabue zurückgehen dürfte und Duccio wohl dessen Anregung aufgenommen hat. Genauso ernst muß man gleichwohl die signifikanten Unterschiede in der Gestalt der Einzelbestandteile des Hintergrunddekors nehmen, aus denen zweierlei *ex negativo* erhellt: (1) Wegen der lediglich strukturellen Verwandtschaft kann nicht ohne weiteres von einer werkstattmäßigen Vertrautheit Duccios mit dem Dekor Cimabues, sondern nur von einer – auch auf andere Weise vermittelbaren – Kenntnis des Typus ausgegangen werden. (2) Aus demselben Grunde sollte man der Verlockung widerstehen, aus der Abhängigkeit Rückschlüsse auf das heftig umstrittene Problem der relativen Chronologie der Tafeln Cimabues und Duccios zu ziehen,¹⁴²¹ da sich besagte Abhängigkeit eben nicht auf ein bestimmtes Werk des Florentiners, sondern auf das System an sich bezieht.

Die Engelsnimben in der Rucellai-Madonna sind, anders als dies bei Cimabues Madonnen in Paris und Florenz zu beobachten war, auf ganz unterschiedliche Weise dekoriert, ohne daß dabei ein übergeordnetes, die Vielfalt

¹⁴²⁰ Die Blütenpunze ist erfaßt bei Frinta 1998, no. La63c (Durchmesser: 6,5 mm), und Skaug 1994, fig. 95E4.

¹⁴²¹ So wurde beispielsweise von Teilen der Forschung angenommen, Cimabues Louvre-Madonna sei das Vorbild für Duccios Rucellai-Madonna (1285) gewesen (Volpe 1964, 74; Bellosi 1986, 135s.; id. 1998, 115), während die andere Fraktion die umgekehrte Entstehungsreihenfolge vermutete (Aubert 1907, 107 und 140s.; Sirén 1922, 308ss.; Weigelt 1929, 19; Nicholson 1932, 28s.; White 1966, 156; Gardner 1982, 217ss.; Maginnis 1994, 158s.; Angelo Tartuferi, s. v. „Cimabue“, in: Saur AKL 1995ss., 19 [1998], 220-224, hier 222).

strukturierendes Prinzip erkennbar würde (Abb. 291). Allen gemeinsam ist aber ein besonders aufwendig gestalteter Kontur, der über ein Drittel der Gesamtbreite einnimmt und aus einem schmalen äußeren Band mit Punzen sowie einem breiten inneren Band mit Freihanddekor besteht. Solche Doppelkonture kommen in der sienesischen Malerei vor Duccio nicht vor. Den nächsten Vergleichspunkt bietet der Nimbus der Gottesmutter in Cimabues Louvre-Madonna, der ebenfalls ein breites inneres Konturband aufweist (Abb. 158, 159). Dabei ist der Zusammenhang wiederum ein struktureller, der sich jedoch nicht aufs Detail erstreckt. Betrachten wir zunächst den nach Weigelts Theorie florentinischen bzw. cimabuesken Nimbus des rechten unteren Engels (Abb. 292), so besteht hier der äußere Kontur aus fünfblättrigen Blütenpunzen (Abb. 346),¹⁴²² der innere aus einem Rapport geritzter Herzblätter auf kreuzschraffiertem Grund. Begrenzt wird das breitere Band zum äußeren Kontur hin durch eine einfache Reihe, zum Feld hin durch zu Dreiergruppen kombinierte Punktunzen. Das aufgrund des breiten Konturs verhältnismäßig schmal ausfallende Feld ist mit einer fein punktierten linearen Wellenranke dekoriert, welche in ganz ähnlicher Weise, wie oben für den Meister der Madonna Galli-Dunn beschrieben, jeweils kurz vor den Hoch- und Tiefpunkten verspringt.¹⁴²³ An den Versprungstellen setzen große Spiralen mit zahlreichen kleinen, sich mehrfach spiralg einrollenden Ausläufern an. Da Punzen oder größere punktierte Motive wie Sternblüten o. ä. fehlen, bilden die dicht verteilten kleinen Spiralen die einzigen Akzente innerhalb des Rankenwerks.

Beim Vergleich mit Cimabues Dekorsystem, in dem freilich auch punktierte Spiralranken vorkommen, fallen gewichtige Unterschiede ins Auge, hat doch Cimabue nie sinusförmig angelegte Wellenranken, sondern stets flächenfüllendes, irreguläres, d. h. nicht in eine größere Struktur eingebundenes, Rankenwerk, und dieses immer in Kombination mit Sternblüten als Hauptmotiven, verwendet.¹⁴²⁴ Von einer Rezeption seines in allen Werken weitgehend konstanten und von einigen

¹⁴²² Frinta 1998, no. Ka32 (Durchmesser: 4 mm); Skaug 1994, fig. 95E3.

¹⁴²³ Zum Dekor des Meisters der Madonna Galli-Dunn s. o., Kap. 4.3.4. – Da Rankenwerk zu den häufigsten Motiven des dugentesken Nimbendekors gehört, spricht wenig für die Vermutung von Giusti 1984, 76, derzufolge dieser Nimbus von den Ranken, mit denen die Vierpaßrahmungen der Kreuzarmenden eines englischen Kruzifixus in S. Maria Novella verziert sind, beeinflusst sein soll. Zu diesem in die 1270er Jahre datierten Importstück zuletzt Annamaria Giusti in: Tartuferi/Scalini (edd.) 2004, 150s., Kat. 41 (mit Abb.).

Schülern getreu nachgeahmten Systems im Nimbus des rechten unteren Engels der Rucellai-Madonna oder gar einem florentinischen Mitarbeiter Duccios, wie ihn Weigelt und Maginnis konjiziert haben, kann also keine Rede sein. Vielmehr sind für alle Einzelmerkmale des Dekors die Voraussetzungen in der sienesischen Malerei der Vorgängergeneration nachweisbar: Lineare punktierte Wellenranken mit spiraligen Ausläufern, allerdings in Verbindung mit Blüten, finden sich in den Nimben der Madonnen in Arezzo und Montaione (Abb. 264, 277).¹⁴²⁵ Das spezifische Bauprinzip der verspringenden Ranke mit großen Spiralen und kleinen Ausläufern hat, wie oben bemerkt, enge Parallelen beim Meister der Madonna Galli-Dunn, der überdies auch das von Duccio für das innere Konturband gebrauchte System der flächigen Herzblätter auf kreuzschraffiertem Grund entwickelte. Äußere Konture aus Blütenpunzen sowie zu Dreiergruppen arrangierte Punktpunzen sind weit verbreitet, aber ebenfalls im Werk des besagten Meisters geläufig. Insgesamt besteht demnach ein wesentlich engerer Zusammenhang mit der lokalen sienesischen Tradition als mit dem nur oberflächlich vergleichbaren Dekorsystem Cimabues.

Von ähnlicher Struktur ist der Nimbus des linken oberen Engels, der von Weigelt einem im Umkreis des Guido da Siena ausgebildeten Mitarbeiter Duccios zugewiesen worden war (Abb. 293). Den äußeren Kontur bildet ein Zackenband aus eng aneinandergereihten, dreieckigen Punzen (Abb. 324);¹⁴²⁶ der innere ist in radiale Abschnitte unterteilt, die jeweils mit einer stilisierten Blume aus punktierten Spiralen gefüllt sind. Im Feld befindet sich wiederum eine lineare Wellenranke mit Versprüngen im Bereich der Hoch- und Tiefpunkte, großen Spiralen und vielen kleinen spiralförmigen Ausläufern. Die Verwandtschaft zum Dekor des Meisters der Madonna Galli-Dunn ist sogar noch ausgeprägter als beim Nimbus des rechten unteren Engels, da die Ranke wie bei der Madonna Galli-Dunn und der Accademia-Madonna in Ritztechnik ausgeführt und mit Punktpunzen in den Zentren der Spiralen akzentuiert wurde (Abb. 232, 236). Bei den kleinen Ausläufern sind die Punktpunzen zu Dreiergruppen, bei den Spiralen zu größeren blütenartigen Gebilden kombiniert. Mit Ausnahme des die Ranke überschneidenden großen Ausläufers übernahm

¹⁴²⁴ Cf. auch Skaug 1994, I, 74, Anm. 13 („the stippled patterns in Duccio’s work have no similarity whatsoever to those of Cimabue“).

¹⁴²⁵ S. o., Kap. 4.3.5 und 4.3.6.

¹⁴²⁶ Frinta 1998, no. Ab1 (Größe: 2,5 x 3,5 mm); Skaug 1994, fig. 95E1.

Duccio hier alle wesentlichen Charakteristika vom Dekorsystem des Meisters der Madonna Galli-Dunn, welches nirgendwo sonst eine so direkte Nachfolge gefunden hat wie im Nimbenfeld des linken oberen Engels der Rucellai-Madonna.

Eine motivisch deutlich abgewandelte Variante dieses Systems begegnet im Nimbus des mittleren rechten Engels (Abb. 294), dessen äußeren Kontur aus fünfblättrigen Blütenpunzen besteht (Abb. 346).¹⁴²⁷ Das innere Konturband verzieren punktierte pseudokufische Buchstaben, wie es auch bei Cimabues Louvre-Madonna der Fall ist. Ob Duccio von dieser Tafel Kenntnis hatte und sich davon anregen ließ, bleibt gleichwohl ungewiß, da orientalisierende Schriftbänder auch in der Malerei als Schmuckform eingesetzt wurden, sogar in der Rucellai-Madonna selbst für die Zierborte des Thronbehangs und für die Säume diverser Gewänder.¹⁴²⁸ Im Nimbenfeld variierte der Maler das vom Meister der Madonna Galli-Dunn übernommene System dergestalt, daß er die Wellenranke als Grundstruktur aufgab und durch einen Rapport von je zwei großen achsensymmetrischen Spiralen, die zusammen eine Herzform bilden, ersetzte. Was vom ursprünglichen Konzept bleibt, sind die großen Spiralen mit kleinen Ausläufern, deren Zentren wiederum Blüten bzw. Dreiergruppen aus Punktunzen einnehmen.

Die übrigen drei Engelsnimben zeichnen sich wie die Rahmenborte durch flächigen Ritzdekor auf kreuzschraffiertem Grund aus, den offenbar der Meister der Madonna Galli-Dunn entwickelt hat.¹⁴²⁹ Beim rechten oberen Engel besteht der äußere Kontur aus fünfblättrigen Blütenpunzen,¹⁴³⁰ der innere aus punktierten Rauten mit Binnengliederung (Abb. 295). Für das Nimbenfeld ist oben bereits die Verwandtschaft mit dem Dekor der S. Gimignaneser Madonna des Meisters der Madonna Galli-Dunn aufgezeigt worden (Abb. 256-258).¹⁴³¹ Sie stimmen überein in der anderswo nicht nachweisbaren Unterteilung in radiale, von breiten, glatt belassenen Streifen mit runden Einbuchtungen gerahmte Abschnitte („Puzzleteile“),

¹⁴²⁷ Diese sind identisch mit den beim rechten unteren Engel verwendeten (Frinta 1998, no. Ka32; s. o.).

¹⁴²⁸ Auf die motivischen Bezüge zwischen gemalter Ornamentik und Goldgrunddekor in der Rucellai-Madonna hat auch Maginnis 1994, 154, aufmerksam gemacht. – Zur Verbreitung von pseudokufischen Buchstaben in der Malerei um 1300 s. o., Kap. 4.2.6.

¹⁴²⁹ S. o., Kap. 4.3.4. Sandberg-Vavalà 1953, 64s., verwies für die Herkunft der Kreuzschraffur im Werk Duccios ebenfalls auf das Dossale no. 6 und zudem auch auf Cimabues Madonnen in Florenz und Bologna, die aber, wie oben gezeigt, durchaus nicht vor der Rucellai-Madonna entstanden sein müssen und deren Dekor innerhalb von Cimabues Werk eine Sonderform darstellt.

¹⁴³⁰ Frinta 1998, no. Ka32; s. o.

denen jeweils flächige Herzblätter auf kreuzschraffiertem Grund eingeschrieben sind. Duccio kombinierte derer zwei, in Form einer Acht miteinander verschlungen. Damit gibt der Dekorbefund beim rechten oberen Engel einen weiteren eindeutigen Hinweis auf eine Verbindung Duccios mit dem Meister der Madonna Galli-Dunn.

Der Nimbus des mittleren linken Engels weist einen äußeren Kontur aus fünfblättrigen Blütenpunzen¹⁴³² und einen inneren aus kleinen, flachen Bögen mit Dreiergruppen von Punktunzen auf, die als Gesamtmotiv an Kriechblumen erinnern (Abb. 296). Im Feld befinden sich miteinander verknotete, flächige Herzblätter auf kreuzschraffiertem Grund, wie sie ebenfalls bereits der Meister der Madonna Galli-Dunn insbesondere im Dossale no. 6 verwendet hat (Abb. 244).¹⁴³³ Bekanntlich sollte dieses Dekorsystem zu einem der beliebtesten in der sienesischen Malerei des ersten Trecentoviertels avancieren. So ist es z. B. bei Duccio selbst in einem der Engelsnimben der Maestà (1308-11) und bei Pietro Lorenzetti im Aretiner Retabel (1320) nachweisbar.¹⁴³⁴

Zur selben Gruppe gehört auch der Nimbus des linken unteren Engels der Rucellai-Madonna (Abb. 297), der von Weigelt merkwürdigerweise den beiden mit linearen Ranken dekorierten Nimben des linken oberen und des mittleren rechten Engels zugeordnet worden war.¹⁴³⁵ Kreuzförmige Punzen¹⁴³⁶ bilden den äußeren, durch eine Ranke verbundene dreiteilige Blätter auf kreuzschraffiertem Grund den inneren Kontur. Das Feld verziert ein ebenfalls auf kreuzschraffierten Grund gesetzter Rapport von Dreipässen, denen jeweils drei Blüten eingeschrieben sind. Größere, zur Hälfte überschrittene Blüten mit gefingerten Blättern füllen die zum Kontur hin verbleibenden Restflächen. Abgesehen von der motivischen Abwandlung gegenüber den beiden zuvor beschriebenen Nimben, läßt sich hier eine weitere technische Variation und Finesse beobachten. Die Ritztechnik mit flächigen, glatt belassenen Motiven auf kreuzschraffiertem Grund wird nämlich bereichert durch die Punktierung der Umriß- und Binnenlinien der Dreipässe und der eingeschriebenen Blüten, welche auf diese Weise als Hauptmotive gegenüber den sekundären, zur

¹⁴³¹ S. o., Kap. 4.3.4.

¹⁴³² Frinta 1998, no. Ka32; s. o.

¹⁴³³ Hinweis auf die Parallele auch bei Polzer 1999b, 171.

¹⁴³⁴ Dazu im einzelnen *ibid.*, 171s. mit fig. 22, 23, 26-29.

¹⁴³⁵ Kritik an Weigelts Zuordnung bereits bei Skaug 1994, I, 74, Anm. 13.

Hälfte überschrittenen Blüten mit ihren bloß geritzten Umrissen hervorgehoben werden.

Für die Nimben der eigentlichen Hauptfiguren, der Madonna und des Kindes, hat der Maler ein besonders reiches Instrumentarium an unterschiedlichen und mannigfach miteinander kombinierten Techniken, Systemen und Motiven aufgebildet.¹⁴³⁷ Da diese jedoch im Grundsatz fast alle bereits in den Engelsnimben vorkommen, und zwar in weniger ausgeprägter Verschränkung und daher analytisch besser greifbar, ergeben sich daraus kaum neue Aspekte für die Einordnung des Dekors der Rucellai-Madonna, weshalb sich die nachfolgende Beschreibung auf die wesentlichen Punkte beschränkt.¹⁴³⁸ Der Nimbus des Jesusknaben (Abb. 300, 301) wird eingefasst durch einen äußeren Kontur aus sechsblättrigen Blütenpunzen (Abb. 351)¹⁴³⁹ und einen inneren, der sich auf die Zwickelfelder beschränkt und aus kleinen, zweistufig auf- und absteigenden „Treppen“ in Kreuzschraffur auf blankem Grund besteht. Dieses im Dugento als gemaltes Ornament sehr weit verbreitete Motiv¹⁴⁴⁰ hat Duccio hier erstmals für einen Nimbus in Ritztechnik umgesetzt. Für die Zwickelfelder wählte er eine komplexe Variante des durch flächiges Blattwerk auf kreuzschraffiertem Grund gekennzeichneten Systems, bei dem sich in diesem Falle zwei gegeneinander versetzte Ranken aus fast halbkreisförmigen Bögen, aus denen mehrfingrige Blätter erwachsen, überlagern. Duccios subtiles Gefühl für hierarchische Differenzierung offenbart sich dabei anschaulich in dem Umstand, daß die Blätter der „oberen“, d. h. die andere überschneidenden, Ranke größer und in der Struktur aufwendiger gebildet sind.¹⁴⁴¹ Die Kreuzarme werden durch zwei versetzte Reihen von Dreieckspunzen, wie sie auch im Nimbenkontur des linken oberen Engels begegnen, deutlich markiert.¹⁴⁴² Ihre Mitte nimmt eine große Raute ein, deren Ecken in Dreipässe münden. Diese dient aber nur gleichsam als „Fassung“ für eine kleinere, in roter Farbe aufgemalte Raute, die ebenso wie die vier blauen Punkte

¹⁴³⁶ Ibid., fig. 95E2. Bei Frinta 1998 nicht erfaßt. Von den vier in der Rucellai-Madonna verwendeten Punzen (Skaug 1994, fig. 95E1-4) ist keine in späteren Werken Duccios nachweisbar.

¹⁴³⁷ In keiner Weise gerechtfertigt ist dagegen, wie die folgenden Ausführungen zeigen, die harsche Kritik von Weigelt 1930a, 114, am Nimbus des Kindes („It is carelessly executed and there is little originality in the ornamentation.“).

¹⁴³⁸ Einzelne Bestandteile der beiden Nimben sind bereits im Vergleich mit der Castelfiorentino-Madonna ausführlicher beschrieben worden (s. o., Kap. 1).

¹⁴³⁹ Diese sind identisch mit den für die Rahmenborte verwendeten (Frinta 1998, no. La63c; s. o.).

¹⁴⁴⁰ Diverse Bsp. zusammengestellt bei Pasut 2003, no. 231-259.

¹⁴⁴¹ Zum Prinzip der hierarchischen Differenzierung bei Duccio s. o., Kap. 1.

Edelstein- oder Emailapplikationen imitiert. Alle fünf Elemente zusammen ergeben die Figur eines Quincunx. Die verbleibende Restfläche ist dicht ausgefüllt mit linear punktierten Quadraten und Rauten, von deren Eckpunkten jeweils kleine Spiralen ausgehen.¹⁴⁴³

Die auf die sienesisische Malerei der 1260er und 1270er Jahre beschränkte Praxis, die Kreuzarme mit einem plastischen *cabochon* zu verzieren, war ja bereits vom Meister der Madonna Galli-Dunn in seiner späten S. Gimignaneser Madonna aufgegeben worden und findet sich beim Klarissenmeister ebenfalls nicht mehr.¹⁴⁴⁴ Gemalte Rauten und Punkte mit „Fassungen“ aus punktierten Linien, welche deren Umrisse wiederholen, pflegte aber auch Cimabue für die Kreuznimbren zu verwenden, etwa beim Kruzifixus von S. Croce in Florenz (Abb. 154). Abgesehen vom nicht gesicherten chronologischen Verhältnis der beiden Werke, erscheint es gleichwohl ungewiß, ob Duccio diese Form der Preziosenimitation bei Cimabue kennengelernt hat, da die an sich bemerkenswerte Parallele ähnlich wie im Falle der quadrierten Hintergründe (s. o.) nur eine grundsätzliche ist. Hingegen unterscheidet sich die Anwendung des Dekorelements dergestalt, daß Cimabue Rauten und Punkte nie in Form eines Quincunx, sondern immer in drei Reihen (mit den Rauten in der Mitte und den Punkten außen) anordnete und in den Kreuzarmen auch keine Spiralranken einsetzte. Von einer Übernahme des cimabuesken Systems des Kreuzarmdekors durch Duccio kann man also keineswegs sprechen. Hervorzuheben ist jedenfalls noch einmal, daß das lineare Rankenwerk in den Kreuzarmen und der flächige Blattdekor auf kreuzschraffiertem Grund in den Zwickelfeldern ebenjene beiden Techniken in ein und demselben Nimbus kombiniert repräsentieren, welche in den Feldern der Engelsnimbren jeweils einzeln vorkommen und deren Voraussetzungen in der sienesischen Malerei der Vorgängergeneration oben aufgezeigt worden sind.

Der Madonnennimbus selbst weist wiederum einen doppelten Kontur auf, dessen äußeres Band zwar durch Punktpunzen begrenzt, jedoch innen undekoriert ist

¹⁴⁴² Frinta 1998, no. Ab1 (s. o.).

¹⁴⁴³ Wie unten in anderem Zusammenhang zu zeigen sein wird, imitiert dieses Spiralwerk offenbar das aus der Goldschmiedekunst geläufige Filigran (s. u., Kap. 5.1).

¹⁴⁴⁴ Eine Ausnahme bildet der Kreuznimbus jenes dem Klarissenmeister zugeschriebenen Kruzifixus in S. Gimignano, der aber insofern einen Sonderfall darstellt, als er ja reliefierten Dekor aufweist (s. o., Kap. 4.3.6).

(Abb. 298, 299). Es hat den Anschein, als wäre hier wie bei allen anderen Nimben der Tafel eine Punzenreihe vorgesehen gewesen, die jedoch nicht zur Ausführung gelangte; ist es doch kaum vorstellbar, daß im ursprünglichen Konzept einzig gerade beim größten Nimbus auf diese Schmuckform verzichtet und das äußere Band blank belassen worden wäre. Man muß ohnehin davon ausgehen, daß bei kombinierten Systemen mit Ritzung und Punzierung die akzidentiellen Punzen zuletzt eingeschlagen wurden, da ihre Position ja durch die Ritzlinien vorgegeben war. Das innere Konturband nehmen flächig angelegte pseudokufische Buchstaben auf kreuzschraffiertem Grund ein. Damit ist eine weitere schwer interpretierbare Parallele zum Dekor Cimabues gegeben, der orientalisierende Schriftbänder in der Louvre-Madonna an derselben Stelle und in der Bologneser Madonna in derselben Technik gebrauchte (Abb. 158, 159, 170), ohne daß sich indes das zeitliche Verhältnis der beiden Tafeln zur Rucellai-Madonna (1285) mit Gewißheit bestimmen ließe.¹⁴⁴⁵ Abgesetzt durch Dreieckspunzen,¹⁴⁴⁶ schließt sich das Nimbenfeld an, das in ganzer Breite mit einem Rapport von doppelt umrissenen, sich durchdringenden bzw. überschneidenden Vierpässen um einen ebenfalls durch Dreieckspunzen markierten Mittelkreis in Ritztechnik dekoriert ist. Den Bögen der Pässe sind jeweils fünffingrige Blätter eingeschrieben, und kleine Ringe verbinden die Vierpässe tangierend miteinander. Die Restflächen zur Nahtlinie und zum Kontur hin füllen sich durchdringende Dreiblätter, wiederum mit Mittelkreis und eingeschriebenen (vegetabilen) Blättern. Zur Bearbeitung des Grundes kombinierte Duccio ähnlich wie im Nimbus des linken unteren Engels Kreuzschraffur und Punktierung, wobei er erstere nur für die Binnenflächen der Vierpässe und letztere für den zwischen den Motiven verbleibenden Grund verwendete.¹⁴⁴⁷

Was die Motivik des Nimbus anbelangt, so hat Duccio den weder bei Cimabue noch bei den Sieneser Malern der Vorgängergeneration nachweisbaren Rapport großer stehender Vierpässe als Dekorsystem in der Rucellai-Madonna neu eingeführt und in der Folgezeit zu einem regelrechten Leitmotiv seines Dekors gemacht. In verschiedenen Variationen tauchen die Vierpässe mit eingeschriebenen

¹⁴⁴⁵ S. o., Kap. 4.2.4.

¹⁴⁴⁶ Frinta 1998, no. Ab1 (s. o.).

¹⁴⁴⁷ Auf die punktierten Partien im Grund des Madonnennimbus hat Polzer 1999b, 168, aufmerksam gemacht.

Blättern in diversen späteren – zugeschriebenen wie gesicherten – Werken wieder auf, und zwar stets in den Madonnennimben. Für die wohl gleichfalls in den 1280er Jahren entstandene und hier aufgrund des Dekorbefundes Duccio zugewiesene Castelfiorentino-Madonna ist dies eingangs bereits dargelegt worden (Abb. 3).¹⁴⁴⁸ Deren Nimbus zeigt auf kreuzschraffiertem Grund doppelt umrissene Vierpässe, denen jeweils ein Bogenquadrat eingeschrieben ist; die einzelnen Bögen des Vierpasses sind mit je einem mehrfingrigen Blatt gefüllt. Die übrigen Werke gehören nicht mehr zum Untersuchungszeitraum vorliegender Arbeit, seien hier aber dennoch angeführt. So befinden sich auch im Nimbus der um 1300 datierten Madonna in der Galleria Nazionale dell'Umbria in Perugia doppelt umrissene und durch kleine Ringe verbundene Vierpässe auf kreuzschraffiertem Grund mit je einem kleineren, eingeschriebenen Vierpaß, von dem in die Bögen des größeren reichende Blätter ausgehen.¹⁴⁴⁹ Beim dem Klapptriptychon der Londoner National Gallery begegnen die doppelten Vierpässe, wieder durch Ringe verbunden, sogar in Kombination mit einem Kontur aus pseudokufischen Buchstaben (Abb. 302).¹⁴⁵⁰ Im Madonnennimbus der signierten Maestà in der Sieneser Domopera (1308-11) schließlich führte Duccio das System in Form sich durchdringender Sechspässe, deren Überschneidungen in der Mitte eine sechsblättrige Blüte ergeben, zu einem Höhepunkt (Abb. 303).¹⁴⁵¹ Dieser Ausblick auf die weitere Entwicklung zeigt, daß Duccio im Nimbus der Rucellai-Madonna auf der Basis der überkommenen Techniken ein motivisch neuartiges Dekorsystem geschaffen hat, welches er fortan als Leitform für viele seiner Madonnennimben immer wieder variierte.

¹⁴⁴⁸ Dazu ausführlich s. o., Kap. 1.

¹⁴⁴⁹ Zum Forschungsstand zuletzt mit Abb. und Lit. Victor M. Schmidt in: Bagnoli et al. (edd.) 2003a, 198s., Kat. 30, und Paola Mercurelli Salari in: Garibaldi/Toscano (edd.) 2005, 254s., Kat. 47; Detailabb. des Nimbus bei Carli 1999, 65.

¹⁴⁵⁰ Dazu Bomford et al. 1989, 90-97, und Schmidt 1996; Detailabb. bei Carli 1999, 73.

¹⁴⁵¹ Zum Forschungsstand Giovanna Ragionieri in: Bagnoli et al. (edd.) 2003a, 208-231, Kat. 32; Abb. bei Carli 1999, 76s., und Polzer 2005, 52, fig. 28. – Stärker vom Grundschema abweichende Varianten des Systems finden sich auch in den Madonnennimben der Duccio zugeschriebenen Polyptychen no. 28 und no. 47 der Sieneser Pinakothek (dazu Roberto Bartalini in: Bagnoli et al. (edd.) 2003a, 200-207, Kat. 31, und *ibid.*, 234-243, Kat. 35). Die sich durchdringenden Dreiblätter, die im Nimbus der Rucellai-Madonna als sekundäres Füllmotiv fungierten, hat Duccio im Nimbus des Ansanus auf der vorderseitigen Mitteltafel der Maestà als Hauptmotiv verwendet (Abb. bei Bellosi 1999, 48).

Aus den obigen Analysen lassen sich mehrere Schlußfolgerungen ziehen. Zunächst ist zu konstatieren, daß in der Rucellai-Madonna eine Vielzahl unterschiedlicher Dekorsysteme und –techniken zum Einsatz kam, die im Prinzip auf drei Grundtypen mit Varianten zurückgeführt werden können: (1) die linear geritzte Spiralranke mit akzidentiellen Punzen,¹⁴⁵² (2) die linear punktierte Spiralranke ohne Punzen¹⁴⁵³ und (3) den flächigen Ritzdekor auf kreuzschraffiertem Grund.¹⁴⁵⁴ Wie die Übersicht in den Anmerkungen zeigt, treten diese drei Grundsysteme über die ganze Tafel verteilt und vielfach auch in ein und demselben Nimbus miteinander kombiniert auf, sei es bei den Engeln in Feld und Kontur, sei es beim Jesusknaben in Zwickelfeldern und Kreuzarmen. Beim Felddekor des linken oberen und rechten unteren Engels wird sogar dasselbe System (lineare Wellenranke mit Spiralen und Ausläufern) in zwei verschiedenen Techniken (Ritzung mit Punzen vs. Punktierung) angewandt. Daraus erhellt, daß alle von seiten der Forschung unternommenen Versuche einer Zuweisung einzelner Nimben an Gehilfen Duccios, seien sie nun in Florenz, im Guido-Kreis oder sonstwo geschult, von vornherein zum Scheitern verurteilt sind, weil sie ebenjenen engen Verflechtungen der Systeme und Techniken im Bilde insgesamt und in den einzelnen Nimben selbst nicht Rechnung tragen, sondern lediglich selektiv bestimmte Dekorelemente aus den Nimben isolieren.¹⁴⁵⁵ Man braucht nur exemplarisch die inneren Konturbänder der Engelnimben, von denen keines mit dem anderen übereinstimmt, zu vergleichen, um zu ersehen, daß mannigfache Variation im Ganzen und im Detail zum Grundprinzip des Goldgrunddekors der Rucellai-Madonna gehört (Abb. 291). Dennoch beruhen alle motivischen Varianten auf den o. g. drei Basissystemen. Für eine Unterscheidung mehrerer an der

¹⁴⁵² Linker oberer Engel (Feld), mittlerer rechter Engel (Feld).

¹⁴⁵³ Linker oberer Engel (Kontur), rechter unterer Engel (Feld), Kind (Kreuzarme). – Zu dieser Gruppe gehören im weiteren Sinne auch die punktierten Konture beim rechten oberen und den beiden mittleren Engeln.

¹⁴⁵⁴ Rechter oberer Engel (Feld), mittlerer linker Engel (Feld), linker unterer Engel (Feld und Kontur), rechter unterer Engel (Kontur), Kind (Zwickelfelder), Madonna (Feld und Kontur), Rahmenborte.

¹⁴⁵⁵ Weigelt 1930a, 113s.; id. 1930b, 5; Stubblebine 1973, 19 mit Anm. 18; id. 1979, 24; Maginnis 1994, 156 mit Anm. 22. Völlig berechtigt ist dagegen die Kritik von Skaug 1994, I, 74 mit Anm. 13. Zu den Positionen im einzelnen s. o. – Besonders abwegig erscheint im übrigen Stubblebines Zuschreibung gerade der linear geritzten Nimben des linken oberen und des mittleren rechten Engels an den Badia-a-Isola-Meister, dessen eponyme Madonna im Gegenteil flächigen Dekor auf kreuzschraffiertem Grund aufweist (zu dieser Tafel s. Alessandro Bagnoli in: Id. et al. [edd.] 2003a, 282-285, Kat. 39).

technischen Ausführung oder am Konzept des Dekors beteiligter Maler gibt es daher keine Anhaltspunkte.

Das Hauptaugenmerk der Untersuchung lag auf der Frage nach den Voraussetzungen des Dekors der Rucellai-Madonna und damit nach der künstlerischen Herkunft Duccios oder zumindest einem wesentlichen Strang derselben. Dabei ergab sich bezüglich der von der Forschung betonten Parallelen zu Cimabue ein ambivalentes Bild.¹⁴⁵⁶ Der Typus des quadrierten Hintergrunddekors, wie ihn Duccio in der Rucellai-Madonna verwendet hat, dürfte in der Tat auf das Vorbild von Cimabues großformatigen Madonnen zurückgehen, jedoch weicht die Gestaltung im Detail so deutlich ab, daß daraus nicht auf Werkstattkenntnis geschlossen werden kann. Unklar bleibt, auch wegen der nicht mit Gewißheit zu bestimmenden relativen Chronologie der Werke, ob das innere Konturband des Madonnennimbus mit seinen orientalisierenden Buchstaben sowie die Preziosenimitationen im Nimbus des Jesusknaben die Parallelen in Cimabues Louvre-Madonna bzw. im Florentiner Kruzifixus voraussetzen oder ob sie im Gegenteil von Duccio oder aber von beiden Malern unabhängig entwickelt worden sind. Aussagekräftiger sind dagegen die Negativbefunde: Ungeachtet der von Duccio wie Cimabue, aber auch vielen anderen Meistern verwendeten Technik der punktierten Linie, ist das charakteristische und von den Schülern rezipierte Dekorsystem Cimabues, bestehend aus einem Kontur mit punktierten Ovalen und einem Feld mit punktierten Sternblüten zwischen Rankenwerk, in keinem der Nimben der Rucellai-Madonna nachweisbar. Zudem steht auch das für Duccios Dekor kennzeichnende Prinzip der *variatio* in nachgerade diametralem Gegensatz zur Gleichförmigkeit von Cimabues Nimben.¹⁴⁵⁷ Die besagten Diskrepanzen in Konzept und Ausführung der Nimbenornamentik machen diese nicht nur zu einem heuristisch wertvollen Kriterium für die auf stilistischem Wege oft mit Schwierigkeiten verbundene Unterscheidung von Werken Cimabues und Duccios bzw. ihres Umfeldes, wofür noch einmal auf das eingangs diskutierte Fallbeispiel der

¹⁴⁵⁶ Sirén 1922, 307; Stubblebine 1973, 18; id. 1979, 25; Carli 1981, 29; Frinta 1986, 70; Maginnis 1994, 156 mit Anm. 22; Polzer 1999b, 168; id. 2004/05, 106s. Im einzelnen s. o.

¹⁴⁵⁷ So sind beispielsweise die Engelsnimben in der Louvre-Madonna alle in derselben Weise dekoriert. Bei der Uffizien-Madonna wurden immerhin zwei verschiedene Systeme verwendet, allerdings in symmetrisch alternierender Anordnung (s. o., Kap. 4.2.4).

Castelfiorentino-Madonna verwiesen sei.¹⁴⁵⁸ Sie lassen auch eine Ausbildung Duccios bei Cimabue im Sinne Longhis oder eine Zusammenarbeit beider Maler in derselben Werkstatt, wie sie Bologna postuliert hat, wenig glaubhaft erscheinen.¹⁴⁵⁹ Überhaupt stellt sich das Verhältnis zwischen Cimabue und Duccio aus der Perspektive des Nimbendekors als weit weniger eng dar, als von seiten der Forschung aufgrund des Stilbefundes üblicherweise angenommen.¹⁴⁶⁰

Eindeutig nachzuweisen sind dagegen die Bezüge der Rucellai-Madonna zur lokalen Tradition der sienesischen Malerei der Vorgängergeneration¹⁴⁶¹ und insbesondere zu den charakteristischen Dekorformen der hier unter dem Namen des Meisters der Madonna Galli-Dunn zusammengestellten Werkgruppe. Am besten läßt sich dieser Zusammenhang an den Nimben der beiden oberen Engel zeigen, wobei die lineare, verspringende Wellenranke des linken auf das gemeinsame System der Madonna Galli-Dunn, der Accademia-Madonna und des Paulus im Dossale no. 6, die auf kreuzschraffierten Grund gesetzten „Puzzleteile“ des rechten aber auf den Dekor der Madonna in S. Gimignano rekurrieren.¹⁴⁶² Da sich die Parallelen sowohl auf nur nahsichtig zu studierende motivische Details der beiden Systeme wie das Verspringen der Ranke als auch auf die jeweiligen Techniken, etwa die von jenem Meister neu eingeführte Kreuzschraffur des Grundes, erstrecken, ist mit hoher Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß Duccio besagte Systeme in der Werkstatt des Meisters der Madonna Galli-Dunn kennengelernt hat. Demnach dürfte er zumindest eine Etappe seiner Ausbildung bei diesem Maler absolviert haben. Anregend könnte auf Duccio in einem ganz allgemeinen Sinne auch die Variationsfreude des Meisters der Madonna Galli-Dunn und seine Vorliebe für die Kombination verschiedener Systeme und Techniken in ein und demselben Bilde gewirkt haben.¹⁴⁶³ In seinen späteren Werken hat Duccio nur den flächigen Ritzdekor auf kreuzschraffiertem Grund weitergeführt,¹⁴⁶⁴ vor allem das von ihm für den Nimbus der Madonna neu

¹⁴⁵⁸ S. o., Kap. 1.

¹⁴⁵⁹ Longhi 1948; Bologna 1960; id. 1983; id. 2004.

¹⁴⁶⁰ Cf. den umfangreichen Forschungsbericht von id. 2004, 33-51.

¹⁴⁶¹ Einen kurzen Hinweis auf diesen Zusammenhang gab jüngst Skaug 2005, 23.

¹⁴⁶² Zu den Detailvergleichen sowie zu dem für den rechten unteren Engel verwendeten System aus punktierten Linien und seinem Zusammenhang mit der linear geritzten Wellenranke des linken oberen Engels s. o.

¹⁴⁶³ Dazu s. o., Kap. 4.3.4.

¹⁴⁶⁴ Zur möglichen Motivation Duccios cf. Polzer 2005, 76: „On the whole, this emphasis on scribed line can be considered a purist interlude, a means whereby the painter could exhibit his exceptional

entwickelte System des Vierpaßrapports. Die Grundlagen hierfür schuf er in der Rucellai-Madonna (1285), deren Goldgrunddekor, wiewohl auf Voraussetzungen in der sienesischen Tradition beruhend, in Reichtum und Vielfalt alle anderen Dugentotafeln übertrifft.

Von der im Dekor der Rucellai-Madonna nahestehenden Castelfiorentino-Madonna ist eingangs bereits ausführlich gehandelt worden, so daß wir sogleich die aus S. Cecilia in Crevole in die Sieneser Domopera gelangte Madonnen tafel in die Diskussion einbeziehen, die seit den 1940er Jahren fast einhellig Duccio zugeschrieben worden ist (Abb. 304).¹⁴⁶⁵ Nur Stubblebine knüpfte an die in der älteren Forschung vereinzelt geäußerten Zweifel¹⁴⁶⁶ an und verband die Tafel mit einem von ihm sog. „Crevole Master“, den er als lediglich entfernten Nachahmer Duccios charakterisierte.¹⁴⁶⁷ Dementsprechend nahm er für die Crevole-Madonna ein spätes Datum gegen 1300 an,¹⁴⁶⁸ während in der übrigen Forschung allgemein eine Entstehung um 1280/85, d. h. vor oder gleichzeitig mit der Rucellai-Madonna, vertreten wurde.¹⁴⁶⁹ Jüngst ist Stubblebines These von Polzer aufgegriffen worden, der die Crevole-Madonna deutlich später als die Rucellai-Madonna (1285) ansetzte und sich dabei vor allem auf den Nimbendekor berief. Er machte darauf aufmerksam,

manual ability, as opposed to the mechanical aspect implicit in the repeated application of a design motif by means of a punch.“

¹⁴⁶⁵ Van Marle 1923-38, II (1924), 10ss.; Carli 1946, 43; Garrison 1949, no. 123 („assisted“); Meiss 1951, 99 („perhaps with an assistant“); Sandberg-Vavalà 1953, 61-65; Cattaneo/Baccheschi 1972, 85, Kat. 1; Stoichita 1976, 37; White 1979, 23s.; Carli 1981, 29; Belting 1982b, 15 und 18s.; Smart 1984, 231; Deuchler 1984, 30ss.; Marques 1987, 218; Maginnis 1994, 156; Carli 1999, 13; Freuler 2001, 28ss.; Luciano Bellosi in: Bagnoli et al. (edd.) 2003a, 152-155, Kat. 22; Pasut 2003, no. 100 und no. 816.

¹⁴⁶⁶ Suida 1905, 32 („Meister der Madonna Ruccellai“ [sic]); Weigelt 1911, 168s. (Duccio-Schüler); De Nicola 1911, 432s. („Meister der Madonna Ruccellai“); Hauteœur 1931, 116 (Werkstatt); Edgell 1932, 47s. und 65 (nicht von Duccio); D’Ancona 1935, 148s. (nicht von Duccio).

¹⁴⁶⁷ Stubblebine 1979, 123 („Essentially conservative and eclectic, the Crevole Master should be seen as an imitator of Duccio at some distance. [...] Despite his borrowings from Duccio, it is certain he had no direct connection with Duccio or with his shop.“).

¹⁴⁶⁸ Stubblebine 1979, 124s. Ähnlich bereits Weigelt 1911, 168s. (widerrufen bei id. 1929, 14, Anm. 5; s. o.), und Garrison 1949, no. 123.

¹⁴⁶⁹ Suida 1905, 32; Weigelt 1929, 14-19; Carli 1946, 43; Meiss 1951, 99; Cattaneo/Baccheschi 1972, 85, Kat. 1; Stoichita 1976, 37 und fig. 156 (Bildunterschrift); White 1979, 23; Carli 1981, 29; Belting 1982b, 15 und 18s.; Smart 1984, 231; Deuchler 1984, 30ss.; Marques 1987, 218; Carli 1999, 13; Freuler 2001, 28ss.; Luciano Bellosi in: Bagnoli et al. (edd.) 2003a, 152-155, Kat. 22; Pasut 2003, no. 100 und no. 816. – Kaum aufgegriffen wurde in der Literatur mit Recht die spekulative These von Lusini 1913, demzufolge das in einem Dok. von 1250 erwähnte Madonnenbild, für welches ein Paganello di Guido in seinem Testament 50 Soldi hinterließ, mit der nach Meinung Lusinis gleichwohl erst um 1270 ausgeführten Crevole-Madonna identisch sein soll.

daß die geritzte und auf Punzen verzichtende Ornamentik der Tafel mehr Ähnlichkeit mit Duccios Maestà (1308-11) als mit der Rucellai-Madonna aufweise und bereits jener von den letzten Jahren des Dugento bis ins zweite Jahrzehnt des Trecento reichenden Phase angehöre, in welcher die bloße Ritzung bevorzugt worden sei. Zudem rechnete er die Crevole-Madonna auch nicht zur autographen Produktion Duccios, da die Herz- und Blattformen im Dekor der signierten Maestà komplexer ausfielen.¹⁴⁷⁰

Was bislang fehlt, ist eine vergleichende Analyse der Nimben im Detail und eine Überprüfung von Polzers These.¹⁴⁷¹ In der Tat wurde der gesamte Dekor der Crevole-Madonna, wie bei der Maestà und abweichend von der Rucellai-Madonna, ausschließlich in Ritztechnik ausgeführt. Den Nimbus der Gottesmutter faßt ein Kontur aus zwei jeweils durch eine doppelte Ritzlinie begrenzten Bändern ein, wobei das äußere undekoriert bleibt (Abb. 305, 306). In derselben Weise sind auch die Nimbenkonture der großen Figuren der Haupttafel von Duccios Maestà aufgebaut, mit dem einzigen Unterschied, daß bei diesen statt des äußeren Bandes das innere blank belassen wurde. Darüber hinaus gibt es auch motivische Parallelen. Beim inneren Kontur der Crevole-Madonna alternieren aus leicht konkaven Linien gebildete Rauten, in deren Mitte eine kleinere, kreuzschraffierte Raute plaziert ist, mit je drei übereinandergesetzten Kreisen. Dieses möglicherweise von Cimabue angeregte Motiv, welches der Florentiner – allerdings in punktierter Form und im letzteren Falle mit Bemalung – für die Nimbenkonture der Louvre- und der Uffizien-Madonna verwendet hat (Abb. 159, 163),¹⁴⁷² kommt in der Rucellai-Madonna nicht vor. Diverse Varianten von Rauten in Verbindung mit Kreuzschraffur und teilweise durch Punkte oder Striche getrennt, finden sich dagegen in den Nimbenkonturen in Duccios Maestà, z. B. bei Katharina, Paulus, Savinus, Victor und mehreren Engeln (Abb. 307).¹⁴⁷³

¹⁴⁷⁰ Polzer 1999b, 167-170; angedeutet bereits bei id. 1993, 76, Anm. 18, und id. 1994, 177, Anm. 37. – Auch Weigelt 1911, 168s., und Sandberg-Vavalà 1953, 64s., hatten kurz auf die Bezüge zum Dekor der späteren Werke Duccios hingewiesen. Dagegen stellte Suida 1905, 32, nicht näher spezifizierte Parallelen zur Ornamentik der Rucellai-Madonna fest. White 1979, 24, beschränkte sich darauf, die Qualität des Dekors der Crevole-Madonna zu unterstreichen: „In the delicacy and precision of the incised patterning of the haloes, richness and restraint are balanced with a purity that is unsurpassed.“.

¹⁴⁷¹ Die folgenden Überlegungen teilweise bereits in Kurzfassung bei Eclercy 2006, 267.

¹⁴⁷² Unter derselben Motivkategorie aufgeführt auch bei Pasut 2003, no. 99-101.

¹⁴⁷³ Abb. bei Bellosi 1999, 42, 46, 60, 66, 67, 71, 75, 77, 84, 87.

Gehen wir zum Felddekor der Crevole-Madonna über, so sind hier als Hauptmotive liegende Dreipässe, bei welchen der äußere Paß herzförmig zugespitzt ist, auf kreuzschraffierten Grund gesetzt (Abb. 306). Deren Umrisse werden von flächigen, langgezogenen und gefingerten Blättern bzw. Blatthälften gebildet. Eingeschrieben ist jedem Dreipaß ein Kreis, von dem drei Rauten ausgehen. Zwischen die Dreipässe sind als sekundäre Motive Blätter eingefügt, die sich der zu füllenden Fläche entsprechend nach oben verbreitern. Mit der Rucellai-Madonna läßt sich dieses Dekorsystem nur in einem ganz allgemeinen Sinne vergleichen, insofern als auch dort mehrfach flächiger Dekor auf kreuzschraffiertem Grund verwendet wurde, doch bestehen wiederum sehr viel engere Bezüge zur Maestà, insbesondere zu zwei untereinander fast deckungsgleichen Engelsnimben (Abb. 307).¹⁴⁷⁴ Die Übereinstimmungen sind evident und betreffen die Gesamtanlage und beinahe alle Details: Die aus rundlich gefingerten Blatthälften gebildeten, liegenden Dreipässe mit dem zugespitzten und an der Spitze leicht geöffneten äußeren Paß¹⁴⁷⁵ kehren ebenso wieder wie die dazwischen als Füllmotive eingefügten, nach oben breiter werdenden Blätter, die in Struktur und Zeichnung weitestgehend ihren Pendants in der Crevole-Madonna entsprechen. Nur die den Dreipässen eingeschriebenen Kreise, von denen drei Rauten ausgehen, sind in der Maestà durch Blüten ersetzt. Abgesehen von dieser geringfügigen motivischen Variation, ist aber noch ein interessanter technischer Unterschied zu verzeichnen: Bei der Kreuzschraffur im Nimbengrund der Crevole-Madonna wechselt von Teilfläche zu Teilfläche vielfach die Richtung der Schraffen, ganz ähnlich wie dies auch bei der Rucellai-Madonna der Fall ist. (Abb. 300)¹⁴⁷⁶ In den genannten Engelsnimben der Maestà hingegen hat Duccio die Kreuzschraffur weit stärker zu regularisieren und über die ganze Fläche hin zu vereinheitlichen versucht, indem er die Schraffen radial an der Kreisform des Nimbus ausrichtete (was ihm freilich nicht in allen Partien gelang). Aus diesem Befund erhellt ein fortschreitender Entwicklungsprozeß in der technischen Handhabung der Kreuzschraffur, innerhalb dessen die Crevole- wie die Rucellai-Madonna im Verhältnis zur Maestà eine frühere Stufe repräsentieren.

¹⁴⁷⁴ Abb. *ibid.*, 67, 93.

¹⁴⁷⁵ Bei einem Engel (Abb. *ibid.*, 67) sind alle drei Pässe zugespitzt.

¹⁴⁷⁶ Bei der Rucellai-Madonna z. B. in den Nimben des Kindes (Zwickelfelder), des rechten oberen, des mittleren rechten und des linken unteren Engels.

Das Dekorsystem des Nimbus Jesu bestätigt gleichwohl die motivische Verwandtschaft der Crevole-Tafel mit der Ornamentik der Maestà. Die Struktur ist zunächst dieselbe wie beim Kreuznimbus des Sieneser Dombildes (Abb. 305, 308). Ein beidseitig von doppelten Ritzlinien begrenztes Konturband faßt den Nimbus ein.¹⁴⁷⁷ Auf die gleiche Weise werden die Kreuzarme markiert, die mit einem Quincunx aus einer Raute und vier Kreisen geschmückt sind, bei der Crevole-Madonna in Ritztechnik, bei der Maestà in Farbe ausgeführt.¹⁴⁷⁸ Die Motivik der Zwickelfelder weicht ab, doch finden sich auch für die Herzblätter der Crevole-Madonna enge Parallelen. Beim Nimbus des mittleren linken Engels der Rucellai-Madonna, der mit demselben Motiv dekoriert ist, wachsen aus dem Herzen im Inneren jeweils drei mehrfingrige Blätter mit eigenem Stengel hervor; bei der Crevole-Madonna ist es dagegen ebenso wie bei zwei Engelsnimbden der Maestà ein fünffingriges Blatt, dessen Finger nochmals dreigeteilt sind.¹⁴⁷⁹

Resümierend ergibt sich ein recht klarer Befund: Der Nimbendekor der Crevole-Madonna steht demjenigen der von Duccio signierten Maestà des Sieneser Domes (1308-11) äußerst nahe. Für das Dekorsystem und alle Einzelmotive der Nimbden von Mutter und Kind lassen sich dort in Gesamtanlage und Detail eng verwandte Entsprechungen nachweisen. Für die von Polzer konstatierte geringere Komplexität des Dekors der Crevole-Madonna gegenüber der Maestà haben sich dagegen keine Anhaltspunkte ergeben, die Zweifel an der Autorschaft Duccios rechtfertigen würden.¹⁴⁸⁰ Im Gegenteil bestätigen m. E. die aufgezeigten Bezüge zur Ornamentik des signierten Werks die Zuschreibung der Crevole-Madonna an Duccio. Was deren Zeitstellung anbelangt, so markieren die Rucellai-Madonna (1285) und die Maestà (1308-11) die Fixpunkte der Entwicklung von Duccios Nimbendekor. Dabei kommt die Crevole-Madonna der Maestà so nahe, daß sie, wie von Polzer bereits festgestellt, keinesfalls vor der Rucellai-Madonna entstanden sein kann, mit deren Dekor sie kaum Gemeinsamkeiten aufweist. Da aber die Technik der Kreuzschraffur bei der Maestà nicht nur gegenüber der Rucellai-, sondern auch der

¹⁴⁷⁷ Nur im Bereich der Zwickelfelder besteht der Kontur beim Kreuznimbus der Maestà aus zwei Bändern (Abb. bei Bellosi 1999, 31).

¹⁴⁷⁸ Vom farbigen Quincunx in der Maestà haben sich nur mehr Spuren der vier Kreise erhalten.

¹⁴⁷⁹ Abb. bei Bellosi 1999, 40, 64.

Crevole-Madonna einer fortschrittlicheren Entwicklungsstufe angehört, müßte die letztere vor der Maestà datieren. Aufgrund des Dekorbefundes wäre die Tafel also zwischen 1285 und 1308 einzuordnen. Versucht man nun auch die stilistischen Merkmale, die noch dugentesken Gewohnheiten entsprechen und die Forschung mehrheitlich zu einer frühen Datierung um 1280 veranlaßt haben, in eine Gesamtbilanz mit einzubeziehen, so dürfte eine Entstehung der Crevole-Madonna im letzten Jahrzehnt des Dugento am wahrscheinlichsten sein.¹⁴⁸¹

Abschließend bleiben in aller Kürze noch die kleinformatischen Werke Duccios anzusprechen, von denen wir nur die berühmte Franziskaner-Madonna in der Sieneser Pinakothek herausgreifen (Abb. 309), die nach übereinstimmender Meinung der Forschung im späten Dugento entstanden ist, während die übrigen Objekte teilweise bis ins zweite Jahrzehnt des Trecento datiert werden und damit den Untersuchungszeitraum vorliegender Arbeit überschreiten. Exemplarisch sollen anhand dieses Werks, welches aufgrund seiner Stilverwandtschaft mit der Rucellai-Madonna einhellig Duccio zugewiesen und – mit unterschiedlichen Akzenten – in die letzten beiden Jahrzehnte des Dugento eingeordnet worden ist,¹⁴⁸² die Anfänge des Goldgrunddekors jener im Trecento dann sehr zahlreichen kleinformatischen Tafelbilder Duccios und seines Umfeldes skizziert werden.

Der Nimbus des Jesusknaben ist fast zur Gänze abgerieben (Abb. 310). Bei demjenigen der Madonna sind aber noch der aus drei Ritzlinien gebildete Kontur mit einem schmalen äußeren und einem breiteren inneren Band und im Feld die geritzte lineare Wellenranke erkennbar, die kurz vor den Hoch- und Tiefpunkten verspringt und große Spiralen sowie kleine spiralige Ausläufer aufweist. Soweit der wesentlich geringere Durchmesser des Nimbus dies nur zuließ, hat der Maler in ähnlicher Weise, wie dies auch bei den kleinformatischen Werken Cimabues zu

¹⁴⁸⁰ Zwar haben für manche anderen Nimben der Maestà auch noch komplexere Dekorsysteme Verwendung gefunden, doch die oben diskutierten, motivisch vergleichbaren Nimben entsprechen in Qualität und Komplexität denen der Crevole-Madonna.

¹⁴⁸¹ Zur stilistischen Einordnung der Crevole-Madonna cf. auch Eclercy 2006, 267.

¹⁴⁸² Weigelt 1930, 6; Garrison 1949, no. 253 (ca. 1285-90); Brandi 1951, 29ss. (nach der Rucellai-Madonna); Torriti 1977, 48s. (um 1300); Stubblebine 1979, 19ss. (um 1280); White 1979, 46 (um 1295); Deuchler 1984, 42-46 und 208, Kat. 4 (um 1300); Carli 1999, 17s. (vor 1300). Ausführlicher Forschungsüberblick bei Victor M. Schmidt in: Bagnoli et al. (edd.) 2003a, 158-161, Kat. 24.

beobachten war,¹⁴⁸³ ein für große Tafeln entwickeltes Dekorsystem, das bei den Nimben des linken oberen und des rechten unteren Engels der Rucellai-Madonna Verwendung fand (Abb. 292, 293), als Reduktionsform, aber unter Beibehaltung der wesentlichen Charakteristika ins Miniaturformat übertragen.¹⁴⁸⁴ Zum Vergleich ließe sich auch der Nimbendekor der ebenfalls kleinformatigen erzählenden Szenen im Passionszyklus der von Duccio signierten *Maestà* (1308-11) heranziehen, wo sich enge Parallelen zum Rankenwerk der Franziskanermadonna finden (Abb. 311).¹⁴⁸⁵ Die geritzte Rahmenborte des Täfelchens ist nicht wie bei Cimabues Frick-Geißelung und der Londoner Madonna mit einem durchgehenden Band dekoriert, sondern durch doppelte Linien in fast quadratische Kompartimente unterteilt, denen alternierend Rauten und Spiralwerk eingeschrieben sind (Abb. 310). Das letztere Motiv, bestehend aus einem Mittelkreis, von dem punktsymmetrisch vier Spiralen ausgehen, hat Duccio in gleicher Form auch in der Rucellai-Madonna gebraucht, und zwar im Hintergrund zur Füllung der Rauten, welche die Kreuzungspunkte des Quadratrasters markieren (Abb. 288, 289). Strukturell bieten dagegen einige Nimben der Haupttafel der *Maestà* Vergleichspunkte, deren Kontur ebenso in quadratische oder rechteckige Abschnitte unterteilt ist.¹⁴⁸⁶ Unter den Duccio zugeschriebenen Werken kleineren Formats gibt es solchermaßen gegliederte Rahmenborten, allerdings mit abweichenden Motiven, bei den Klapptriptychen der National Gallery in London (Abb. 302) und des Museum of Fine Arts in Boston sowie bei der jüngst vom New Yorker Metropolitan Museum of Art erworbenen *Stoclet-Madonna*.¹⁴⁸⁷

Insgesamt läßt sich zum einen aus jenen in den gesicherten Tafelbildern nachweisbaren Parallelen zum Dekor der Franziskanermadonna ein weiteres Indiz

¹⁴⁸³ S. o., Kap. 4.2.4.

¹⁴⁸⁴ Mit Rankenwerk in einfacherer Form sind im übrigen auch die Nimben der Engel dekoriert.

¹⁴⁸⁵ Als Beispiele wären der Nimbus Petri im Letzten Abendmahl oder der des grauhaarigen, bärtigen Apostels rechts oben in der Letzten Predigt vor den Jüngern zu nennen (Detailabb. bei Bellosi 1999, 141, 151). Zum Nimbendekor der erzählenden Szenen in Duccios *Maestà* cf. Eclercy 2004, 57-60. – Eine in der Struktur vergleichbare, aber punktierte Wellenranke verziert auch den Madonnennimbus der kleinformatigen *Maestà* im Kunstmuseum zu Bern (Detailabb. bei Carli 1999, 63), die teils Duccio selbst (Wagner 1974, 20-25; Gaudenz Freuler in: Fehlmann/Freuler 2001, 46-51, Kat. 1; Victor M. Schmidt in: Bagnoli et al. [edd.] 2003a, 184-187, Kat. 27), teils einem Maler aus seinem engeren oder weiteren Umfeld zugewiesen worden ist (Garrison 1949, no. 249; Stubblebine 1979, 126s.; White 1979, 151s.).

¹⁴⁸⁶ Abb. bei Bellosi 1999, 42, 46, 62, 77, 83, 87.

¹⁴⁸⁷ Zum Triptychon in London s. Bomford et al. 1989, 90-97; Schmidt 1996. Zum Triptychon in Boston s. Kanter 1994, 72-76. Zur *Stoclet-Madonna* s. Stubblebine 1979, 27s.; Wollesen 1998b; Bellosi 2003b, 136 mit fig. 37.

für die Autorschaft Duccios gewinnen, zum anderen wird aus den Vergleichen mit den späteren Werken auch deutlich, daß hier ebenso wie in der Crevole-Madonna bereits wesentliche Grundlagen für die weitere Entwicklung von Duccios Nimbendekor gelegt sind.

5. Gesamtauswertung der Untersuchung

Nachdem Genese, Verbreitung und Entwicklungswege des Nimbendekors in der toskanischen Malerei von den Anfängen in Pisa über Florenz bis zur Situation in Siena um 1300 im Detail verfolgt worden sind, ist abschließend noch einmal der Blick vom Einzelwerk aufs Ganze zu richten. So gilt es nun, die roten Fäden, welche die Analysen durchzogen haben, zusammenzuführen und auf der Basis der oben näher begründeten Partikularergebnisse bezüglich der wichtigsten übergeordneten Aspekte Bilanz zu ziehen. Naturgemäß hat die Regel gegenüber der Ausnahme bei einem solchen Gesamtresümee im Vordergrund zu stehen, das in fünf Abschnitte gegliedert ist: Zu Beginn werden die grundlegenden Charakteristika des dugentesken Nimbendekors in seiner Gesamtheit unter verschiedenen Gesichtspunkten erörtert. Es folgt die chronologische Differenzierung in Form einer Übersicht über die wesentlichen Etappen der Entwicklung des Nimbendekors in den Kunstzentren der Toskana. Die individuellen Beiträge der einzelnen Maler zu jener Entwicklung führen zur Frage nach der Kohärenz der Dekorformen im Werk ein und desselben Künstlers. Sodann wird im Sinne einer Ertragsbilanz auch über die Ergebnisse einer „Nutzanwendung“ der Dekoranalyse als Methode zur Zuschreibung oder kunstlandschaftlichen Einordnung und zur Datierung von Einzelwerken sowie zur Erschließung von Zusammenhängen zwischen verschiedenen Malern und Werkstätten, insbesondere von Lehrer-Schüler-Verhältnissen, Rechenschaft abzulegen sein. Ein Ausblick auf weitere mögliche Anwendungsgebiete der Dekoranalyse beschließt die Bilanz.

5.1 Zur Eigenart des dugentesken Nimbendekors: Techniken, Motive, Bezüge zur Goldschmiedekunst

Welche Eigenarten kennzeichnen nun den Nimbendekor in der toskanischen Tafelmalerei des Dugento insgesamt? Wie weit reichte zu jener Zeit das Spektrum der Möglichkeiten seiner Gestaltung? Von einigen Sonderformen abgesehen,¹⁴⁸⁸ lassen sich alle Dekorsysteme auf drei verschiedene *Basistechniken* zurückführen, die bisweilen in Reinkultur, häufiger aber in mannigfaltiger Kombination miteinander Verwendung fanden: Punktierung, Ritzung und Punzierung. Die Punktierung ist von Giunta Pisano und dem Florentiner Agathameister mit einer Kreispunze („Stanzarbeit“), von den übrigen Malern jedoch mit der Punktpunze ausgeführt worden, wobei sich durch den Gebrauch von Punktpunzen unterschiedlicher Stärke in ein und demselben Nimbus Differenzierungen erzielen ließen. Dichte und Präzision in der Setzung der Punktpunzen fielen je nach künstlerischer Absicht oder Geschick des Malers unterschiedlich aus.¹⁴⁸⁹ Mit der Punktierung konnten entweder lineare oder flächige Motive umgesetzt werden; letztere wurden dabei aus dem bearbeiteten Grund ausgespart und glatt belassen. Ebenso verhält es sich auch mit der Ritztechnik, bei deren flächiger Variante sich die blanken Motive von einem kreuzschraffierten Grund abheben. Aufgrund der strukturellen Verwandtschaft waren lineare bzw. flächige Punktierung und lineare bzw. flächige Ritzung alternativ einsetzbar, wie Übertragungen desselben Dekorsystems von der eine in die andere Technik belegen.¹⁴⁹⁰ Die reine Punzierung, welche im Trecento seit der Innovation Simone Martinis den Goldgrunddekor wesentlich bestimmen sollte, begegnet bei den Nimben des Dugento äußerst selten und beschränkt sich auf die Coppo di Marcovaldo zugeschriebene Madonna von S. Maria Maggiore in Florenz und die beiden Kruzifixe des Deodato Orlandi in Lucca (1288) und S. Miniato al Tedesco (1301), bei denen die Punzen jeweils in mehreren

¹⁴⁸⁸ Die Sonderformen sind bereits in ausführlichen Übersichten behandelt worden: zum gemalten Dekor des frühen Dugento s. o., Kap. 4.1.1; zu den reliefierten Nimben in Pisa und Siena s. o., Kap. 4.1.2 und 4.3.6; zu den skulptierten Strahlennimben in der Florentiner Malerei s. o., Kap. 4.2.1.

¹⁴⁸⁹ Als Beispiel für eine dicht gesetzte und exakt an den Umrissen der Motive orientierte Punktierung kann der Dekor *Meliores* gelten, während etwa der Meister von S. Martino die Punktpunzen locker streute und somit die Motivgrenzen verschwimmen ließ (s. o., Kap. 4.1.4 und 4.2.2).

¹⁴⁹⁰ Zur Übertragung flächig punktierter in geritzte Dekorsysteme am Beispiel des Dossales no. 6 des Meisters der Madonna Galli-Dunn (Nimbus des Petrus) und des Dossales des Magdalenenmeisters in New Haven (Nimbus des Leonhard) s. o., Kap. 4.2.2.

konzentrischen Bändern angeordnet sind.¹⁴⁹¹ Häufiger haben die Maler des Dugento jedoch zwei Techniken für denselben Nimbus miteinander kombiniert, wobei sie diese zumeist unterschiedlichen Dekorbereichen zuordneten. So wurden punktierte oder geritzte Nimbenfelder sehr oft von einem punzierten Kontur eingefasst. Gleichfalls konnte der Einsatz verschiedener Techniken zur Differenzierung von Kreuzarmen und Zwickelfeldern im Kreuznimbus dienen, insbesondere mittels Ritzung und Punktierung, bisweilen aber auch dergestalt, daß nur die Kreuzarme überhaupt dekoriert, die Zwickelfelder hingegen blank belassen wurden. Im Kreuznimbus des Jesusknaben von Duccios Rucellai-Madonna, welche innerhalb der Dugentomalerei das breiteste Spektrum an dekortechnischen Möglichkeiten aufweist, finden sich mit dem punzierten Kontur, den linear punktierten Kreuzarmen und den flächig geritzten Zwickelfeldern sogar alle drei Techniken in einem Nimbus vereint.¹⁴⁹²

Neben der additiven Kombination verschiedener Dekortechniken in verschiedenen Dekorbereichen war auch eine integrale Verbindung und Verschränkung zweier Techniken in ein und demselben Bereich möglich, abhängig jedoch von der Kompatibilität der jeweiligen Techniken. Vor allem linear geritzter Dekor ließ sich bestens mit kleinen, akzentuierenden Punzen verbinden, welche meist die Zentren von Spiralranken markierten. Wo verschiedene Arten von Linien hierarchisch voneinander zu differenzieren waren, wie z. B. im Dekorsystem Cimabues, bot sich dagegen eine Kombination der feinen Ritztechnik mit der in ihrer ästhetischen Wirkung dominanteren Punktierung an.¹⁴⁹³ Andere Varianten sind lediglich in Einzelfällen belegt, etwa die kompartimentweise Verbindung von flächiger Ritzung und flächiger Punktierung, d. h. von kreuzschraffiertem und punktiertem Grund, im Nimbus der Rucellai-Madonna.¹⁴⁹⁴ Zu Ritzung und Punktierung konnte schließlich auf die Vergoldung aufgetragene Lüsterfarbe ergänzend hinzutreten. Gemeint ist nicht die nur im frühen Dugento geläufige ornamentale Bemalung der Kreuzarme,¹⁴⁹⁵ sondern die Einbindung von kleinen,

¹⁴⁹¹ Dazu s. o., Kap. 4.1.5 und 4.2.2.

¹⁴⁹² S. o., Kap. 4.3.9. Eine vergleichbare Kombination ist sonst nur beim Dekor des Kreuznimbus von Cimabues Aretiner Kruzifixus nachweisbar (s. o., Kap. 4.2.4).

¹⁴⁹³ S. o., Kap. 4.2.4.

¹⁴⁹⁴ S. o., Kap. 4.3.9.

¹⁴⁹⁵ S. o., Kap. 4.1.1.

meist rauten- oder kreisförmigen, roten, blauen, grünen oder weißen Farbflächen in ein geritztes oder punktiertes Dekorsystem. Der Anwendungsbereich des Farbdekors beschränkt sich im wesentlichen auf die Kreuzarme des Nimbus Jesu und auf den Nimbenkontur und entspricht damit demjenigen der auf den Goldgrund applizierten *cabochons*, die ebenfalls in Kombination mit geritzten, punktierten und punzierten Dekorsystemen auftreten und gleichsam als plastische Alternative zu den gemalten Edelstein- oder Emailimitationen gelten können (s. u.).

Als besonders reich erwies sich das Potential an technischer Variation bei der Gestaltung des Nimbenkonturs, der die einzige unabdingbare Komponente des Nimbus darstellt, da er diesen vom Hintergrund abgrenzt und damit überhaupt erst als solchen erkennbar macht. Hierbei reichte das Spektrum vom bloßen ein- oder mehrfachen Zirkelschlag über das von geritzten oder punktierten Linien begrenzte Punzenband oder einen Rapport freihand in Ritz- bzw. Punktiertechnik ausgeführter, einfacher Motive wie Zacken o. ä. bis zu gemalten Punkten oder ovalen *cabochons*, letztere oft appliziert auf eine Punzenreihe. Teilweise umfaßte der Kontur zwei oder sogar drei Bänder, von denen in der Regel eines aufwendiger, z. B. mit geritzten oder punktierten Motiven nach Art eines Felddekors, verziert wurde. Bei den separaten Nimbusscheiben der Tafelkreuze konnten stattdessen Profilleisten oder plastische Halbkugeln den Kontur markieren. Eine Einbeziehung der Peripherie des Nimbus ins Dekorsystem war dagegen im Dugento noch nicht üblich.

Aufgrund der Vielfalt der Techniken und ihrer Kombinationen stand den Dugentomalern ein weit größeres Repertoire an Variationsmöglichkeiten zu Gebote, als dies beim punzierten Dekor des Trecento der Fall war, wo im wesentlichen nur die Motive der Punzen variierten, während deren obligatorische Anordnung in konzentrischen Bändern für Abwechslung wenig Spielraum ließ. Innerhalb ein und desselben Bildes konnte der Einsatz verschiedener Techniken jedoch nicht nur der bloßen *variatio* (wie z. B. beim Dossale no. 6 der Sieneser Pinakothek), sondern auch der Rangabstufung der Nimben – und damit ihrer Träger – dienen.¹⁴⁹⁶ Exemplarisch

¹⁴⁹⁶ Zur Rangabstufung in der Kunst sind die Arbeiten von Suckale methodisch grundlegend, der jene vor allem am Beispiel der nordalpinen Gotik eindringlich beschrieben und analysiert hat (zuerst in Suckale 1980; cf. auch id. 1993, 51 mit Lit. in Anm. 31). In ähnlicher Weise haben im übrigen bereits Tintori und Meiss die hierarchische Differenzierung der Figuren durch verschiedenartige Nimben in Giotto's Arenakapelle (Abendmahl, Fußwaschung) hervorgehoben: „1) gold and in relief for Christ; 2) without relief, simulated gold, with rays, for the apostles; 3) the same as 2, but without rays, for

verdeutlichen dies die verschiedenen Kombinationen von skulptierten und geritzten, punktierten oder punzierten Nimben, z. B. bei Meliores Uffizien-Dossale (1271) sowie Coppel Madonnen in der Orvietaner Domopera und in S. Maria Maggiore zu Florenz (Abb. 120, 110, 113).¹⁴⁹⁷ An diesen Werken läßt sich ablesen, in welcher unterschiedlicher Weise die Nimbustypen zur hierarchischen Differenzierung der Figuren eingesetzt werden konnten: In Meliores Dossale bleibt der skulptierte Nimbus Christus vorbehalten, wohingegen sich die flankierenden Heiligen mit punktiertem Dekor „bescheiden“ müssen. Bei der Madonna in Orvieto verhält es sich hingegen umgekehrt; der Nimbus der Gottesmutter ist skulptiert, derjenige des Jesusknaben punziert. Bei der Madonna in S. Maria Maggiore schließlich erscheint die Differenzierung bereits in den Figuren selbst angelegt, indem Madonna und Kind im Relief gegeben, die sonstigen Figuren aber gemalt sind; folgerichtig hat der Maler die Nimben im ersteren Falle skulptiert, im letzteren punziert. Die Beispiele beweisen, daß es im Dugento keine allgemeingültige Rangabstufung der Dekortechniken gegeben hat, sondern daß vielmehr im Einzelfall jeweils auf variable Weise von der Möglichkeit einer Hierarchisierung der Figuren durch unterschiedliche Gestaltung der Nimben Gebrauch gemacht wurde.

Bezüglich der Technik des dugentesken Nimbendekors insgesamt erscheint schließlich bemerkenswert, daß bei der Freihandritzung und –punktierung offenbar keine Schablonen verwendet worden sind (cf. Abb. 267). Eine derartige Rationalisierung des Werkprozesses hätte sich für die Ausführung repetitiver Ornamente im Rapport des Dekorsystems auf den ersten Blick ja geradezu angeboten. Auf vergleichbare Arbeitserleichterungen hat man in verwandten Bereichen der mittelalterlichen Bildkünste nicht verzichtet. Für die spätgotische Goldschmiedekunst etwa konnte Fritz die Übertragung und Vervielfältigung von ornamentalen Gravierungen durch Pausen und Reibeabdrücke nachweisen.¹⁴⁹⁸ Jüngst hat nun Zanardi für die italienische Wandmalerei des Dugento, namentlich für den Freskenzyklus der Sancta Sanctorum in Rom und die Franzlegende in Assisi, zu zeigen versucht, daß die teilweise fast deckungsgleichen Umrisse und

Judas.“ (Tintori/Meiss 1962, 178). – Zur Rangabstufung von verschiedenen Dekorbereichen innerhalb eines Nimbus am Beispiel der Castelfiorentino- und der Rucellai-Madonna s. o., Kap. 1.

¹⁴⁹⁷ Zu diesen Tafeln ausführlich s. o., Kap. 4.2.2.

¹⁴⁹⁸ Fritz 1966, 388-400.

Binnenzeichnungen der Gesichter und anderer Körperteile bestimmter Figuren auf den Gebrauch von Schablonen (*patroni*) zurückzuführen seien.¹⁴⁹⁹ Daran anknüpfend hat Angelelli darauf aufmerksam gemacht, daß auch in der dugentesken Tafelmalerei Schablonen eine Rolle im Werkprozeß gespielt haben könnten, und zwar bei der Übertragung der Komposition eines Vorbildes auf eine Replik.¹⁵⁰⁰ Solche Techniken der Rationalisierung dürften den Malern, denen Entwurf und Ausführung des Nimbendekors oblagen, also durchaus vertraut gewesen sein. Gleichwohl finden sich im untersuchten Material keinerlei Anhaltspunkte, die auf eine Verwendung von Schablonen für geritzte oder punktierte Motive hindeuten würden. Im Gegenteil: Bei den weitaus meisten Dekorsystemen vermag man, ohne computergenerierte Überblendungen bemühen zu müssen, mit bloßem Auge zu ersehen, daß die Ausführung sich wiederholender Motive in Größe und Form nicht unerheblich variierte. Diese „Ungleichheit des Gleichen“ verdeutlicht exemplarisch Meliores Uffizien-Dossale (1271), bei welchem die Nimben der Maria (Abb. 122) und des Johannes mit einem Rapport kreisförmiger Medaillons samt einer eingeschriebenen sechsblättrigen Blüte auf punktiertem Grund dekoriert sind.¹⁵⁰¹ Dabei weicht nicht nur die Zeichnung der Blüten im Detail, sondern auch der Durchmesser der Medaillons von Mal zu Mal ab. An diesem Beispiel kann man sich auch klarmachen, weshalb der Einsatz von Schablonen, anders als es zunächst scheint, für den Nimbendekor kontraproduktiv gewesen wäre. Der unterschiedliche Durchmesser der Medaillons in Meliores Nimbus beruht ja nicht auf unachtsamer Ausführung, sondern hängt jeweils von der ebenfalls variierenden Breite des zwischen Nahtlinie und Kontur für den Dekor verbleibenden Bandes ab. Diese Variation in der Breite wiederum ist durch den irregulären Umriß des Hauptes der Figur im Gegensatz zum exakt kreisförmigem Nimbenkontur bedingt. Allein die Freihandausführung des Dekors ermöglichte es nun, die in der Form des Nimbus selbst begründeten Abweichungen durch Größenanpassung der Motive flexibel auszugleichen. Eine Schablone indes hätte dies nicht zu leisten vermocht. In jener Flexibilität lag offenkundig der Vorzug der Freihandausführung, der die Maler dazu veranlaßt haben

¹⁴⁹⁹ Zanardi o. J. [1995], 230-235 und 248-258; id. 1996, 32-35; id. 2002, 62-66. Dazu auch Romano 1997, bes. 131s.

¹⁵⁰⁰ Angelelli 2002. Cf. auch den interessanten Quellenfund zum möglichen Einsatz von *patroni* in der Tafelmalerei des 14. Jh.s bei Shearman 1992.

¹⁵⁰¹ S. o., Kap. 4.2.2.

dürfte, das ihnen aus anderen Bereichen ihres Handwerks wahrscheinlich bekannte, aber in diesem Falle nicht praktikable Hilfsmittel der Schablone für den Nimbendekor nicht zur Anwendung bringen.

Nicht nur in der Technik, sondern auch in der *Motivik* der Nimben haben die Dugentomaler eine Vielfalt von Möglichkeiten entwickelt, deren Bandbreite gleichwohl einige gemeinsame Grundzüge erkennen läßt. Zunächst ist zwischen den punzierten Motiven, deren Form durch das gewählte (bzw. in der Werkstatt zu Gebote stehende) Werkzeug bestimmt wurde und die eine exakte Wiederholung gestatteten, sowie den geritzten oder punktierten Motiven, deren Freihandausführung unbegrenzte Variationen und eine Anpassung an unterschiedliche Dekorbereiche und Formate ermöglichte, zu differenzieren. Der Motivkanon der dugentesken Punzen ist dabei sehr beschränkt (Abb. 324-352). Neben Punkt-¹⁵⁰² und Kreispunzen kamen fast ausschließlich einfache Stern- und Blütenformen von meist wenigen Millimetern Durchmesser zum Einsatz; wesentlich seltener sind zudem Kreuze, Lilien, Herzen oder Dreiecke belegt. Auch die Anzahl der in ein und demselben Bilde verwendeten Punzen ist äußerst gering. Von den punzierten Dugentotafeln sind – Punkt- und Kreispunzen jeweils nicht mitgerechnet – ungefähr zwei Drittel mit nur einer Punze und etwa ein Drittel mit zwei verschiedenen Punzen dekoriert worden.¹⁵⁰³ Die wenigen Ausnahmen sind rasch benannt: Sie umfassen die Rucellai-Madonna mit vier, das Dossale no. 6 der Sieneser Pinakothek mit fünf und die Madonna in S. Maria Maggiore in Florenz mit neun Punzen.¹⁵⁰⁴ In der Regel sind die Punzen als Einzelmotive gebraucht worden, während die aus der Trecentomalerei geläufige Kombination mehrerer Punzen zu einem größeren Gesamtmotiv („combined punching“) nur in einigen Werken des sienesischen Meisters der Madonna Gallidunn nachgewiesen werden kann.¹⁵⁰⁵ Bewußte gestalterische Absichten bei der Auswahl der Punzenmotive lassen sich im allgemeinen nicht erkennen. So konnte beispielsweise im Nimbenkontur eine fünfblättrige Blüte ebenso auftreten wie ein sechszackiger Stern, ohne daß dies für das Dekorsystem insgesamt von Belang

¹⁵⁰² Die Punktpunze ist allerdings im dugentesken Nimbendekor nur selten als Einzelmotiv, sondern zumeist als Bestandteil einer punktierten Linie oder Fläche verwendet worden.

¹⁵⁰³ Die näherungsweisen Angaben beruhen auf einer Zählung bei den oben untersuchten Werken.

¹⁵⁰⁴ S. o., Kap. 4.3.9, 4.3.4 und 4.2.2.

¹⁵⁰⁵ S. o., Kap. 4.3.4.

gewesen wäre. Offenbar galt das Interesse der Maler, welche sich der in der Werkstatt jeweils greifbaren Punzeisen bedienten, weniger dem einzelnen Punzenmotiv als vielmehr der Motivpunze an sich als einer Art Würdeform, deren sparsamer Einsatz der Auszeichnung und Akzentuierung bestimmter Dekorbereiche, etwa des Konturs oder der Zentren geritzter Spiralen, diene.

Die Motive des freihand ausgeführten Dekors der Nimbenfelder entstammen fast ausschließlich dem vegetabilen Bereich¹⁵⁰⁶ und umfassen Rankenwerk, Blätter und Blüten in verschiedensten Variationen, die aber nicht in ihrer natürlichen Erscheinung aufgefaßt, sondern regulierender Stilisierung unterworfen wurden.¹⁵⁰⁷ Sowohl die Einzelmotive selbst als auch ihr übergreifender Ordnungszusammenhang in Gestalt des Dekorsystems folgten stets aus der Geometrie abgeleiteten Strukturen und Mustern. Seine geometrische Regelmäßigkeit befähigte das Naturmotiv überhaupt erst zu seiner Funktion als Ornament. Wie hier vielfach gezeigt worden ist, zählten zu den bestimmenden Prinzipien der Gestaltung vor allem Symmetrie und Reihung sowie hierarchische Ordnung und Subordination der Einzelelemente. Konkret standen für jedes Dekorsystem, bedingt durch die Form des Nimbenfeldes, zwei Möglichkeiten zur Auswahl: eine kontinuierliche, dem Verlauf des ringförmigen Bandes angepaßte Struktur, meist als Ranke ausgebildet, oder ein Rapport von radial angeordneten Hauptmotiven, welche dann oft mit sekundären Füllmotiven alternierten.

Zur Stilisierung des Dekors gehört im übrigen auch die strikte Flächenbindung, die, ungeachtet aller motivischen Unterschiede im einzelnen, als

¹⁵⁰⁶ Davon ausgenommen sind freilich die Kreuzarme des Nimbus Christi. Ihr häufigstes Schmuckmotiv ist der altehrwürdige Quincunx, der aus vier gleichwertigen äußeren Elementen und einem meist durch Form, Größe oder Farbe davon unterschiedenen mittleren Element besteht. Cimabue entwickelte für seine Kreuznimben eine eigene Variante, indem er dieses zentrierte Motiv zu einem fortlaufenden Rapport aus einer Reihe Rauten und je einer Reihe Kreise zu beiden Seiten umbildete (s. o., Kap. 4.2.4).

¹⁵⁰⁷ Für eine symbolische Bedeutung der freihand ausgeführten wie der punzierten Motive haben sich im übrigen keine Hinweise ergeben. Eine Ausnahme bildet (neben dem figürlichen Dekor) allenfalls das Motiv der Lilie, das in punktierter Form bei der lucchesischen Madonna in Köln, geritzt bei der Madonna von S. Remigio in Florenz und als Punze bei der Madonna von S. Maria Maggiore in Florenz sowie bei Deodato Orlandis Kruzifixus in S. Miniato nachweisbar ist und möglicherweise im konventionellen Sinne als Symbol für die Jungfräulichkeit Mariens gelesen werden kann (cf. Margarete Pfister-Burkhalter, s. v. „Lilie“, in: Kirschbaum/Braunfels [edd.] 1968-1976, III [1971], Sp. 100ss.). – Auch Skaug 1994, I, 69, äußerte sich skeptisch gegenüber einer symbolischen Interpretation von Punzenmotiven im Trecento und verwies ebenfalls auf die Lilienpunzen als mögliche Ausnahme. Dagegen haben Klamt 1977 und Krischel 2006, 26-30, für bestimmte Dekormotive in der Kölner Malerei des 14. und 15. Jh.s Versuche einer ikonographischen Deutung vorgelegt (s. o., Kap. 2).

gemeinsames Kennzeichen der dugentesken Dekorsysteme gelten kann. Nur Guido da Sienas S.-Domenico-Madonna und Giottos Madonna aus S. Giorgio alla Costa bilden mit ihrem „illusionistisch“ in die dritte Dimension ausgreifenden Blattwerk Ausnahmen von jener Konvention, auf die sie aber, wie es scheint, in geradezu spielerischer Weise Bezug nehmen.¹⁵⁰⁸ Daß die Maler an besagter Konvention des flächengebundenen Goldgrunddekors so dezidiert festhielten, mag zunächst durchaus erstaunen, wenn man sich vergegenwärtigt, welche Rolle insbesondere im letzten Viertel des Dugento die in der Forschung topisch gewordene Entdeckung von Räumlichkeit, Körperlichkeit und Plastizität in der Malerei selbst gespielt hat.¹⁵⁰⁹ Ist es also ein Widerspruch, vielleicht sogar künstlerische Inkonsequenz, wenn Cimabue oder Duccio einerseits die Throne ihrer Madonnen als stereometrische Gebilde auffaßten, ihre Figuren mittels Licht und Schatten als plastische Volumina modellierten und andererseits die Nimben und Hintergründe derselben Tafeln mit einem rein flächenhaften Netz von Ritzungen und Punktierungen überzogen?¹⁵¹⁰ Oder anders gefragt: Warum ist der Nimbendekor, von den genannten Ausnahmen abgesehen, nicht in jene Experimente mit Räumlichkeit einbezogen worden? Darüber lassen sich nur Vermutungen anstellen; naheliegend scheint mir folgende These zu sein: Die Flächenbindung des Nimbendekors sollte weniger der Natur der Motive als vielmehr dem Charakter des Goldgrundes (*campo*) als materieller Fläche¹⁵¹¹ Rechnung tragen. Dies würde bedeuten, daß die Maler ganz systematisch zwischen Darstellung (*figura*) und Zierat (*ornamentum*) zu differenzieren gewußt hätten, wobei die Malerei selbst ersterer, die in den Goldgrund geritzten, punktierten und punzierten Motive dagegen letzterer Kategorie zuzuordnen wären. Träfe die hier aufgestellte Hypothese zu, so wäre die Flächigkeit des Dekors durch den Goldgrund als Ornamentträger bedingt und damit – ebenso wie ich dies für die Übertragung der Techniken aus der Goldschmiedekunst angenommen habe –¹⁵¹² dem Material in besonderer Weise adäquat. Nur der figürliche Dekor, der in der Dugentomalerei auf

¹⁵⁰⁸ S. o., Kap. 4.3.3 und 4.2.6.

¹⁵⁰⁹ Aus der äußerst umfangreichen Literatur zum Thema sei hier nur stellvertretend als *locus classicus* die Arbeit von White³ 1987 (¹1957) hervorgehoben.

¹⁵¹⁰ Die Frage ist in ähnlicher Weise bereits von Hills 1987, 108, gestellt worden: „It is a conundrum that painters who had started to explore spatial values should have developed the indentation and punching of gold, for how could such a literal texturing of surface be reconciled with the notional variation of interval between the picture plane and the illusory forms lying ‚behind‘ it?“

¹⁵¹¹ Dazu ausführlicher und mit Lit. s. o., Kap. 3.1.

Giottos Madonna in S. Giorgio alla Costa und Deodato Orlandis geritzte Systeme beschränkt blieb, durchbrach jene Grenze von Darstellung und Ornament, indem der Goldgrund selbst vom Ornament- zum Darstellungsträger wurde.¹⁵¹³

Daß Technik und Ästhetik des Goldgrunddekors wesentlich vom Material bestimmt waren, erhellt auch aus den vielfältigen *Bezügen zur Goldschmiedekunst*, welche an diversen Beispielen namhaft gemacht werden konnten.¹⁵¹⁴ Ein diesbezüglich besonders aufschlußreiches Werk der Goldschmiedekunst soll hier jenen technischen und motivischen Zusammenhang noch einmal schlaglichtartig verdeutlichen. Es handelt sich dabei um einen in Fosciandora bei Lucca aufbewahrten, doppelseitigen Kruzifixus aus teilvergoldetem Silber, dessen Figuren aus dem Edelmetall getrieben sind (Abb. 312).¹⁵¹⁵ Auf der Recto-Seite hat der Goldschmied die das Corpus umgebende Silberauflage der Kreuzesbalken und den vergoldeten Kreuznimbus Christi mit vegetabilen Motiven graviert, und zwar in derselben Technik, welche seit den 1270er Jahren auch zum Repertoire der Tafelmaler gehörte und hier als flächige Ritzung mit kreuzschraffiertem Grund bezeichnet wird.¹⁵¹⁶ Auch die Dekormotive des Silberkruzifixus entsprechen ganz dem geläufigen Kanon der Nimbenornamentik in der dugentesken Tafelmalerei: Die Akanthusranke der Kreuzesbalken zählt, wie gesehen, zu den dort besonders häufig gebrauchten Motiven.¹⁵¹⁷ Nämliches gilt für die Herzblätter in den Zwickelfeldern des Kreuznimbus, die – an gleicher Stelle und in gleicher Technik – z. B. auch bei der Madonna Galli-Dunn, der Accademia-Madonna und dem Dossale no. 6 bis hin zu Duccios Crevole-Madonna Verwendung fanden (Abb. 232, 235, 305). Das gewählte Beispiel illustriert, wie weit sich die Parallelen in Technik und Motivik des Dekors zwischen Goldschmiedekunst und Nimben in der Tafelmalerei erstrecken können. Gleichwohl wird man diesen hohen

¹⁵¹² S. o., Kap. 3.1.

¹⁵¹³ Am deutlichsten illustrieren dies Deodato Orlandis Berliner Flügelbilder, bei denen der figürliche Goldgrunddekor direkt auf die Ikonographie der Malerei Bezug nimmt (s. o., Kap. 4.1.5).

¹⁵¹⁴ Ausführlichere Diskussion bes. zu den reliefierten Nimben in der Pisaner Malerei (s. o., Kap. 4.1.2) sowie zum Hintergrunddekor Deodato Orlandis (s. o., Kap. 4.1.5) und Cimabues (s. o., Kap. 4.2.4). Weitere Bsp. s. u.

¹⁵¹⁵ Baracchini 1993, 117-125; Calderoni Masetti 1997, 91-96; Marco Collareta in: Burrese/Caleca (edd.) 2005, 214s., Kat. 66 (mit Abb. und Lit.).

¹⁵¹⁶ Zur Technik der Gravierung in der Goldschmiedekunst, die der Ritzung des Goldgrundes entspricht, s. Fritz 1966, passim, und Morigi 1993, 24.

¹⁵¹⁷ Die Akanthusranke begegnet auch in der Ornamentmalerei des Dugento in großer Zahl (cf. die Übersicht bei Pasut 2003, no. 965-1047: „Foliated motifs“, fig. XXV² und XXV^{2-A}).

Grad der Annäherung beim Silberkruzifixus in Fosciandora wohl eher als Extrem- denn als Regelfall begreifen müssen, da mir keine weiteren Goldschmiedearbeiten des Dugento bekannt sind, bei welchen derart stark ausgeprägte Parallelen zum Nimbendekor zu verzeichnen wären. Welche Gattung hierbei als Vorbild für die andere gewirkt hat, läßt sich ebenfalls kaum entscheiden, vor allem wegen des ungewissen chronologischen Verhältnisses. Flächig geritzte Dekorsysteme mit kreuzschraffiertem Grund sind in der sienesischen Malerei seit den 1270er Jahren belegt und haben in den letzten beiden Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts in der Toskana weite Verbreitung gefunden.¹⁵¹⁸ Der Kruzifixus in Fosciandora wurde jüngst von Collareta, gestützt auf Vergleiche mit der zeitgenössischen Skulptur, in die 1260er oder 1270er Jahre datiert, und in der Tat scheint die Figur des Gekreuzigten motivisch wie stilistisch von Nicola Pisanos Kanzel im Baptisterium zu Pisa (1259/60) abhängig zu sein.¹⁵¹⁹ Damit überschneiden sich die Anfänge des Dekorsystems in der Tafelmalerei und der potentielle Entstehungszeitraum der Goldschmiedearbeit.

Wie dem auch sei, so erschöpft sich die Beziehung des Nimbendekors zur Goldschmiedekunst nicht in punktueller technischer und/oder motivischer Verwandtschaft bei Einzelwerken, wie sie der Silberkruzifixus von Fosciandora exemplarisch vor Augen führt. Es besteht darüber hinaus ein grundlegender Zusammenhang, der freilich wiederum bei bestimmten Beispielen deutlicher aufscheint als bei anderen. So hat sich für verschiedene Dekorsysteme plausibel machen lassen, daß hier eine *Imitation* von Goldschmiedearbeiten angestrebt

¹⁵¹⁸ Dazu s. o., Kap. 4.3.4.

¹⁵¹⁹ Marco Collareta in: Burrese/Caleca (edd.) 2005, 214s., Kat. 66; der Vergleich bereits bei Baracchini 1993, 116 (Abb.) und 119. – Man vergleiche motivisch insbesondere die Beinpartie und das Perizoma mit der Kreuzigungsikone, welche der Erzengel Michael von der Pisaner Kanzel in seiner Linken hält (Poeschke 2000, Taf. 16). Auch der Faltenstil des Perizoma ist ersichtlich von Nicola Pisanos Frühwerk beeinflusst (eine eindringliche Analyse dieses Faltenstils und seiner Beziehung zum Zackenstil byzantinischer Provenienz bei Middeldorf Kosegarten 1988). Schon der Gekreuzigte von Nicolas Sienese Domkanzel (1265-68; Poeschke 2000, Taf. 30) ist anders gebildet; vor allem brechen hier die Falten des Perizoma nicht mehr so hart und eckig um, wie es für die Pisaner Baptisteriumskanzel charakteristisch ist. Diese Beobachtung könnte entweder dafür sprechen, daß der Kruzifixus bereits in der ersten Hälfte der 1260er Jahre entstanden wäre, oder aber daß der Goldschmied von Nicolas weiterer Entwicklung keine Kenntnis gehabt hätte. – Umstritten ist die Lokalisierung des Werks: Collareta (s. o.) hielt den Kruzifixus in Fosciandora für eine pisanische Arbeit. Baracchini 1993, 119-124, und Calderoni Masetti 1997, 96, schlugen stattdessen eine Zuschreibung an den Pistoieser Goldschmied Tallino di Jacopo d'Ognabene vor.

wurde.¹⁵²⁰ Imitation unterscheidet sich von bloßer Rezeption insofern, als der Künstler dabei nicht nur einzelne Motive oder Techniken einer anderen Gattung entlehnt, sondern bewußt darauf abzielt, daß der Betrachter den Rekurs auf jene Gattung als solchen erkennt. Ein derartiger Rekurs auf die Goldschmiedekunst erhellt vor allem aus den diversen Varianten der Imitation von Edelstein- oder Emailapplikationen mit den Techniken des Nimbendekors. Der bevorzugte Ort dieser Nachbildungen waren die Kreuzarme im Nimbus Christi. Im 12. Jahrhundert begegnen dort, z. B. bei den Tafelkreuzen von Rosano und Montalcino (Abb. 313), mit Farbe auf die Vergoldung gemalte Rauten und Kreise, die gefaßte Edelsteine bzw. Emailplaketten fingieren.¹⁵²¹ Die Mittel der Imitation beschränkten sich bei den frühen Werken freilich allein auf die Motivik, wohingegen die Ausführungstechnik der bloßen Bemalung nicht dem Material Gold adäquat gewählt wurde. In der zweiten Dugentohälfte versuchten die Maler diesem Widerspruch offenbar abzuweichen und setzten das überkommene Modell der Preziosenimitation dann oft in einer Kombination von Ritz- bzw. Punktiertechnik und farbiger Bemalung um, wobei letztere die bunten Edelsteinen oder Emails und erstere deren Fassung bzw. die Verzierung des Goldkörpers einer Preziose nachahmen sollte.

Die wichtigsten Beispiele seien noch einmal kurz rekapituliert: Anhand der lucchesischen Madonnen tafel in Köln läßt sich am deutlichsten zeigen, daß jene auf die Vergoldung gemalten Partien des Kreuznimbus in der Tat als fingierte Edelsteine oder Emailinlagen verstanden werden sollten. In dem durch Punzen begrenzten Kontur und im punktierten Quincunx der Kreuzarme haben sich Reste roter und grüner Lüstermalerei erhalten (Abb. 68). Dieselbe Kombinationstechnik von Punktierung, Punzen und Lüstermalerei verwendete der Maler aber auch für die Krone Mariens, die ja schon aus rein motivischen Gründen zweifelsohne eine Goldschmiedearbeit vorstellen sollte (Abb. 69).¹⁵²² Die gelüsternten Partien entsprechen dabei in Form, Farbe und Position Edelsteinen oder Emails in einer

¹⁵²⁰ Ähnliches ist im übrigen auch für den Goldgrunddekor in der Trecentomalerei postuliert worden. So verglich z. B. Polzer 2005, 49s., die Ludwigstafel des Simone Martini in Neapel mit einem Reliquiar.

¹⁵²¹ Beim Kruzifixus von Rosano (Boskovits 1993, 206-217 und Pl. II⁸) handelt es sich um eine Raute, der vier kleinere Rauten eingeschrieben sind, bei demjenigen in Montalcino (Sandberg-Vavalà 1929, 629-632 und fig. 410, 412) um einen Quincunx aus einem Kreis und vier Rauten, jeweils mit rahmender „Fassung“.

¹⁵²² S. o., Kap. 4.1.3.

realen Krone. Dieses wertvolle Zeugnis eines mit den Mitteln des Malers nachgebildeten Goldschmiedewerks vermag gleichsam als „Leseanleitung“ für die übereinstimmenden Techniken des Nimbendekors zu dienen, die wohl auch auf andere Fälle übertragen werden darf. So dekorierte Cimabue die Kreuzarme des Nimbus seines Kruzifixus in S. Croce zu Florenz mit Rauten und Kreisen, die er aus dem punktierten Grund aussparte, jeweils mit einer punktierten Linie einfaßte und farbig bemalte (Abb. 154). Demselben Schema folgen die Kreuznimben der Uffizien-Madonna, der Frick-Geißelung und des von einem Schüler Cimabues geschaffenen Kruzifixus in Paterno.¹⁵²³ Eine komplexere Variante entwickelte Duccio für den Kreuznimbus der Rucellai-Madonna, bei welchem er einen gemalten Quincunx mit punktierten Spiralen und Rauten kombinierte (Abb. 300, 301). Die rote Raute in der Mitte versah er mit einer „Fassung“ in Form einer größeren, doppelt punktierten Raute, deren Ecken in kleinen Dreipässen münden.¹⁵²⁴

Noch deutlicher stellen sich die Bezüge zur Goldschmiedekunst bei den reliefierten Nimben in der pisanischen Malerei dar. Im Kreuznimbus der Bargello-Madonna sparte Enrico di Tedice aus dem mit Halbkugeln besetzten Grund kreis-, rauten- und mandelförmige Erhebungen aus, die von Graten eingefasst werden (Abb. 39). Für die im Dekor eng verwandte Madonna dei Mantellini sind an diesen Stellen rote und blaue Farbspuren nachgewiesen worden (Abb. 42). Daß mit Graten und Erhebungen gefaßte Edelsteine evoziert werden sollten, macht ein Vergleich mit Goldschmiedearbeiten, etwa dem ins frühe 13. Jahrhundert datierten Kruzifixus in S. Bartolomeo al Monte in Pescia klar, welcher als Edelsteinsubstitute Glasflüsse mit entsprechenden Fassungen aufweist (Abb. 314).¹⁵²⁵ Wiederum einer anderen Technik bediente sich Giotto im Kreuznimbus seines Kruzifixus für S. Maria Novella in Florenz, dessen Kreuzarme er mit kreis- und rautenförmigen Glaseinlagen verzierte, die nicht nur in Form und Farbe an flache Edelstein- oder Emailplättchen erinnern, sondern – anders als eine Bemalung mit Lüsterfarbe – auch deren Funkeln im wechselnden Licht zu imitieren vermögen (Abb. 208, 209).¹⁵²⁶ Dasselbe gilt für die in der Dugentomalerei weitverbreitete Praxis, auf die Kreuzarme des Nimbus Christi

¹⁵²³ S. o., Kap. 4.2.4.

¹⁵²⁴ S. o., Kap. 4.3.9.

¹⁵²⁵ Zum Kruzifixus in Pescia s. Filieri 1993, 94-97 (mit Abb.). Zu den Pisaner Madonnen s. o., Kap. 4.1.2.

¹⁵²⁶ S. o., Kap. 4.2.6.

cabochons, einzeln oder zu einem Quincunx arrangiert, zu applizieren, wie dies etwa bei Berlinghios Tafelkreuz im Museo Nazionale di Villa Guinigi in Lucca, beim Florentiner Kruzifixus no. 434 in den Uffizien, beim Uffizien-Dossale des Meliore (1271), bei der Madonnen tafel des Magdalenenmeisters in S. Michele a Rovezzano und bei zahlreichen sienesischen Madonnen der 1260er und 1270er Jahre der Fall ist.¹⁵²⁷ Den plastischen, oft mit einer Fassung versehenen *cabochons* eignet von allen Formen der Edelsteinimitation der höchste „Realitätsgrad“, da sie sogar in der Goldschmiedekunst selbst, wie das o. g. Beispiel aus Pescia zeigt, als Edelsteinsubstitute Verwendung fanden.¹⁵²⁸ Am anderen Ende dieser Skala stehen dagegen die auf Bemalung, Relieferung und Applikation gänzlich verzichtenden Formen des Kreuzarmdekors, die sich auf einen geritzten, punktierten oder punzierten Quincunx o. ä. beschränken (Abb. 305). Da Lüsterfarbe aber unzureichend auf dem Goldgrund haftet und sich oft nur in Spuren nachweisen läßt, ist durchaus damit zu rechnen, daß manche dieser Kreuzarme einst ebenfalls mit farbiger Bemalung versehen waren.

Seltener und weniger variantenreich als im Falle der Kreuzarme des Nimbus Christi kamen Edelstein- oder Emailimitationen solcher Art auch für die Gestaltung des Nimbenkonturs zum Einsatz. Die sienesischen Maler der 1260er und 1270er Jahre pflegten diesen meist mit einem Kranz auf Abstand gesetzter *cabochons* zu versehen.¹⁵²⁹ Cimabue füllte die punktierten Rauten und Kreise des mittleren Konturbandes im Nimbus der Uffizien-Madonna mit roter, blauer und weißer Farbe aus, offenbar im Bestreben, Edelstein- oder Emailbesatz mit dazwischen eingefügten Perlen zu evozieren.¹⁵³⁰ In ähnlicher Weise verfuhr auch Giotto beim Kruzifixus in S. Maria Novella und der Madonna in S. Giorgio alla Costa.¹⁵³¹

Wie sind all jene Phänomene der Preziosenimitation im Nimbendekor nun zu interpretieren? Diesbezüglich scheinen mir drei Aspekte von Bedeutung zu sein: (a) Im Sinne der mittelalterlichen Materialästhetik und der daraus sich ergebenden Gattungshierarchie, innerhalb derer der Goldschmiedekunst eine herausragende

¹⁵²⁷ S. o., Kap. 4.3.3.

¹⁵²⁸ Zu den aus Glas gefertigten Edelsteinimitationen in der Goldschmiedekunst s. auch Jülich 1986/87, 110-113.

¹⁵²⁹ S. o., Kap. 4.3.3.

¹⁵³⁰ S. o., Kap. 4.2.4.

¹⁵³¹ S. o., Kap. 4.2.6.

Stellung zukam, verlieh die Nachahmung von edelsteinbesetzten Goldschmiedewerken dem mit geringerwertigen Materialien produzierten Tafelbild den Anschein von Kostbarkeit und wertete die bemalte Holztafel zu einem präziösen Objekt auf. Man wird sich die Imitation der kostbaren durch die weniger kostbare Gattung wohl als eine Art symbolischer Kompensation vorstellen zu haben, welche das Tafelbild – wörtlich wie übertragen – am Glanz einer wertvollen Preziose, die es ersetzte, teilhaben ließ. Dieses auf Nobilitierung zielende Prinzip scheint weitreichende Gültigkeit in den mittelalterlichen Bildkünsten gehabt zu haben. Wenn etwa eine Holzskulptur wie die Goldene Madonna des Essener Münsters mit getriebenem Goldblech beschlagen und damit eine Goldschmiedeplastik vorgetäuscht wurde, so dürfte dies in derselben Absicht geschehen sein. Für die europäische Tafelmalerei des 13. Jahrhunderts bildet das Retabel von Westminster, bei welchem alle Register in der Nachahmung diverser Techniken der Schatzkunst gezogen wurden, das wohl eindrucksvollste Beispiel.¹⁵³² Damit reiht sich die Imitation von Goldschmiedearbeiten im dugentesken Nimbendekor zur Steigerung von Kostbarkeit in übergreifende Zusammenhänge der mittelalterlichen Materialästhetik ein, die umfassenderer Untersuchung bedürften.¹⁵³³

(b) Dieser allgemeine, für andere Gattungen ebenso zutreffende Erklärungsansatz läßt sich m. E. für den Nimbendekor im besonderen konkretisieren. Hierfür müssen die angeführten Befunde an den Werken selbst mit den Ergebnissen der obigen Untersuchungen zur historischen Terminologie des Nimbendekors in Zusammenhang gesehen werden. Cennino Cennini und andere Autoren des 13. und 14. Jahrhunderts haben, wie dort gezeigt, für den Nimbus statt *lumen* die Begriffe *corona* und *diadema* gebraucht und damit terminologisch explizit auf Werke der Goldschmiedekunst angespielt.¹⁵³⁴ Diese metaphorische Begrifflichkeit, die nicht gelehrten theologischen Diskursen vorbehalten, sondern auch dem praktizierenden Maler Cennino vertraut war, ist, so meine These, im Nimbendekor künstlerisch umgesetzt worden, indem die Maler ebenjene *corona* mit Techniken und Motiven verzierten, die – wenigstens teilweise – der Goldschmiedekunst entlehnt waren

¹⁵³² Dazu ausführlich Sauerberg/Bucklow 2005.

¹⁵³³ Aus der umfangreichen Literatur zur mittelalterlichen Ästhetik im allgemeinen seien nur die Einführungen von Assunto 1963 und Eco 1991, zur Ikonologie der künstlerischen Materialien die Arbeit von Raff 1994 genannt.

¹⁵³⁴ S. o., Kap. 3.1.

(Rezeption) und beim Betrachter den Anschein einer Goldschmiedearbeit evozieren sollten (Imitation).

(c) Für die Kreuznimben als Sonderform ist darüber hinaus eine spezifischere Bezugnahme auf die Goldschmiedekunst anzunehmen. Eine Interpretation ergibt sich bereits aus der obigen Bestandsaufnahme ihres Dekors: Die mit fingierten Edelsteinen in unterschiedlichen Techniken verzierten Kreuzarme der Nimben bilden, im Zusammenhang gelesen, nichts anderes als ein Gemmenkreuz. Rekuriert der Kreuznimbus also letztlich auf die altherwürdige Tradition der *crux gemmata*? Von der Spätantike bis ins 12. Jahrhundert ist diese in edelsteinbesetzten Goldschmiedearbeiten (Abb. 317),¹⁵³⁵ aber auch in Form von Darstellungen in Malerei und Mosaikkunst, welche ebensolche Goldschmiedekreuze imitieren,¹⁵³⁶ greifbar. Daneben sind bereits seit dem 6. Jahrhundert gemmierte Kreuznimben nachzuweisen, etwa in den Mosaiken von S. Vitale in Ravenna und S. Lorenzo fuori le mura in Rom; bei letzteren folgt die Anordnung der Steine schon dem im dugentesken Dekor so häufigen Schema des Quincunx (Abb. 315).¹⁵³⁷ Die mit fingierten Edelsteinen dekorierten Kreuznimben lebten fort in der Wandmalerei und Mosaikkunst des 12. und 13. Jahrhunderts, wie zahlreiche Beispiele von dem um 1140 datierten Apsismosaik von S. Maria in Trastevere in Rom¹⁵³⁸ bis zu den im ausgehenden 13. Jahrhundert entstandenen Fresken und Mosaiken Jacopo Torriti und Pietro Cavallinis in Assisi und Rom belegen (Abb. 316).¹⁵³⁹ In jener bis in die Spätantike zurückreichenden Darstellungstradition stehen auch die Edelsteinimitationen in den Kreuznimben der dugentesken Tafelbilder. Indes lassen sich für diesen Bereich auch die Bezüge zu den Gemmenkreuzen der Goldschmiedekunst in einigen Gesichtspunkten konkretisieren. So entsprechen die

¹⁵³⁵ Einen ausführlichen Überblick über die Geschichte der Gattung gibt, mit Abb. und weiterführender Lit., Jülich 1986/87, 118-131 (Katalog der Denkmäler *ibid.*, 131-194).

¹⁵³⁶ Dazu *ibid.*, 121-126 und 129s. mit Abb. 1-4.

¹⁵³⁷ Deichmann 1958-89, III (1958), Taf. 351; Oakeshott 1967, Pl. 81. Zum gemmierten Kreuznimbus mit Hinweis auf S. Vitale in Ravenna bereits Jülich 1986/87, 130. – Aus ikonographischer Sicht wäre im übrigen genauer zu untersuchen, inwiefern der Quincunx in den Kreuzarmen eventuell einen Verweis auf die fünf Wunden Christi implizierte (zur theologischen Bedeutung der Fünffzahl im Mittelalter ausführlich Meyer/Suntrup 1987, 403-442, s. v. „Fünf“).

¹⁵³⁸ Oakeshott 1967, Pl. XXV.

¹⁵³⁹ Zu Torriti cf. Tomei 1990, tav. IV (Assisi, S. Francesco, Oberkirche) und XXI (Rom, S. Maria Maggiore); zu Cavallini cf. *id.* 2000, fig. 17 (Rom, S. Maria in Trastevere) und 25 (Rom, S. Cecilia in Trastevere). – Weitere Bsp. unterschiedlicher Zeitstellung bei Matthiae 1965/66, II (1966), fig. 62, 63, 77, 142, 145, 146.

für den Nimbendekor verwendeten Lüsterfarben Rot, Blau, Grün und Weiß genau dem von Jülich ermittelten Kanon der Steinfarben von Gemmenkreuzen.¹⁵⁴⁰ Im Kreuznimbus von Duccios Rucellai-Madonna (Abb. 300, 301) scheint schließlich eine weitere, bei frühmittelalterlichen Gemmenkreuzen häufige (wenngleich keineswegs auf diese beschränkte) Dekortechnik nachgebildet worden zu sein. Die zwischen den einzelnen Edelsteinen verbleibenden Goldflächen pflegten die Goldschmiede oft mit Filigran, d. h. mit verlöteten, meist gekörnten oder geperlten Drähten, die Muster in Form von kleinen Spiralranken ergaben, zu besetzen.¹⁵⁴¹ Als prominente Beispiele seien etwa das Aachener Lotharkreuz (Abb. 317), das Kapitelkreuz im Domschatz zu Osnabrück oder die Rückseite des Berengariuskreuzes in Monza angeführt.¹⁵⁴² An eine ebensolche Kombination von Edelsteinen mit einem sie umgebenden Netz von filigranen Spiralranken auf einem Edelmetallträger erinnert Duccios Dekor der Kreuzarme im Nimbus Jesu: Die rote Raute und die vier blauen Kreise entsprechen dabei den Edelsteinen, die doppelt punktierte Raute in der Mitte einer Fassung, das punktierte Spiralwerk, welches die restliche Fläche einnimmt, dem gekörnten und in Spiralranken gelegten Filigran.¹⁵⁴³ Bei keinem anderen Kreuznimbus des Dugento fällt die Imitation einer *crux gemmata* derart deutlich aus. Einem mit präziösem Kultgerät vertrauten Betrachter dürfte diese Anspielung auf die altehrwürdige Tradition kaum entgangen sein.

5.2 Die chronologische Entwicklung des Dekors und ihre Protagonisten

Haben wir bislang den Nimbendekor in der toskanischen Dugentomalerei in seiner Gesamtheit unter übergeordneten Aspekten in den Blick genommen, so sind nun die Entwicklungsgeschichte des Dekors in den verschiedenen Produktionszentren, ihre Zusammenhänge und die jeweiligen Beiträge ihrer Protagonisten in den Grundzügen noch einmal resümierend darzustellen. Die Gliederung entspricht dabei derjenigen

¹⁵⁴⁰ Jülich 1986/87, 194s. und passim.

¹⁵⁴¹ Zu Technik und Geschichte des Filigrans ausführlich Jochem Wolters, s. v. „Filigran“, in: Schmitt et al. (edd.) 1937ss., VIII (1987), Sp. 1062-1184.

¹⁵⁴² Zu den genannten Werken s. Jülich 1986/87, 134-138 mit Abb. 8, 9 (Osnabrück), 148ss. mit Abb. 11 (Monza), 159-168 mit Farbtaf. IV und Abb. 14-18 (Aachen).

¹⁵⁴³ Bereits Polzer 2004/05, 108, wies auf die Ähnlichkeit der punktierten Spiralranken mit dem Filigran der Michaelsikone im Tesoro von S. Marco in Venedig hin. Zum Dekor der Rucellai-Madonna s. o., Kap. 4.3.9.

des Hauptteils, auf dessen Ergebnissen die folgende zusammenfassende Übersicht basiert.¹⁵⁴⁴

Die Anfänge der in der Toskana bis ins 15. Jahrhundert fortdauernden Tradition des punktierten, geritzten und punzierten Nimbendekors liegen in der *pisanischen* Malerei des zweiten Dugentviertels. Die Rolle des Pioniers kommt dabei namentlich Giunta Pisano zu, der als erster Maler konsequent in all seinen Werken mit den Techniken des Nimbendekors gearbeitet, eigene Systeme entwickelt und zur Verbreitung der neuen Dekorform wesentlich beigetragen hat. Sein Ausgangspunkt war der gemalte Nimbendekor, mit welchem die voraufgehende Pisaner Malergeneration die Kreuzarme in den Nimben der *croci dipinte* zu bezeichnen und zu ornamentieren pflegte. Das mit schwarzer Farbe auf der Vergoldung ausgeführte Dekorsystem, welches er im Kruzifixus no. 20 des Museo Nazionale zu Pisa vorfand, übertrug Giunta in seinem für Assisi geschaffenen Tafelkreuz mittels einer Kreispunze in die Punktieretechnik. Bei der Franziskustafel in Pisa wandte er dieselbe Technik und dasselbe System für ein umlaufendes, d. h. nicht sektoriertes, Nimbenfeld an. Später setzte er in den Kruzifixen für Pisa und Bologna seine Experimente in eine andere Richtung fort und entwickelte erstmals ein auf linearer Freihandritzung basierendes Dekorsystem. Giuntas Innovationen fanden in der pisanischen Malerei um die Jahrhundertmitte rasche Nachfolge, wobei insbesondere das geritzte System mehrfach aufgegriffen wurde. Die offenbar bei Giunta ausgebildeten Maler des Kruzifixus aus S. Paolo a Ripa d'Arno und des Dossales mit dem segnenden Christus erweiterten dieses System, indem sie Punzen in das geritzte Rankenwerk integrierten, welche die Zentren der Spiralen markieren. Daneben sind als Sonderform auch reliefierte Nimben mit genopptem Grund in Pisa nachweisbar (Bargello-Madonna, Madonna dei Mantellini).

In den 1260er Jahren wandelte sich der Nimbendekor der Pisaner Maler grundlegend: Nicht Giuntas Vorbild war nunmehr maßgeblich, sondern das von dem Florentiner Coppo di Marcovaldo für seine Madonna del Bordone (1261) entwickelte, gänzlich andersartige Dekorsystem, welches durch einen breiten, reich punzierten Nimbenkontur und einen Rapport großflächiger Hauptmotive auf fein punktiertem Grund, die mit schmalere Füllmotiven alternieren, bestimmt wird. Für

¹⁵⁴⁴ Auf Querverweise auf die obigen Kapitel wird daher im folgenden verzichtet.

diesen „Paradigmenwechsel“ zeichnete der wohl bei Coppo geschulte Meister von SS. Cosma e Damiano verantwortlich, der Coppo System in Pisa einführte, indem er es für die Madonna aus S. Giovannino dei Cavalieri und die Veranustafel der Mailänder Brera übernahm und modifizierte. Etwa gleichzeitig wurde das punktierte System Coppo auch in der lucchesischen Malerei rezipiert (Madonnen in Köln und Pescia), die vorher – abgesehen von einer kleinen, isolierten Werkgruppe der zweiten Hälfte des 12. oder des frühen 13. Jahrhunderts, die ohne Nachfolge blieb – auf Nimbendekor verzichtet hatte. In Pisa blieb man jenem Dekorsystem lange treu, während in Florenz und Siena schon andere Wege beschritten wurden. Noch in den 1280er Jahren hielt der Meister von S. Martino, ein Zeitgenosse Cimabues und Duccios, an den flächig punktierten Nimben mit punziertem Kontur fest, ohne aber die technische Perfektion zu erreichen, welche die Punktierung seiner Vorgänger ausgezeichnet hatte.

Einen Neuanfang wagte erst der in den Jahrzehnten um 1300 in Pisa und Lucca tätige Deodato Orlandi, der im Goldgrunddekor mehr zu brillieren vermochte als in der Malerei selbst. Für seine großformatigen, auf Fernsicht berechneten Tafelkreuze in Lucca (1288) und S. Miniato (1301) verwendete er ausschließlich Punzen, die er, die konventionelle Punzenreihe am Kontur gleichsam vervielfachend, in konzentrischen Bändern anordnete. Dossalien und kleinformatige „Andachtsbilder“ verzierte er dagegen in reiner Ritztechnik. Im Pisaner Dossale (1301) brachte Deodato den pisanisch-lucchesischen Nimbendekor auf den neuesten Stand, indem er das in Siena entwickelte System geritzter, flächiger Blätter und Ranken auf kreuzschraffiertem Grund einführte. Seine eigentliche Innovationsleistung bestand jedoch im einzigartigen Dekor der Hintergründe, die er mit einem fortlaufenden Rapport von Rahmungen versah, denen sogar figürliche Motive eingeschrieben wurden, wie sie sonst nur bei Giotto nachweisbar sind.

In *Florenz* setzte die Tradition des punktierten, geritzten und punzierten Nimbendekors später ein, als dies in Pisa der Fall war. Der anfänglichen Zurückhaltung entsprach eine Präferenz für skulptierte Strahlennimben, deren Tradition bis ca. 1260 vorherrschend war, aber vereinzelt bis ins ausgehende 13. Jahrhundert weitergeführt wurde und somit als charakteristisch für die Florentiner

Tafelmalerei des Dugento insgesamt gelten kann. Erst Coppo's Madonna del Bordone (1261) weist ein voll ausgebildetes punktiertes und punziertes Dekorsystem auf, welches auf die Maler von Florenz ähnlich prägend gewirkt zu haben scheint wie auf ihre Pisaner Zeitgenossen (s. o.). In jedem Falle dominierte in der Florentiner Produktion der 1260er und 1270er Jahre, vom Sonderfall des rein punzierten Dekors der Madonna von S. Maria Maggiore abgesehen, die flächige Punktierung. Dies gilt für die Tafelbilder Meliores (Uffizien-Dossale [1271], Bagnano-Madonna) ebenso wie für die des Agathameisters (Agathatafel, Madonna del Popolo) und eine wohl als Frühwerk zu interpretierende Gruppe von Arbeiten des Magdalenenmeisters. Seine späteren Werke hingegen dekorierte letzterer Maler in Ritztechnik auf kreuzschraffiertem Grund, wobei er bisweilen die Motivik der punktierten Systeme geradewegs übertrug.

In Abkehr von der Florentiner Tradition der flächigen Punktierung, vielmehr an die linear geritzten Nimben der Giunta-Nachfolge in Pisa anknüpfend, schuf Cimabue ein neuartiges, im wesentlichen auf punktierten Linien basierendes Dekorsystem, welches er vom frühen Aretiner Kruzifixus an in allen Werken beibehielt und nur geringfügig weiterentwickelte bzw. optimierte. Charakteristisch sind der Kontur aus punktierten Ovalen sowie die Kombination von punktierten Sternblüten und geritztem oder fein punktiertem Rankenwerk. Die Kreuznimben Cimabues zeichnen sich durch eine Umbildung des konventionellen Quincunx zu einem Rapport von Kreisen und Rauten in den Kreuzarmen aus. Für die großen Madonnen Tafeln in Paris, Florenz und Bologna entwickelte der Maler zudem ein System des Hintergrunddekors auf Grundlage eines Quadratnetzes aus gedoppelten punktierten Linien. Getreu nachgeahmt wurden Cimabues Dekorsystem und –technik von mehreren seiner Florentiner Schüler (Madonnen in Turin und Mosciano, Kruzifixus in Paterno), doch finden sich auch stärker modifizierte Varianten, vor allem im Werk des Meisters von Varlungo, der als gleichzeitige Alternative ein flächig punktiertes System nach Art des Meliore oder des Magdalenenmeisters verwendete.

Nicht fortgeführt wurde Cimabues System dagegen vom frühen Giotto, der sich ohnehin weit von der dugentesken Tradition des Nimbendekors entfernte und zu ganz eigenen Lösungen fand. Von seiner besonderen Technik der Imitation von

Goldschmiedearbeiten im Kruzifixus für S. Maria Novella in Florenz war oben bereits die Rede. Ohne Parallele ist auch der Ritzdekor der Madonna von S. Giorgio alla Costa mit antikisierenden Akanthusranken und von Rautenvierpässen gerahmten Mischwesen. Wie spektakulär Giottos Experimente im späten Dugento gewirkt haben müssen, erhellt vor allem aus der Gegenüberstellung mit den gleichförmigen, an Cimabue angelehnten Dekorsystemen seiner Florentiner Zeitgenossen (Meister von Varlungo, Meister von S. Gaggio). Erstaunlicherweise war es allein der meist als Kleinmeister eingestufte, lucchesische Maler Deodato Orlandi, der um 1300 mit vergleichbaren Ambitionen im figürlichen Goldgrunddekor Neuland betrat.

In *Siena* liegen die Anfänge des Nimbendekors aufgrund einer mehrere Jahrzehnte umfassenden Produktions- oder Überlieferungslücke im dunkeln. Dem erhaltenen Bestand nach steht jedenfalls die S.-Bernardino-Madonna (1262) am Beginn der Tradition, und die technischen wie konzeptionellen Schwächen im Dekor dieser Tafel lassen wohl darauf schließen, daß die sienesischen Maler zu jener Zeit noch nicht auf längere Erfahrung in der Ornamentierung von Nimben zurückgreifen konnten. Kennzeichnend für die Produktion der 1260er und 1270er Jahre insgesamt sind die mit *cabochons* verzierten Nimbenkonture, die möglicherweise auf das Vorbild der verehrten Madonna degli occhi grossi rekurrierten. Bevorzugt wurden vor allem linear geritzte Dekorsysteme in Verbindung mit akzentuierenden Punzen. Motivisch dominierten fortlaufende oder verspringende Wellenranken mit großen Spiralen und kleinen Ausläufern, wie sie beispielhaft der Meister der Madonna Gallidunn vorführte. Derselbe Maler entwickelte in den 1270er Jahren auch ein Dekorsystem mit flächig geritzten Blüten oder Blattwerk auf kreuzschraffiertem Grund, welches in mannigfaltigen Variationen bis ins Trecento in der gesamten Toskana weite Verbreitung fand. Die Technik der Punktierung hingegen blieb in Siena auf wenige Beispiele beschränkt, darunter der Nimbus der S.-Domenico-Madonna des Guido da Siena, welcher aufgrund seines „naturalistischen“, die Flächenbindung in spielerischer Illusion überschreitenden Blattwerks zu den Höhepunkten des dugentesken Nimbendekors zählt. Auch sonst nimmt der Dekor dieser Tafel eine Sonderstellung ein, da innerhalb der sienesischen Malerei nur hier, für die Zwickelfelder des Kreuznimbus Christi, eine Übernahme von Cimabues

Dekorsystem *in toto* nachgewiesen werden kann. Außerhalb der sienesischen Tradition steht der Dekor des von Vigoroso da Siena signierten Dossales in Perugia (1291), der in der Gesamtanlage umbrischen Vorbildern folgte.¹⁵⁴⁵

Dagegen knüpfte der frühe Duccio, wie die Rucellai-Madonna (1285) belegt, in vielerlei Hinsicht an den Nimbendekor der Vorgängergeneration in Siena an. Für die Nimben der beiden oberen Engel übernahm er vom Meister der Madonna Gallidunn zwei Dekorsysteme komplett und variierte deren Motivik und Technik jeweils in den übrigen Nimben, deren vielfältige Ausprägungen sich insgesamt auf drei Grundtypen zurückführen lassen: die linear geritzte Spiralranke mit akzidentiellen Punzen, die linear punktierte Spiralranke ohne Punzen und den flächigen Ritzdekor auf kreuzschraffiertem Grund. Zum Dekor Cimabues bestehen indes nur punktuelle Bezüge, die sich im wesentlichen auf das Quadratraster des Hintergrundes beschränken. In seinen späteren Werken gab Duccio Punzierung wie Punktierung auf und führte nur den flächigen Ritzdekor auf kreuzschraffiertem Grund weiter, vor allem das von ihm für den Nimbus der Rucellai-Madonna neu entwickelte System des Vierpaßrapports. Der letzteren Tafel steht nur mehr der Dekor der Castelfiorentino-Madonna nahe, wohingegen in der Crevole-Madonna bereits die Ornamentik der Maestà (1308-11) vorgeprägt war. Sie eröffnete die Tradition der reinen Freihandritzung, welche die sienesische Malerei des frühen Trecento bestimmen sollte.

Gegenüber den äußerst knappen und generalisierenden Gesamtübersichten zum dugentesken Nimbendekor in der bisherigen Forschung konnte dessen Entwicklungsgeschichte hier durch die, soweit möglich, vollständige Erfassung und Untersuchung des Materials, die Einbeziehung sämtlicher Techniken und ihrer Kombinationen sowie die Berücksichtigung der ästhetischen Funktionen der Techniken im Kontext des jeweiligen Dekorsystems erheblich detaillierter und differenzierter dargestellt werden.¹⁵⁴⁶ Als problematisch hat sich dabei insbesondere die Konzentration der primär technikgeschichtlich orientierten Dekorforschung auf

¹⁵⁴⁵ Ausgeklammert bleiben in dieser Übersicht die aus unterschiedlichsten Quellen schöpfenden, untereinander kaum vergleichbaren Dekorsysteme der dem Klarissenmeister zugeschriebenen Werke, deren Einordnung derzeit nicht lösbare Probleme bereitet.

¹⁵⁴⁶ Cf. dazu den Forschungsüberblick in Kap. 2. Eine Auseinandersetzung mit den jeweiligen Positionen ist im Hauptteil an Ort und Stelle erfolgt.

die Punzierung erwiesen. Beim Rückblick vom rein punzierten Dekor in der Trecentomalerei auf die Anfänge dieser Technik im Dugento erfuhren die Werke, welche punzierte Nimben aufweisen, zwangsläufig mehr Aufmerksamkeit als die geritzten oder punktierten Systeme.¹⁵⁴⁷ Durch diese Fokussierung der Perspektive verschob sich jedoch das Gesamtbild vom dugentesken Nimbendekor, innerhalb dessen die freihand ausgeführten Techniken dominierten. Punktierung und Ritzung standen nicht nur am Anfang der von Giunta Pisano begründeten Entwicklung. Die Punzierung verlor auch im Verlauf des 13. Jahrhunderts nie ihren – im Wortsinne – akzidentiellen Charakter als eine Technik, die geritzte oder punktierte Dekorsysteme ergänzen und akzentuieren oder bestimmte Dekorbereiche auszeichnen sollte. Eine rein punzierte Tafel wie die vieldiskutierte Madonna von S. Maria Maggiore in Florenz stellte im Kontext der Entwicklung des dugentesken Nimbendekors demnach keinen Höhepunkt in Qualität oder Modernität, sondern vielmehr einen Ausnahmefall dar.

5.3 Der Anteil des Malers

In der obigen Übersicht über die Entwicklungsgeschichte des Nimbendekors in der toskanischen Dugentomalerei sind neben den zeit- oder ortsspezifischen Traditionen auch die individuellen Beiträge der einzelnen Künstler, welche diese Entwicklung vorangetrieben haben, dargestellt worden. Daß die Wahl von Systemen und Techniken des Nimbendekors im Regelfalle weder ikonographischer Bindung unterlag noch von Vorgaben des Auftraggebers abhing, sondern dem jeweiligen Maler anheimgestellt war, vermag am nachdrücklichsten der Vergleich des Dekors von Repliken mit dem ihrer Ur- bzw. Vorbilder zu belegen. Wer eine Replik in Auftrag gab, wünschte ja eine möglichst getreue Nachahmung des von ihm bestimmten Vorbildes, und so fiel bei den in der Dugentomalerei nachweisbaren Beispielen die Anlehnung in Gesamtkomposition und Einzelmotiven auch meist recht eng aus. Wie die hier untersuchten Fälle zeigen, galt die in der Malerei selbst konsequent befolgte Bindung an das Vorbild jedoch nicht für den Nimbendekor. So haben sich etwa vom Meister der Madonna Galli-Dunn insgesamt drei Repliken der von Guido da Siena signierten S.-Domenico-Madonna erhalten (Madonna Galli-

¹⁵⁴⁷ Cf. Frinta 1986; Skaug 1994, I, 72-75.

Dunn, Accademia-Madonna, Madonna in S. Gimignano), welche die Komposition des Vorbildes bis in zahlreiche Einzelheiten getreu bewahren, wohingegen sie allein im Nimbendekor grundlegend davon abweichen. Der Nimbus der S.-Domenico-Madonna ist mit einer flächigen Blatt- und Sternblütenranke auf punktiertem Grund verziert, die Nimben der Madonna Galli-Dunn und der Accademia-Madonna aber mit einer linear geritzten und durch Punzen akzentuierten Ranke; für die Madonna in S. Gimignano schließlich verwendete der Meister der Madonna Galli-Dunn das zweite von ihm entwickelte Dekorsystem, die flächige Variante der Ritztechnik mit kreuzschraffiertem Grund.¹⁵⁴⁸ Deodato Orlandi ahmte in seinen Kruzifixen für Lucca (1288) bzw. S. Miniato (1301) die Komposition der Tafelkreuze Cimabues in S. Croce bzw. Giotto's in S. Maria Novella in Florenz nach, doch übernahm er für die Nimben der Nebenfiguren weder die linear geritzten Spiralranken und die punktierten Sternblüten des ersteren noch die geritzten Ranken und pseudokufischen Buchstaben des letzteren, sondern dekorierte diese in ganz anderer Weise mit konzentrischen Punzenbändern.¹⁵⁴⁹ Analoges gilt, wie gezeigt, auch für die anderen Beispiele von Vorbildern und Repliken: Coppo di Marcovaldos Madonna del Bordone (1261) und die pisanische Madonna in Pomarance bzw. die Madonna Albighi des Magdalenenmeisters; die Veranustafel des Meisters von S. Cosma e Damiano und die Nikolaustafel in Peccioli; die S.-Bernardino-Madonna (1262) und die Madonna in Arezzo.¹⁵⁵⁰ Das einzige Gegenbeispiel innerhalb des untersuchten Materials stellt der Kruzifixus in Paterno dar, dessen Maler nicht nur die Komposition, sondern auch den Nimbendekor von Cimabues Tafelkreuz in S. Croce in Florenz kopierte.¹⁵⁵¹ Besagter Maler muß das Vorbild in der Werkstatt Cimabues genau studiert haben, so daß man ihn sehr wahrscheinlich zu dessen Schülern rechnen darf, die sich auch sonst eng an das Dekorsystem des Meisters hielten. Bei den übrigen genannten Werken fallen die Unterschiede zwischen Vorbild und Replik in Technik wie Motivik indes beträchtlich aus. Im Falle der Repliken kamen jeweils gerade

¹⁵⁴⁸ Zu den genannten Werken ausführlich s. o., Kap. 4.3.3 und 4.3.4.

¹⁵⁴⁹ S. o., Kap. 4.1.5.

¹⁵⁵⁰ S. o., Kap. 4.1.2, 4.2.3, 4.1.2 und 4.3.5 (jeweils zu den Repliken, in der Reihenfolge ihrer obigen Nennung). – Aufschlußreich sind diesbezüglich freilich nur Repliken, die von anderer Hand geschaffen wurden als die Vorbilder. Die demselben Maler zuzuschreibenden pisanischen Madonnen in der Acton Collection in Florenz und im Museo Civico Amedeo Lia in La Spezia weisen dagegen gleichartige Dekorformen auf (s. o., Kap. 4.1.1).

¹⁵⁵¹ S. o., Kap. 4.2.4.

diejenigen Dekorsysteme zum Einsatz, welche die respektiven Maler auch sonst zu verwenden pflegten: Das System der Madonna Galli-Dunn und der Accademia-Madonna begegnet auch im Dossale no. 6 des Meisters der Madonna Galli-Dunn, dasjenige der Madonna Albighi in der Berliner Madonna des Magdalenenmeisters; Deodato Orlandi gebrauchte die konzentrischen Punzenbänder trotz unterschiedlicher Vorlagen für beide Kruzifixe usf. Damit vermag der Dekor als verlässliches Kriterium für die bei Repliken naturgemäß besonders schwierige Frage der Zuschreibung zu dienen. Vor allem aber belegt der klare Befund, daß bei gleicher Ikonographie und Komposition allein der Nimbendekor der Repliken von dem des Vorbilds (von anderer Hand) meist stark divergiert, die Unabhängigkeit des Dekors von Bildtypus und –gegenstand, deren Bestimmung dem Auftraggeber der Tafel oblag, und gibt so einen weiteren deutlichen Hinweis auf die prinzipielle Verantwortlichkeit des Malers für die Wahl von Dekorsystem und –technik.

Wie steht es aber um die *Kohärenz* des Dekors im Werk ein und desselben Künstlers? Diesbezüglich sind im Grundsatz drei Möglichkeiten voneinander zu unterscheiden: die Verwendung eines einzigen Dekorsystems, die Verwendung zweier Systeme in verschiedenen Werkphasen und die Verwendung zweier oder mehrerer Systeme als gleichzeitige Alternativen. Gemeint sind dabei, dies sei in Parenthese hinzugefügt, jeweils Basissysteme mit konstanten Techniken und Grundstrukturen, die durchaus motivische Variationen unterschiedlichen Ausmaßes einschließen können.¹⁵⁵² Von denjenigen Dugentomalern, von welchen sich mehrere Werke mit Nimbendekor erhalten haben, gehört fast die Hälfte zur Gruppe derer, für die nur ein Dekorsystem – mit den angesprochenen motivischen Varianten – nachgewiesen werden kann.¹⁵⁵³ Dazu zählen Meliore, der im Uffizien-Dossale (1271) und der Bagnano-Madonna ein punktiertes System gebrauchte; der Agathameister, der die Agathatafel und die Madonna del Popolo in derselben Kreispunzentechnik dekorierte; Cimabue, der sein spezifisches System mit geritztem oder punktiertem Rankenwerk und punktierten Sternblüten für alle Werke

¹⁵⁵² Nicht eigens mitgezählt werden hier freilich die Kreuznimben, die aufgrund ihrer sektorierten Struktur immer ein spezielles Dekorsystem erforderten, sowie reduzierte Systeme für kleinformatige Nimben.

¹⁵⁵³ Für Einzelnachweise s. die obigen Kapitel zu den respektiven Malern.

einsetzte;¹⁵⁵⁴ schließlich der Meister von S. Martino, der das „verschwimmend“ punktierte System der eponymen Tafel auch in seinen übrigen Arbeiten anwandte. Mit Einschränkungen ist zudem der Meister von SS. Cosma e Damiano dieser Kategorie zuzurechnen, der ein punktiertes Dekorsystem – mit identischer Motivik – für die Madonna aus S. Giovannino dei Cavalieri und die Veranustafel verwendete, während er den Nimbus der Madonna dei Mantellini mit reliefiertem Dekor versah, der aber im Dugento generell eine seltene, nicht künstlerspezifische Sonderform darstellte. Die zweite Gruppe umfaßt Maler, die ihr Dekorsystem im Verlauf ihrer Schaffenszeit wechselten. Hierzu gehören Giunta Pisano und der Magdalenenmeister. Ersterer entwickelte in den frühen Werken, dem Kruzifixus in Assisi und der Franziskustafel in Pisa, ein punktiertes System in Kreispunzentechnik, in den späteren Kruzifixen für Pisa und Bologna bevorzugte er jedoch linear geritzten Rankendekor. Letzterer gebrauchte zunächst punktierte Systeme in der Tradition Meliores, später geritzte Systeme auf kreuzschraffiertem Grund, diese allerdings mit recht variabler Motivik.

Die dritte Gruppe schließlich bilden die Maler, welche zwei oder drei Systeme gleichzeitig, d. h. in ein und demselben Werk oder in mehreren aus derselben Zeit datierenden Tafeln, verwendeten. Zu nennen sind der Meister der Madonna Galli-Dunn, der linear geritzten Dekor mit akzidentiellen Punzen und flächig geritzte Motive auf kreuzschraffiertem Grund in der Madonna Galli-Dunn, der Accademia-Madonna, dem Dossale no. 6 und der Madonna in S. Gimignano miteinander kombinierte;¹⁵⁵⁵ der Meister von Varlungo, bei dessen Madonna Piasecka Johnson ein flächig punktiertes System und ein linear punktiertes nach Art des Cimabue nebeneinanderstehen, die einzeln auch in anderen Werken des Malers nachweisbar sind; Deodato Orlandi, der punzierten Dekor für die Tafelkreuze reservierte, während er auf nahsichtige Betrachtung kalkulierte Bilder kleineren Formats in Ritztechnik verzierte; schließlich Duccio, der für die zahlreichen Nimben der Rucellai-Madonna (1285) drei Basissysteme benutzte, in der späteren Crevole-Madonna aber nur die flächige Ritzung mit kreuzschraffiertem Grund weiterführte. Übrig bleiben zwei nicht einzuordnende Problemfälle: der Klarissenmeister, über

¹⁵⁵⁴ Die einzige Ausnahme bilden die vier Engelsnimben der Uffizien-Madonna, welche einem geritzten, hier sog. System B folgen (s. o., Kap. 4.2.4).

¹⁵⁵⁵ Für einen der Nimben des Dossales no. 6 kam zusätzlich ein punktiertes System zum Einsatz.

dessen Œuvre hier keine Klarheit erzielt werden konnte, und Coppo di Marcovaldo, der das Dekorsystem des Kreuznimbus der signierten Madonna del Bordone (1261) für die Orvietaner Madonna in reduzierter Form übernahm, aber den Nimbus der Gottesmutter bei der letzteren Tafel als skulptierten Strahlennimbus ausbildete und die Madonna von S. Maria Maggiore, sofern deren Zuschreibung an Coppo zutrifft, wiederum mit rein punziertem Dekor versah.

Zur Methodik dieser Übersicht sei angemerkt, daß sich ein Beweis der jeweiligen Zuordnung für Giunta Pisano und Deodato Orlandi durch die Überlieferung mehrerer signierter Werke und für den Meister der Madonna Galli-Dunn, den Meister von Varlungo sowie für Duccio aufgrund der Koexistenz mehrerer Dekorsysteme in einer Tafel führen läßt. Bei den anderen Malern ist man dagegen auf die oben im einzelnen dargelegten Argumente, die sich aus identischen Punzen, übereinstimmender Motivik des Dekors oder stilistischer Verwandtschaft der Werke ergeben, angewiesen. – Insgesamt ist also ein recht hohes Maß an Kohärenz des Dekors im Werk der einzelnen Maler zu konstatieren, die zumeist jeweils ein Basissystem, eines pro Werkphase oder seltener zwei bzw. drei Systeme parallel verwendeten. In reduzierter Form kamen diese übrigens auch für kleinformatige Nimben zum Einsatz (Meister der Madonna Galli-Dunn, Cimabue, Duccio). Gleichwohl war das Variationsbedürfnis der Künstler durchaus unterschiedlich ausgeprägt. Für die Bandbreite der Möglichkeiten stehen exemplarisch Cimabue, der sein System konsequent in allen Tafelbildern anwandte, und Duccio, der dagegen in der Rucellai-Madonna größtmögliche Vielfalt der Motive und Techniken anstrebte. Bei denjenigen Malern, die verschiedene Systeme zu kombinieren pflegten, kommt daher den Werken, die mehrere dieser Systeme in sich vereinigen, für die Analyse besondere Bedeutung zu.¹⁵⁵⁶

5.4 Ertragsbilanz: Die Nutzenanwendung der Dekoranalyse

Im künstlerspezifischen Charakter des Nimbendekors liegt wesentlich auch die Möglichkeit einer Nutzenanwendung der Dekoranalyse als Methode begründet, welche auf die Zuschreibung und Datierung von Einzelwerken sowie auf die Erschließung

¹⁵⁵⁶ Zu nennen wären z. B. das Dossale no. 6 des Meisters der Madonna Galli-Dunn, die Madonna Piasecka Johnson des Meisters von Varlungo oder Duccios Rucellai-Madonna.

von Zusammenhängen zwischen den verschiedenen Malern und Werkstätten abzielt. In der folgenden Ertragsbilanz werden nun, dem Gang der Untersuchung folgend, die wichtigsten auf diesem Wege erzielten Ergebnisse noch einmal zusammengestellt.¹⁵⁵⁷

Aus dem Bereich der pisanischen Malerei kann die umstrittene Zuschreibung der Franziskustafel in Pisa an Giunta Pisano und deren frühes Datum durch die Übereinstimmung mit dem Kreispunzendekor des signierten Kruzifixus in Assisi gesichert werden. Die Franziskustafel in Assisi, der Kruzifixus aus S. Paolo a Ripa d'Arno und das Pisaner Dossale sind dagegen ausweislich der Dekorbefunde drei verschiedenen Malern zuzuweisen, die mit Giunta in ausbildungsmäßigem Zusammenhang stehen dürften. Für Enrico di Tedice und den Meister von SS. Cosma e Damiano, die in der Bargello-Madonna und der Madonna dei Mantellini genoppte Reliefnimbren ähnlicher Art verwendeten, ist ein engerer Kontakt, vielleicht in Form temporärer Zusammenarbeit zu erwägen. Dem Meister von SS. Cosma e Damiano kann neben der aus stilistischen Gründen mit ihm in Verbindung gebrachten Madonna aus S. Giovannino dei Cavalieri auch die motivisch kaum vergleichbare, aber identisch dekorierte Veranustafel in Mailand zugewiesen werden, deren Einordnung in die pisanische Malerei bislang nicht gelungen war. Die Abhängigkeit des Nimbendekors beider Tafeln von Coppo's Madonna del Bordone (1261) liefert nicht nur einen *terminus post quem* für die Datierung, sondern läßt auch auf eine Ausbildung des Pisaner Meisters in der Florentiner Werkstatt Coppo schließen. Im Dekor der lucchesischen Madonnen in Köln und Pescia, deren technische Verwandtschaft die Autorschaft ein und desselben Malers wahrscheinlich macht, wird ebenfalls Coppo's System rezipiert, so daß auch für diese eine Entstehung in den 1260er Jahren angenommen werden kann. Beim Meister von S. Martino erweist sich der Nimbendekor der eponymen Madonna, der Annentafel sowie des kleinformatigen Madonnentäfelchens in Pisa als kohärent und bestätigt die Zuschreibung der beiden letzteren. Vor allem aber widerlegt die enge Parallele zum Dekor des von Ranieri d'Ugolino signierten Kruzifixus, der nach 1277 entstanden sein muß, die von der Forschung mehrheitlich vertretene Frühdatierung der eponymen Tafel des Meisters von S. Martino in die 1260er Jahre und weist vielmehr

¹⁵⁵⁷ Für Einzelnachweise, Literaturdiskussion und nähere Differenzierung der im folgenden

auf eine Entstehung in den 1280er Jahren. Damit kann der Maler nicht als Vorläufer, sondern als Zeitgenosse Cimabues gelten. Was Deodato Orlandi anbelangt, so wird die Zuweisung der Madonnen in Pisa und Lucca sowie der Berliner Flügelbilder durch den Dekorbefund gesichert, wohingegen für das Frankfurter Johannesfragment eher ein Maler aus dem Umfeld Deodatos in Betracht zu ziehen ist.

Die Zuschreibung der Madonna in Orvieto an Coppo di Marcovaldo wird durch die Verwandtschaft des Kreuznimbus mit dem der signierten Madonna del Bordone (1261) erhärtet; zum Dekor der sienesischen Malerei, welcher die Tafel in der jüngeren Forschung bisweilen zugeordnet worden ist, bestehen dagegen keine Bezüge. Bei der umstrittenen Madonnentafel von S. Maria Maggiore in Florenz spricht die Punzierung gegen ein frühes Datum um 1200 und für eine Entstehung in der zweiten Dugentohälfte. Auf eine mögliche Autorschaft Coppos weist dagegen nur die Verwendung einer für ihn gesicherten Sternpunze hin. Seinem Zeitgenossen Meliore kann, ausgehend vom Dekor des signierten Uffizien-Dossales (1271), die Bagnano-Madonna zugewiesen werden; die Annahme eines von Meliore verschiedenen „Bagnano Master“ erübrigt sich. Ebenso bestätigt wird die Zuschreibung der Madonna del Popolo an den Agathameister, welche in derselben, sonst nur bei Giunta Pisano belegten Kreispunzentechnik punktiert wurde wie die eponyme Agathatafel. Das mit dem Magdalenenmeister in Verbindung gebrachte Œuvre erweist sich im Nimbendekor als weitgehend kohärent, wobei eine wahrscheinlich frühe, punktierte von einer späteren, geritzten Werkgruppe zu unterscheiden ist. Das charakteristische Dekorsystem Cimabues kann bei den Kruzifixen in Arezzo und Florenz sowie den Madonnen in Paris, Florenz und Bologna, in reduzierter Form überdies bei zwei kleinformatigen Täfelchen (Frick-Geißelung, Londoner Madonna) nachgewiesen werden und erhärtet deren Zugehörigkeit zum Werk des Florentiner Meisters. Modifikationen des Systems deuten dabei auf eine chronologische Abfolge vom Aretiner Kruzifixus über das Florentiner Tafelkreuz und die Louvre-Madonna bis zur Uffizien-Madonna hin. Im Pisaner Dekor der Giunta-Nachfolge greifbare Vorstufen liefern ein Indiz für eine Ausbildung Cimabues in Pisa. Ebenfalls dem Dekorsystem Cimabues folgt der Nimbus der Gualino-Madonna, der die in der neueren Forschung vorherrschende

Zuschreibung der Tafel an Duccio widerlegt und sie als Werk Cimabues oder seines engeren Umfeldes, zu dem im übrigen auch der Maler der Madonna in Mosciano zu rechnen ist, ausweist. Aus dem Dekor des Kruzifixus in Paterno, der eine schwächere Kopie der Goldgrundornamentik von Cimabues Florentiner Tafelkreuz darstellt, erhellt, daß sein Meister das Vorbild in Cimabues Werkstatt genau studiert haben muß, wahrscheinlich im Rahmen seiner Ausbildung. Er ist nicht identisch mit dem Maler der Madonna von S. Remigio, deren Dekor dem System Cimabues fernsteht und seine engste Parallele in der dem Magdalenenmeister zugewiesenen Lukastafel in den Uffizien hat. Dem Werk des Meisters von Varlungo gehören nach Ausweis der beiden von ihm verwendeten Dekorsysteme neben der eponymen Tafel die Madonna Piasecka Johnson, die Madonna in Romena, die Tafel in der ehemaligen Sammlung Fiammingo, die Madonna in Stia und der Kruzifixus der Scuole Leopoldine an. Die Zuschreibung der Madonna in S. Giorgio alla Costa an den frühen Giotto wird durch die Parallelen in der Nimbenornamentik zum dokumentierten Kruzifixus in S. Maria Novella bestätigt. Indes ergeben sich aus dem Dekor beider Werke im Vergleich mit Cimabues Tafelbildern keine Anhaltspunkte für eine Ausbildung Giottos in dessen Werkstatt.

Anders verhält es sich dagegen mit Guido da Siena, der im Kreuznimbus der S.-Domenico-Madonna Cimabues Dekorsystem so getreu übernommen hat, daß eine Werkstattkenntnis der Ornamentik des Florentiners vorauszusetzen ist. Mit dem Meister der Madonna Galli-Dunn kann auf Grundlage des Dekorbefundes ein weiterer, bislang unbekannter sienesischer Maler der Generation vor Duccio erschlossen werden, dessen Notname eine im Dekor kohärente Gruppe von acht Werken bezeichnet (Madonna Galli-Dunn, Accademia-Madonna, Dossale no. 6, Beato-Andrea-Gallerani-Tafeln, Flügelbilder no. 4, Londoner Marienkrönung, Madonna del Voto, Madonna in S. Gimignano). Von beiden Malern zu unterscheiden sind zwei Zeitgenossen, der S.-Bernardino-Meister und der mit diesem nicht identische Maler der Aretiner Madonna. Aus dem Nimbendekor von Vigoroso da Sienas Dossale in Perugia (1291) geht hervor, daß der Maler seine Ausbildung nicht, wie üblicherweise angenommen, bei Cimabue erhielt, sondern vielmehr mit den Dekorgewohnheiten der umbrischen Werkstätten vertraut war. Auch über die künstlerische Herkunft Duccios gibt der Goldgrunddekor Aufschluß. Bei der

urkundlich gesicherten Rucellai-Madonna (1285) sind kaum Bezüge zu Cimabues System zu konstatieren, wohl aber zur sienesischen Malerei der Vorgängergeneration, insbesondere zum Meister der Madonna Galli-Dunn, bei dem Duccio wenigstens eine Etappe seiner Ausbildung absolviert haben dürfte. Die enge Verwandtschaft der jeweiligen Dekorsysteme bestätigt nicht nur die Zuschreibung der Franziskanermadonna und der – aufgrund der Übereinstimmung mit den Nimben der Maestà (1308-11) spät zu datierenden – Crevole-Madonna an Duccio, sondern belegt auch, daß die Castelfiorentino-Madonna, anders als von der neueren Forschung angenommen, kein Werk Cimabues sein kann, sondern vielmehr mit Duccio oder seinem engsten Umfeld zu verbinden ist.

Insgesamt ließ sich die Dekoranalyse also in erster Linie für Zuschreibungsfragen fruchtbar machen, und dies auch und gerade bei Problemfällen, an denen die konventionelle Stilgeschichte bislang gescheitert war (z. B. Castelfiorentino-Madonna, Veranustafel, Gualino-Madonna). Teils konnte durch völlige Übereinstimmung in Technik, System und Motivik des Dekors einschließlich identischer Punzen im strikten Sinne ein Nachweis geführt werden, teils wurden aus einzelnen Merkmalen des Dekors gewonnene, bisher unberücksichtigte Indizien in die Diskussion eingebracht, die diese oder jene Möglichkeit der Einordnung zu erhärten vermochten. Als aussagekräftig erwies sich vor allem die Untersuchung der für die Ornamentierung der Nimben und Hintergründe jeweils verwendeten Techniken und ihrer Kombinationsformen in Verbindung mit dem hier als Dekorsystem bezeichneten strukturellen Gesamtzusammenhang der Ornamentik. Die Auswertung des Nimbendekors ergab dabei, gleich wie dies auch von Skaug und Frinta für die Trecentomalerei festgestellt worden war,¹⁵⁵⁸ in der Gesamtbilanz ein hohes Maß an Übereinstimmung zwischen Stil- und Dekorbefund, d. h. die mittels Dokumenten- und Stilkritik für die einzelnen Maler zusammengestellten Werkgruppen wurden mehrheitlich bestätigt. Dieses Ergebnis wiederum belegt, daß die Ausgangshypothese dieser Arbeit zutrifft, derzufolge Maler und Dekorateur des Goldgrundes in der Regel ein und dieselbe Person gewesen sind. Das bei der Erörterung der methodischen Grundlagen bereits für die Trecentomalerei angeführte

¹⁵⁵⁸ Skaug 1976, 315 (zu Ambrogio Lorenzetti); id. 1994, I, 305; Frinta 1998, 11. Dazu s. o., Kap. 3.3.

Gedankenexperiment läßt sich also auf die Situation im Dugento direkt übertragen: Wären nämlich auf Vergoldung und Dekor spezialisierte Werkstätten für verschiedene Maler tätig gewesen oder hätten jeweils wechselnde Werkstattmitarbeiter besagte Arbeiten ausgeführt, so hätte die Dekoranalyse zwangsläufig in sich kohärente Werkgruppen ergeben müssen, die signifikant von den bisherigen, auf Signaturen, Dokumenten und Stilbefund basierenden Malerœuvres abgewichen wären. Da diese jedoch im Kern bestätigt wurden, ist im Umkehrschluß von einer Verantwortlichkeit des Malers für den Goldgrunddekor auszugehen, wie sie auch aus dem obigen Vergleich von Vorbildern und Repliken erhellt. Auf dieser methodischen Basis ermöglichte die Dekoruntersuchung eine Klärung von Zuschreibungsproblemen besonders dort, wo die Stilanalyse zu nicht aussagekräftigen oder widersprüchlichen Ergebnissen geführt hatte, sei es, weil der Maler seinen Stil des öfteren änderte; sei es, weil sich eine einzuordnende Tafel als motivisch nicht mit den gesicherten Werken vergleichbar erwies; sei es, weil eine Replik vorlag, die ein Vorbild getreu nachahmte und so die stilistische Beurteilung erschwerte; sei es, weil der Maler Stilformen unterschiedlicher Provenienz kompilierte.

Daneben ergaben sich aus der Rekonstruktion der chronologischen Entwicklung des Nimbendekors im allgemeinen oder im Werk des jeweiligen Malers Argumente für die zeitliche Einordnung diverser Tafeln. Schließlich trug in zahlreichen Fällen der Nachweis nahsichtiger Rezeption von Systemen und Techniken eines Malers A durch einen Maler B, wie sie nur in der Werkstatt des Malers A erfolgen konnte, zur Erhellung von Werkstattzusammenhängen bei. Insbesondere war auf diesem Wege für mehrere Maler zu erschließen, bei welchem Meister sie mit hoher Wahrscheinlichkeit ihre Ausbildung (oder zumindest die Etappe derselben, bei welcher sie die Technik des Nimbendekors erlernten) erfahren haben dürften, worüber die wenigen aus dem Dugento erhaltenen Dokumente keinerlei Aufschluß geben.¹⁵⁵⁹ So leistete die Untersuchung des Nimbendekors einen Beitrag zur Unterscheidung der nur teilweise namentlich bekannten Maler bzw. zur Abgrenzung ihrer jeweiligen Produktion – insbesondere in den mit stilgeschichtlicher Methodik schwer faßbaren Gebieten der sienesischen Malerei der 1260er und 1270er

¹⁵⁵⁹ Zu diesem Zusammenhang ausführlich s. o., Kap. 3.3.

Jahre und der Differenzierung zwischen Cimabue, dem frühen Duccio und ihrem respektiven Umfeld – und gewährte Einblicke in jenes urkundlich nur unzureichend greifbare Beziehungsgeflecht zwischen den verschiedenen Künstlern und Werkstätten in der toskanischen Tafelmalerei des Dugento.

5.5 Ausblick: Desiderata und Perspektiven künftiger Forschung

Die Ergebnisse vorliegender Arbeit eröffnen freilich auch Perspektiven für künftige Forschungen zum Nimben- und Goldgrunddekor in anderen Bereichen der mittelalterlichen Bildkünste, auf welche sich die hier angewandte Methodik der Dekoranalyse modifiziert übertragen ließe. Zunächst böte es sich an, die auf die Zeit vor ca. 1300 beschränkte Untersuchung kontinuierlich fortzuführen und jene die ersten Jahrzehnte des Trecento bestimmende Phase des rein geritzten Dekors, welche der bestens erforschten Punzierung der Folgezeit vorausgeht, in den Blick zu nehmen.¹⁵⁶⁰ Als Anknüpfungspunkt könnten dabei die obigen Erörterungen zu den Anfängen dieser Entwicklung bei Deodato Orlandi, Giotto und Duccio dienen.¹⁵⁶¹

Erfolg verspräche überdies eine geographische Ausweitung, insbesondere auf die umbrische Malerei des Dugento, die in der zweiten Jahrhunderthälfte aufwendige und von toskanischen Gepflogenheiten abweichende Formen des Nimbendekors hervorgebracht hat.¹⁵⁶² Von dem typisch umbrischen Dekorsystem, das sich durch eine Unterteilung des Nimbenfeldes in zwei von einem schmalen Streifen getrennte Bänder auszeichnet, ist bereits im Zusammenhang mit seiner Rezeption durch Vigoroso da Siena die Rede gewesen.¹⁵⁶³ Prägend scheint vor allem der Nimbendekor des nach seinen Wandmalereien in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi benannten Franziskusmeisters, der auch als Tafelmaler tätig war, gewesen zu sein. Ein Vergleich der Fragmente eines wohl für S. Francesco al Prato in Perugia geschaffenen Retabels mit der Franziskustafel im Museo della Porziuncola in Assisi macht die hohe Qualität der Goldgrundornamentik und vor allem deren

¹⁵⁶⁰ Dazu bislang u. a. Seidel 1981, passim; Polzer 1993, 79-83 (zum Frühwerk Pietro Lorenzettis); id. 2005 (zu Simone Martini und Ugolino di Nerio).

¹⁵⁶¹ S. o., Kap. 4.1.5, 4.2.6 und 4.3.9.

¹⁵⁶² Einen ersten Überblick über die umbrische Dugentomalerei ermöglichen die einschlägigen Arbeiten von Boskovits 1973c, Todini 1986 und id. 1989 (jeweils mit weiterführender Lit.). Zum Nimbendekor exemplarisch Cannon 1999 (s. o., Kap. 2).

¹⁵⁶³ S. o., Kap. 4.3.7.

vollkommene Übereinstimmung von der Gesamtanlage bis in die kleinsten Details des Rankenwerks augenfällig (Abb. 318, 286).¹⁵⁶⁴ Frinta hat für mehrere Tafeln des Franziskusmeisters identische Sternpunzen nachgewiesen,¹⁵⁶⁵ die jeweils den Kontur bzw. den mittleren Trennstreifen verzieren, während das Nimbenfeld eine linear geritzte Wellenranke mit spiral- und drachenförmigen Ausläufern einnimmt. Dasselbe Dekorsystem fand, in die Technik der Schwarzlotmalerei umgesetzt, auch in dem Teil des Glasmalereizyklus der Oberkirche von S. Francesco in Assisi, welcher dem Franziskusmeister zugeschrieben wird, Verwendung.¹⁵⁶⁶ Dies gilt jedoch nur für den Nimbus eines Engels vom Fenster des nördlichen Querhauses (Abb. 319),¹⁵⁶⁷ wohingegen eine Durchsicht des Zyklus insgesamt erweist, daß vielmehr flächig angelegte Motive in den Nimben dominieren.¹⁵⁶⁸ Hier wäre zu überlegen (und an weiteren Beispielen zu überprüfen), ob die von der Tafelmalerei abweichenden technischen und wirkungsästhetischen Bedingungen, welche die auf Fernsicht angelegte Gattung Glasmalerei stellt, für die Bevorzugung flächiger Motive gegenüber der zarten Linienzeichnung eine Rolle gespielt haben könnten. Die Fresken des Franziskusmeisters in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi bieten schließlich auch eines der raren Beispiele für ornamentierte Nimben in der

¹⁵⁶⁴ Zu den genannten Werken s. Schultze 1963, 141-150 mit Abb. 125, 126; Serena Romano in: Bon Valsassina/Garibaldi (edd.) 1994, 55-65; Lunghi 1995, bes. 72-76 und tav. VIII; Laurence B. Kanter/Pia Palladino in: Morello/Kanter (edd.) 1999, 70-79 (mit Abb.). – Man vergleiche auch den Dekor der Tafelkreuze des Franziskusmeisters in der Galleria Nazionale dell’Umbria zu Perugia (1272) und in der Londoner National Gallery (Santi 1969, 26ss., Kat. 5, und fig. 5; Bomford et al. 1989, 54-63 mit pl. 43).

¹⁵⁶⁵ Frinta 1998, no. Dbb59a, no. Dbb59b und no. Dda17.

¹⁵⁶⁶ Zu den Glasmalereien des Franziskusmeisters ausführlich Marchini 1973, 59-75, und Martin 1997, 53-78 und 267-290, Kat. 100-164, mit Abb. 128-201.

¹⁵⁶⁷ Martin 1997, 270, Kat. 104, und Abb. 131. – Ibid., 55, wurden bei „einige[n] Apostel[n] und Engel[n] der Maßwerkrose“ nicht näher spezifizierte Parallelen zu den Tafelbildern des Franziskusmeisters festgestellt, das von mir genannte Beispiel aber übersehen.

¹⁵⁶⁸ Marchini 1973, 75, Anm. 115, verglich die „tondi colorati“ in den Nimben der Apostel Bartholomäus und Matthäus (Martin 1997, Abb. 162) mit dem Glasflußdekor sienesischer Nimben in der Tafelmalerei zur Zeit des Guido da Siena. Dem muß in zweierlei Hinsicht widersprochen werden: Zum einen zeigt der Nimbus des Bartholomäus gar keine „tondi“, sondern Halb- bis Dreiviertelkreise, die, soweit erkennbar, mit Blattwerk gefüllt sind. Zum anderen sind die „tondi“ mit den eingeschriebenen Rosetten im Nimbenfeld des Matthäus nicht den *cabochons* in der Tafelmalerei, die keine Binnenstrukturierung aufweisen und stets auf den Nimbenkontur, nicht mittig auf das Feld appliziert wurden, vergleichbar, sondern vielmehr einem entsprechenden Dekortypus der Tafelmalerei, der etwa durch die Nimben der Maria und des Johannes in Meliores Uffizien-Dossale (1271) oder den Nimbus der Gottesmutter in der eponymen Madonnen tafel des Meisters von S. Martino in Pisa vertreten wird (s. o., Kap. 4.2.2 und 4.1.4). Zutreffend ist indes Marchinis Vergleich des Nimbus des Matthäus mit demjenigen der zum Himmel auffahrenden Maria in dem Duccio zugeschriebenen Glasfenster des Sieneser Domes von 1287/88, welcher dieselben roten Rosetten auf

Wandmalerei, deren Aufarbeitung noch aussteht.¹⁵⁶⁹ In jedem Falle nimmt der Franziskusmeister damit im Dugento eine ähnliche Sonderstellung ein wie in der trecentesken Wandmalerei Simone Martini und Lippo Memmi, außerhalb von deren Kreis ebenfalls fast ausschließlich Strahlennimben begegnen.¹⁵⁷⁰

Auch der Nimbendekor in der italienischen Buchmalerei stellte ein interessantes Untersuchungsfeld dar.¹⁵⁷¹ Daß in dieser Gattung – wenigstens nördlich der Alpen – schon früh Punzen zum Einsatz kamen, hat Frinta am Beispiel des Ingeborg-Psalters (um 1195) nachgewiesen.¹⁵⁷² Daneben gibt es gemalte Dekorformen, wofür nur exemplarisch eine Miniatur der Madonna mit Kind im Madrider Sakramentar ms. 52 angeführt sei (Abb. 320).¹⁵⁷³ Die Zeitstellung der sizilianischen Handschrift ist in der Forschung umstritten: Menna betrachtete diese als Produkt der Normannenkunst der 1180er Jahre, Pace hingegen konstatierte Bezüge zur mittellitalienischen Dugentomalerei und datierte sie um 1200-20.¹⁵⁷⁴ In der Tat besteht auch im Nimbendekor der genannten Miniatur eine Verbindung zur toskanischen Tafelmalerei des frühen 13. Jahrhunderts. Dekorsystem und Technik des Madonnennimbus, bei dem flächige und die gesamte Fläche ausfüllende, aber dennoch kleinteilige Ornamente, gebildet durch mehrfach ineinander eingeschriebene Herz-, Spiral- und Blattmotive, aus einem mit schwarzer Farbe bemalten Grund ausgespart werden, sind dem Kreuznimbus des Kruzifixus no. 20 im Pisaner Museo Nazionale eng verwandt (Abb. 16).¹⁵⁷⁵ Solchen Bezügen wäre im Rahmen einer breit angelegten Untersuchung der Dekorformen in der

gelbem Grund zeigt. Zur sog. „*vetrata ducessa*“ zuletzt Luciano Bellosi/Alessandro Bagnoli in: Bagnoli et al. (edd.) 2003a, 166-183, Kat. 26 (Abb. der Scheibe: *ibid.*, 171).

¹⁵⁶⁹ Zu den Wandmalereien Romano 1982 und Poeschke 1983. Beide Autoren behandelten trotz ihres Interesses für die ornamentale Bemalung der Architekturglieder den Nimbendekor der Wandmalereien nicht, der m. W. auch in der sonstigen Forschung keine Rolle spielte und z. B. in der Monographie von Esser 1983, 33s., in einem lapidaren Satz erwähnt wurde.

¹⁵⁷⁰ Zu letzteren Polzer 1983b und *id.* 2005. – Prof. Dr. Joseph Polzer (Victoria, CA) bereitet zur Ornamentik Simone Martinis und seines Kreises eine umfangreiche Studie vor (mdl. Mitt. an den Verf.).

¹⁵⁷¹ Zur sienesischen Buchmalerei nun ausführlich Labriola/De Benedictis/Freuler 2002, zur Florentiner Produktion zusammenfassend Labriola 2004.

¹⁵⁷² Frinta 1975a.

¹⁵⁷³ Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 52, fol. 80r. Dazu Maria Raffaella Menna in: Andaloro et al. (edd.) 1995, II, 365ss. (mit Abb.).

¹⁵⁷⁴ *Ibid.*; Valentino Pace in: Hausscherr/Väterlein (edd.) 1977-79, I (1977), 649s., Kat. 813; *id.* 1979, 437-440.

¹⁵⁷⁵ S. o., Kap. 4.1.1.

zeitgenössischen Buchmalerei genauer nachzugehen, wahrscheinlich mit für beide Gattungen relevanten Ergebnissen.

Des Weiteren könnten auch Vergleiche mit dem Dekor von Blattmetallaufgaben in der Holzskulptur fruchtbar gemacht werden. Einschlägig bekannt in der neueren Forschung ist etwa jener bei der Diskussion der Madonnen tafel von S. Maria Maggiore in Florenz erwähnte Volto Santo im Dom von Sansepolcro, dessen um 1200 datierte Fassung und Vergoldung im Bereich der Gewandborten und des Cingulum mit verschiedenen Punzen dekoriert wurde.¹⁵⁷⁶ Als Anstoß für künftige Recherchen im Bereich der Holzskulptur möchte ich an dieser Stelle auf ein wenig beachtetes Werk aufmerksam machen, welches in diesem Zusammenhang von Interesse sein dürfte. Es handelt sich dabei um die sog. Madre dei Bimbi in S. Giovanni Battista zu Cigoli, eine thronende Madonna mit Kind, in ungewöhnlicher Manier als polychromiertes Holzrelief ausgeführt, auf dessen (einst vergoldeter) Rückwand die Nimben von Gottesmutter und Jesusknaben mit flächiger Punktierung dekoriert wurden, ganz in der Art und Weise wie in der Tafelmalerei üblich (Abb. 321). Zu prüfen wäre, ob der nachlässig ausgeführte Dekor zum ursprünglichen Bestand gehört und inwiefern die Dekorformen zu der von Collareta vorgeschlagenen Datierung der Figur ins erste Jahrzehnt des Trecento passen.¹⁵⁷⁷ Des Weiteren wäre zu untersuchen, ob bei den Rückwänden von vollplastischen Schreinmadonnen ebenfalls dekorierte Goldgründe mit die Figuren hinterfangenden Nimben vorkommen¹⁵⁷⁸ oder ob diese ungewöhnliche Kombination eher als eine aus dem Kompositcharakter einer an der Malerei sich orientierenden „Relieftafel“ resultierende Ad-hoc-Lösung anzusprechen ist.

Als Forschungsdesiderat wäre schließlich der reiche, aber lediglich in punktuellen Ansätzen aufgearbeitete Nimben- und Hintergrunddekor in der nordalpinen Tafelmalerei des Spätmittelalters zu nennen. Beachtung haben bislang vor allem der reliefierte Pastigliadekor in der böhmischen und Kölner Malerei des 14. Jahrhunderts sowie die punktierte Ornamentik Stefan Lochners und seiner

¹⁵⁷⁶ S. o., Kap. 4.2.2 (mit Lit.).

¹⁵⁷⁷ Collareta 2000, 51-54 mit fig. 2.

¹⁵⁷⁸ Eine Durchsicht der bei Krüger 1992, Abb. 156-167, abgebildeten Schreinmadonnen ergab diesbezüglich einen negativen Befund (s. vorerst den 73 Werke umfassenden, dennoch unvollständigen Katalog der italienischen Madonnenschreine *ibid.*, 219-230).

Zeitgenossen gefunden.¹⁵⁷⁹ Aus der Fülle der Beispiele seien hier nur zwei böhmische Madonnen des mittleren 14. Jahrhunderts aus Veveří (Eichhorn) und aus Kloster Strahov in Prag herausgegriffen, deren Goldgründe ganz mit freihand ausgeführter Ornamentik überzogen sind (Abb. 322, 323).¹⁵⁸⁰ Bei beiden Tafeln wird der Madonnennimbus eingefasst von einem Konturband, in dem Kreuz- und Punktpunzen alternieren.¹⁵⁸¹ Das Feld ist in übereinstimmender Weise mit einer umlaufenden, radial ausgerichteten Arkatur aus kleinen Säulchen und Dreipaßbögen in Ritztechnik verziert, denen mehrfingrige Blätter eingeschrieben sind. Auch die Gestaltung der auffällig schmalen Kreuzarme im Nimbus des Jesusknaben mit je einem gemalten Quincunx aus vier Kreisen und einem langgezogenen Rechteck, welches offenbar ein Emailplättchen fingiert, fällt bei beiden Werken äußerst ähnlich aus.¹⁵⁸² Dieser Befund scheint in jedem Falle die These von Matějček und Pešina zu stützen, derzufolge die Madonnen aus Veveří und Strahov aufgrund der engen stilistischen und maltechnischen Verwandtschaft derselben Werkstatt zugewiesen werden können.¹⁵⁸³ Durch eine Ausweitung der Materialbasis auf die zeitgenössische Produktion in Böhmen, insbesondere die Werke des Hohenfurter Meisters und seines Umfeldes, wäre zu prüfen, ob dasselbe Dekorsystem in weiteren Tafeln nachzuweisen ist und wie es sich zu den Dekorgewohnheiten anderer böhmischer Maler des 14. Jahrhunderts verhält.

Aus diesem und den vorausgehenden Beispielen erhellt wenigstens andeutungsweise das Erkenntnispotential einer vergleichenden Untersuchung von Systemen und Techniken des Goldgrunddekors in verschiedenen anderen Gattungen der mittelalterlichen Bildkünste. In der vorliegenden Arbeit ist der Versuch

¹⁵⁷⁹ Frinta 1975/76, Hamsik 1992, Frinta 2003 (zum Pastigliadekor in Böhmen); Frinta 1977, Klamt 1977 (zum Pastigliadekor in Köln); Willberg 1993, ead. 1997 (zum Dekor Stefan Lochners und der Kölner Malerei des 14. und 15. Jhs.). Die Punzen in der böhmischen Tafelmalerei sind größtenteils erfaßt bei Frinta 1998.

¹⁵⁸⁰ Zur Madonna aus Veveří s. Matějček/Pešina 1950, 19 und 47, Kat. 12 mit pl. 26; Schmidt 1969, 176s. mit Abb. 91; Royt 2003, 2 (Farbabb.) und 60. Zur Madonna aus Strahov s. Matějček/Pešina 1950, 19 und 47, Kat. 13 mit pl. 27; Schmidt 1969, 176 mit Abb. 84

¹⁵⁸¹ Die Kreuzpunzen sind sehr ähnlich, jedoch, wie Frintas Makroaufnahmen beweisen, nicht identisch: Frinta 1998, no. Ada58 (Größe: 4,2 mm) und no. Ada59 (Größe: 5 mm). Id. 1965, 262, hatte dagegen noch Identität der Punzen angenommen (so auch Straub 1984, 192s.).

¹⁵⁸² Nicht mehr vergleichen läßt sich der Dekor des Hintergrundes, den bei der Madonna aus Veveří eine „naturalistische“ Blattranke mit geritzter Binnenstruktur auf kreuzschraffiertem Grund einnimmt, während der Hintergrund der Madonna aus Strahov nach Matějček/Pešina 1950, 47, auf eine Erneuerung zurückgeht.

¹⁵⁸³ Ibid., 19 und 47.

unternommen worden, ausgehend von den Studien Frintas, Skaugs und Polzers zur Punzierung in der Trecentomalerei, die Anfänge der punktierten, geritzten und punzierten Goldgrundornamentik in der toskanischen Tafelmalerei des Dugento detailliert nachzuzeichnen und damit auch die methodischen Grundlagen zu erweitern für eine Erforschung und Neubewertung des Nimbendekors an der Schnittstelle von Technik und Ästhetik.

Literaturverzeichnis

Agosti, Giacomo/Maria Elisabetta Manca/Matteo Panzeri (edd.): Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori (Kongr. Bergamo 1987), 3 Bde., Bergamo 1993

Altamura, Maria Luisa et al.: Appunti per una ricerca sulla tecnica artistica della pittura pisana del Duecento, in: Burresti/Caleca (edd.) 2005, 287-294

Ead./Alessandra Ramat: La tecnica di realizzazione e lo stato di conservazione. La superficie pittorica, in: Ciatti/Frosinini (edd.) 2002, 109-121

Andaloro, Maria et al. (edd.): Kat. Federico e la Sicilia. Dalla terra alla corona (Ausst. Palermo 1994/95), 2 Bde., Palermo 1995

Andres, Glenn M./John M. Hunisak/A. Richard Turner: The Art of Florence, 2 Bde., New York 1988

Angelelli, Walter: Trasmissione di modelli e processi esecutivi nella pittura su tavola del Duecento, in: Quintavalle (ed.) 2002, 688-698

Angiola, Eloise M.: Nicola Pisano, Federigo Visconti, and the Classical Style in Pisa, in: The Art Bulletin LIX, 1977, 1-27

Assunto, Rosario: Die Theorie des Schönen im Mittelalter, Köln 1963

Aubert, Andreas: Die malerische Dekoration der San Francesco Kirche in Assisi. Ein Beitrag zur Lösung der Cimabue Frage, Leipzig 1907

Ayer, Elisabeth A.: Thirteenth century imagery in transition. The Berlinghiero family of Lucca, Ph. D. diss. New Brunswick (NJ) 1991

Bacci, Michele: Pisa e l'icona, in: Burresti/Caleca (edd.) 2005, 58-64

Bacci, Pèleo: Coppo di Marcovaldo e Salerno di Coppo. Pittori fiorentini del MCC, in: L'Arte III, 1900, 32-40

Id.: Documenti toscani per la storia dell'arte, 2 Bde., Florenz 1910-12

Id.: "Iuncta Pisanus Pictor". Note documenti editi e inediti (1229-1254), in: Bollettino d'Arte II, 1922/23, 145-161

Id.: Un "Crocifisso" ignorato di Giunta Pisano e i suoi rapporti con la pittura umbra del XIII secolo, in: Bollettino d'Arte IV, 1924/25, 241-252

Id.: La R. Pinacoteca di Siena, in: Bullettino Senese di Storia Patria N. S. IV, 1933, 1-24

Id.: Dipinti inediti e sconosciuti di Pietro Lorenzetti, Bernardo Daddi etc. in Siena e nel contado, Siena 1939

Bähr, Ingeborg: Christus und Maria, ein Tafelbild aus dem Klarissenkonvent in Siena, in: Klaus Gühlein/Franz Matsche (edd.), *Begegnungen. Festschrift für Peter Anselm Riedl zum 60. Geburtstag*, Worms 1993, 35-41

Bätschmann, Oskar/Christoph Schäublin (edd.): Leon Battista Alberti. De statua. De pictura. Elementa picturae. Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei, Darmstadt 2000

Bagnoli, Alessandro: *La Maestà di Simone Martini*, Cinisello Balsamo 1999

Id.: Alle origini della pittura senese. Prime osservazioni sul ciclo dei dipinti murali, in: Roberto Guerrini/Max Seidel (edd.), *Sotto il duomo di Siena. Scoperte archeologiche, architettoniche e figurative*, Cinisello Balsamo 2003, 106-147

Id. et al. (edd.): Kat. Duccio. Alle origini della pittura senese (Ausst. Siena 2003/04), Cinisello Balsamo 2003 [= Bagnoli et al. (edd.) 2003a]

Id. et al. (edd.): Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico, Cinisello Balsamo 2003 [= Bagnoli et al. (edd.) 2003b]

Baldelli, Laura: Una proposta di classificazione dei punzoni su tavola nei dipinti del XIV e del XV secolo nelle Marche, in: *Storia dell'arte* 72, 1991, 145-182

Baldini, Umberto/Ornella Casazza: Kat. Das Kruzifix von Cimabue (Ausst. München 1983), o. O., o. J. [1983]

Baldini, Umberto/Paolo Dal Poggetto (edd.): Kat. Firenze restaura. Il laboratorio nel suo quarantennio (Ausst. Florenz 1972), Florenz 1972

Baracchini, Clara (ed.): Kat. Oreficeria sacra a Lucca dal XIII al XV secolo (Ausst. Lucca 1990), 2 Bde., Florenz 1993

Ead.: Tra Nicola Pisano e Cimabue, in: *Ibid.*, I, 116-129

Basile, Giuseppe/P. Pasquale Magro (edd.): Il cantiere pittorico della basilica superiore di San Francesco in Assisi (Il miracolo di Assisi. Collana storico-artistica della Basilica e del Sacro Convento di San Francesco in Assisi 13), Assisi 2001

Battaglia, Salvatore (ed.): *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, 21 Bde., Turin 1962-2002

Battisti, Eugenio: *Cimabue* (Arte e Pensiero 5), Mailand 1963

Baxandall, Michael: *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford 1972

Beatson, Elisabeth H./Norman E. Muller/Judith B. Steinhoff: The St. Victor Altarpiece in Siena Cathedral: A Reconstruction, in: *The Art Bulletin* LXVIII, 1986, 610-631

Becherucci, Luisa: Il restauro della "Madonna dei Servi" a Bologna, in: *Bollettino d'Arte* XXXI, 1937, 9-18

Ead./Giulia Brunetti: Il Museo dell'Opera del Duomo a Firenze, 2 Bde., Venedig o. J. [1970]

Beenken, Hermann: A polyptych ascribed to Giotto, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs* LXV, 1934, 99-113

Beer, Ellen J.: Marginalien zum Thema Goldgrund, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46, 1983, 271-286

Behr, Johann von: Die Pisaner Marien tafel des Meisters von San Martino und die zyklischen Darstellungen der Annenlegende in Italien von 700 bis 1350, Diss. phil. Frankfurt/M. 1995, (Europäische Hochschulschriften XXVIII, 274) Frankfurt/M. 1996

Bellosi, Luciano: *La pecora di Giotto*, Turin 1985

Id.: Anni 1280-90: La gestazione del Trecento pittorico italiano, in: Fillitz/Pippal (edd.) 1986, 135-141

Id. (ed.): *Kat. Umbri e Toscani tra Due e Trecento* (Ausst. Turin 1988), Turin 1988 [= Bellosi (ed.) 1988a]

Id. (ed.): *Simone Martini. Atti del convegno* (Kongr. Siena 1985), Florenz 1988 [= Bellosi (ed.) 1988b]

Id.: Il pittore oltremontano di Assisi, il gotico a Siena e la formazione di Simone Martini, in: *Ibid.*, 39-47

Id.: Per un contesto cimabuesco senese: a) Guido da Siena e il probabile Dietisalvi di Speme, in: *Prospettiva* 61, 1991, 6-20 [= Bellosi 1991a]

Id.: Per un contesto cimabuesco senese: b) Rinaldo da Siena e Guido di Graziano, in: *Prospettiva* 62, 1991, 15-28 [= Bellosi 1991b]

Id.: Precisazioni su Coppo di Marcovaldo, in: Regina Poso/Lucio Galante (edd.), *Tra metodo e ricerca. Contributi di storia dell'arte. Atti del Seminario di Studio in ricordo di Maria Luisa Ferrari* (Kongr. Lecce 1988), Galatina 1991, 37-74 [= Bellosi 1991c]

Id.: *Cimabue*, Mailand 1998

Id.: Duccio: The Maestà, London/New York 1999 (ital. Originalausgabe Mailand 1998)

Id.: Approfondimenti in margine a Cimabue, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* XLIV, 2000, 44-63

Id.: Precedenti e contemporanei senesi di Duccio, in: Bagnoli et al. (edd.) 2003a, 38-48 [= Bellosi 2003a]

Id.: Il percorso di Duccio, in: *Ibid.*, 118-145 [= Bellosi 2003b]

Id.: L'Andata al Calvario della Basilica Superiore di Assisi, in: Arturo Carlo Quintavalle (ed.), *Medioevo: immagine e racconto. Atti del Convegno internazionale di studi. Parma, 27-30 settembre 2000 (I convegni di Parma 3)*, 385-397 [= Bellosi 2003c]

Bellucci, Roberto: L'intervento alla Croce di Sarzana. Un contributo al dibattito tra conservazione e restauro, in: *Ciatti/Frosinini/Bellucci (edd.) 2001*, 65-79

Belting, Hans: *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*, Berlin 1977

Id. (ed.): *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'Arte del XIII secolo (Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Bologna 1979, Bd. 2)*, Bologna 1982

Id.: Die Reaktion der Kunst des 13. Jahrhunderts auf den Import von Reliquien und Ikonen, in: *Ibid.*, 35-53 [= Belting 1982a]

Id.: The "Byzantine" Madonnas. New Facts about Their Italian Origin and Some Observations on Duccio, in: *Studies in the History of Art* 12, 1982, 7-22 [= Belting 1982b]

Id.: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990

Bencistà, Alessandro: *Arte nel Contado. Itinerari nel Chianti Fiorentino alla scoperta dei maestri minori*, Radda in Chianti 1987

Id.: *Scandicci. Tre Pievi e una Badia*, Radda in Chianti 1991

Benkard, Ernst: *Das literarische Porträt des Giovanni Cimabue. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstgeschichte*, München 1917

Berenson, Bernhard: *Pitture italiane del Rinascimento. Catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, Mailand 1936

Bertani, Licia: La fortuna critica, in: *Ciatti/Frosinini (ed.) 1995*, 25s.

- Bertelli, Carlo: L'enciclopedia delle Tre Fontane, in: *Paragone* 235, 1969, 24-49
- Id. (ed.): *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Mailand 1994
- Bertolini Campetti, Licia et al.: *Museo di Villa Guinigi, Lucca. La villa e le collezioni*, Lucca 1968
- Bietti, Monica: Gaddo Gaddi: un'ipotesi, in: *Arte cristiana* LXXI, 1983, 49-52
- Bigazzi, Isabella: Chiesa di Sant'Andrea a Mosciano, in: Daniela Lamberini (ed.), *Scandicci. Itinerari storico-artistici nei dintorni di Firenze*, Florenz 1990, 163-169
- Binding, Günther: *Maßwerk*, Darmstadt 1989
- Boerner, Bruno: *Stilgeschichte um 1900 und im 20. Jahrhundert*, in: Klein/Boerner (edd.) 2006, 61-78
- Bologna, Ferdinando: Ciò che resta di un capolavoro giovanile di Duccio. Nuovi studi sulla formazione del maestro, in: *Paragone* 125, 1960, 3-31
- Id.: *La pittura italiana delle origini*, Rom 1962
- Id.: I pittori alla corte angioina di Napoli 1266-1414 e un riesame dell'arte nell'età fridericiana, Rom 1969
- Id.: The crowning disc of a duecento 'Crucifixion' and other points relevant to Duccio's relationship to Cimabue, in: *The Burlington Magazine* CXXV, 1983, 330-340
- Id.: Duccio e Assisi, Duccio ad Assisi. Gli esordi di Duccio di Buoninsegna, a proposito della mostra di Siena, in: *Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea* 3-4, 2004, 33-99
- Bomford, David et al.: *Kat. Art in the Making. Italian Painting Before 1400 (Ausst. London 1989/90)*, London 1989
- Bonsanti, Giorgio: *La Galleria della Accademia*, Firenze, Florenz 1987
- Id.: Natura e cultura nella Madonna col Bambino di San Giorgio alla Costa, in: Ciatti/Frosinini (edd.) 1995, 13-23
- Bon Valsassina, Caterina/Vittoria Garibaldi (edd.): *Dipinti, sculture e ceramiche della Galleria Nazionale dell'Umbria. Studi e restauri*, Florenz 1994
- Borsook, Eve: *Ambrogio Lorenzetti (I Diamanti dell'Arte 6)*, Florenz 1966

Boskovits, Miklós: Giunta Pisano: Una svolta nella pittura italiana del Duecento, in: *Arte illustrata* 55-56, 1973, 339-352 [= Boskovits 1973a]

Id.: Cennino Cennini – pittore nonconformista, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* XVII, 1973, 201-222 [= Boskovits 1973b]

Id.: Pittura umbra e marchigiana fra Medioevo e Rinascimento, Florenz 1973 [= Boskovits 1973c]

Id.: Cimabue e i precursori di Giotto. Affreschi, mosaici e tavole, Florenz 1976

Id.: Intorno a Coppo di Marcovaldo, in: *Ciardi Dupré Dal Poggetto/Dal Poggetto* (edd.) 1977, I, 94-105

Id.: Iniziali miniate e tavolette di Biccherna: Studi recenti sul “dipingere in miniatura”, in: *Arte cristiana* LXXIII, 1985, 327-337

Id.: Considerations on Pietro and Ambrogio Lorenzetti, in: *Paragone* 439, 1986, 3-16

Id. (Bearb.): *Gemäldegalerie Berlin. Katalog der Gemälde. Frühe italienische Malerei*, Berlin 1988

Id.: Pittura e minatura a Milano: Duecento e primo Trecento, in: Carlo Bertelli (ed.), *Il millennio ambrosiano. La nuova città dal Comune alla Signoria*, Mailand 1989, 26-69

Id.: La ‘Madonna dei Servi’ di Orvieto e i suoi rifacimenti, in: *Paragone* 479-481, 1990, 107-110 [= Boskovits 1990a]

Id.: *The Thyssen-Bornemisza Collection. Early Italian painting 1290-1470*, London 1990 [= Boskovits 1990b]

Id.: *The Origins of Florentine Painting 1100-1270 (A critical and historical Corpus of Florentine Painting I/I)*, Florenz 1993

Id.: Assisi e la pittura romana del secondo Duecento, in: Basile/Magro (edd.) 2001, 147-189

Id.: *Florentine Mosaics and Panel Paintings: Problems of Chronology*, in: Schmidt (ed.) 2002, 486-498

Id.: Un nome per il maestro del Trittico Horne, in: *Saggi e memorie di storia dell’arte* 27, 2003, 57-70

Id.: Ancora sulla Madonna del Carmine in Santa Maria Maggiore a Firenze, in: Arturo Carlo Quintavalle (ed.), *Medioevo: immagini e ideologie. Atti del Convegno internazionale di studi. Parma, 23-27 settembre 2002 (I convegni di Parma 5)*, Mailand 2005, 302-312

Id./Ada Labriola/Valentino Pace/Angelo Tartuferi: Officina pisana: il XIII secolo, in: *Arte cristiana* XCIV, 2006, 161-209

Id./Angelo Tartuferi (edd.): *Cataloghi della Galleria dell'Accademia di Firenze. Dipinti. Volume primo: Dal Duecento a Giovanni da Milano*, Florenz/Mailand 2003

Bracco, Paola: La tavola di San Giorgio alla Costa: costruzione, tecnica artistica, stato di conservazione e restauro, in: Ciatti/Frosinini (edd.) 1995, 67-80

Ead./Ottavio Ciappi: Tecnica artistica, stato di conservazione e restauro della Croce in rapporto con altre opere di Giotto. La pittura, in: Ciatti/Seidel (edd.) 2001, 273-359

Brachert, Thomas: *Lexikon historischer Maltechniken. Quellen – Handwerk – Technologie – Alchemie*, München 2001

Brandi, Cesare: Una Madonna del 1262 ed ancora il problema di Guido da Siena, in: *L'Arte* XXXVI, 1933, 3-13

Id.: Il Crocifisso di Giunta Pisano in S. Domenico a Bologna, in: *L'Arte* XXXIX, 1936, 71-91

Id.: Il Restauro della Madonna di Coppo di Marcovaldo nella Chiesa dei Servi di Siena, in: *Bollettino d'Arte* XXXV, 1950, 160-170

Id.: *Duccio*, Florenz 1951

Id./Enzo Carli: Relazione sul Restauro della Madonna di Guido da Siena del 1221, in: *Bollettino d'Arte* XXXVI, 1951, 248-260

Braunfels, Wolfgang: Nimbus und Goldgrund. Zur Entwicklung des Heiligenscheins, in: *Das Münster* 3, 1950, 321-334 [Wiederabdruck in: Id., *Nimbus und Goldgrund. Wege zur Kunstgeschichte 1949-1975*, Mittenwald 1979, 9-27]

Brenk, Beat: Ein florentinisches Kultbild und die roten Strümpfe der Engel. Archaismus versus Innovation, in: Katharina Corsepius et al. (edd.), *Opus Tessellatum. Modi und Grenzgänge der Kunstwissenschaft. Festschrift für Peter Cornelius Claussen*, Hildesheim/Zürich/New York 2004, 289-301

Brepohl, Erhard: *Theorie und Praxis des Goldschmiedes*, Leipzig 1962

Id. (ed.): *Theophilus Presbyter und das mittelalterliche Kunsthandwerk. Gesamtausgabe der Schrift De diversis artibus in zwei Bänden*, Köln/Weimar/Wien 1999

Id. (ed.): *Benvenuto Cellini. Traktate über die Goldschmiedekunst und die Bildhauerei*, Köln/Weimar/Wien 2005

Brinckmann, Justus (Übers.): Abhandlungen über die Goldschmiedekunst und die Sculptur von Benvenuto Cellini, Leipzig 1867 (ND Osnabrück 1978)

Brunello, Franco/Licisco Magagnato (edd.): Cennino Cennini. Il Libro dell'Arte, Vicenza 1971

Brush, Kathryn: The Naumburg Master: A chapter in the development of medieval art history, in: Gazette des Beaux-Arts CXXII, 1993, 109-122

Bucci, Mario: Contributi al 'Maestro di San Torpè', in: Paragone 153, 1962, 3-9

Bughetti, Benvenuto: Vita e miracoli di S. Francesco nelle tavole istoriate dei secoli XIII e XIV, in: Archivum Franciscanum Historicum 19, 1926, 636-732

Burresi, Mariagiulia (ed.): Kat. Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo (Ausst. Pisa 2000/01), Mailand 2000

Ead./Antonino Caleca: Sacre Passioni: il Cristo deposto del duomo di Pisa e le Deposizioni di Volterra, Vicopisano e San Miniato, in: Ibid., 24-43

Id. (edd.): Kat. Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto (Ausst. Pisa 2005), Pisa 2005

Id.: Pittura a Pisa da Giunta a Giotto, in: Ibid., 65-89

Butzek, Monika: Per la storia delle due 'Madonne delle Grazie' nel Duomo di Siena, in: Prospettiva 103-104, 2001, 97-109

Cadei, Antonio: I pittori gotici del transetto settentrionale, in: Basile/Magro (edd.) 2001, 191-230

Cämmerer-George, Monika: Die Rahmung der toskanischen Altarbilder im Trecento, Straßburg 1966

Calderoni Masetti, Anna Rosa: Ancora su Andrea di Jacopo d'Ognabene, orafo di Pistoia, in: Ead. (ed.), Studi di oreficeria (= Bollettino d'arte, supplemento al n. 95), Rom 1997, 85-98

Caleca, Antonino: Pittura del Duecento e del Trecento a Pisa e a Lucca, in: Castelnuovo (ed.) 1986, I, 233-264

Id.: La pittura medievale in Toscana, in: Bertelli (ed.) 1994, 163-179

Id.: Le statue della Madonna in trono, in: Burresi (ed.) 2000, 44-50

- Camerani Marri, Giulia (ed.): Statuti delle arti dei correggiai, tavolacciai e scudai, dei vaiai e pellicciai di Firenze (1338-1386) (Fonti sulle corporazioni medioevali VIII), Florenz 1960
- Campini, Dino: Giunta Pisano Capitini e le croci dipinte romaniche, Mailand 1966
- Cannon, Joanna: Pietro Lorenzetti and the History of the Carmelite Order, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* L, 1987, 18-28
- Ead.: The Stoclet 'Man of Sorrows': a thirteenth-century Italian diptych reunited, in: *The Burlington Magazine* CXLI, 1999, 107-112
- Carletti, Lorenzo: Il Duecento, in: Mariagiulia Burrelli/Lorenzo Carletti/Cristiano Giometti, *I pittori dell'oro. Alla scoperta della pittura a Pisa nel Medioevo*, Pisa 2002, 23-49
- Carli, Enzo: *Vetrata ducessa*, Florenz 1946
- Id.: *Dipinti senesi del contado e della Maremma*, Mailand 1955 [= Carli 1955a]
- Id.: Recent discoveries in Sieneese Painting of the Thirteenth and Fourteenth Centuries, in: *The Connoisseur* CXXXVI, 1955, 176-183 [= Carli 1955b]
- Id.: *Pittura Medievale Pisana*, Mailand 1958
- Id.: *Il Museo di Pisa*, Pisa 1974
- Id.: *La Pittura Senese del Trecento*, Venedig 1981
- Id.: *Duccio*, Mailand 1999
- Castelli, Ciro/Mauro Parri/Andrea Santacesaria: *Tecnica artistica, stato di conservazione e restauro della Croce in rapporto con altre opere di Giotto. Il supporto ligneo*, in: Ciatti/Seidel (edd.) 2001, 247-272
- Castelnuovo, Enrico (ed.): *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, 2 Bde., Mailand 1986
- Cattaneo, Giulio/Edi Baccheschi, *L'opera completa di Duccio*, Mailand 1972
- Cauzzi, Diego: Giotto e il polittico di Bologna: data e possibile, ulteriore firma, in: *Paragone* 3. Ser. 64, 2005, 91-96
- Cellini, Benvenuto: *Due trattati. Uno intorno alle otto principali arti dell'oreficeria. L'altro in materia dell'arte della scultura; dove si veggono infiniti segreti nel lavorar le figure di marmo, & nel gettarle di bronzo*, Florenz 1568/69 (Facsimile New York 1980: *Documents of Art and Architectural History* II/3)

- Chaffers, William: Marks & monograms on European and oriental pottery and porcelain, 2 Bde., London ¹⁵1965
- Chelazzi Dini, Giulietta: Pittura senese dal 1250 al 1450, in: Ead./Alessandro Angelini/Bernardina Sani, Pittura senese, Mailand 1997, 9-261
- Chiappelli, Alessandro: Nuovi studi su Cimabue e la sua opera pittorica, Rom 1924
- Chiodo, Sonia: Una croce inedita di primo Duecento, in: Arte cristiana LXXXVIII, 2000, 7-12
- Ciardi Dupré Dal Poggetto, Maria Grazia/Paolo Dal Poggetto (edd.): Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci, 2 Bde., Mailand 1977
- Ciatti, Marco: Il restauro della tavola di San Giorgio alla Costa: problemi e risultati, in: Id./Frosinini (edd.) 1995, 33-43
- Id.: Il restauro e gli studi, in: Id./Seidel (edd.) 2001, 25-64
- Id.: L'immagine antica della Madonna di Santa Maria Maggiore: problemi e risultati, in: Id./Frosinini (edd.) 2002, 19-41
- Id./Ciro Castelli/Teresa Cianfanelli: "Madonna col Bambino" detta "dei Mantellini" [Scheda di restauro], in: OPD Restauro 2, 1990, 161-164
- Id./Cecilia Frosinini (edd.): La Madonna di San Giorgio alla Costa di Giotto. Studi e Restauro, Florenz 1995
- Id./Cecilia Frosinini/Roberto Bellucci (edd.): Pinxit Guilielmus. Il restauro della Croce di Sarzana, Florenz 2001
- Id./Cecilia Frosinini (edd.): L'"Immagine antica" della Madonna col Bambino di Santa Maria Maggiore. Studi e restauro, Florenz 2002
- Id./Max Seidel (edd.): Giotto. La Croce di Santa Maria Novella, Florenz 2001
- Cioni, Elisabetta: Scultura e Smalto nell'Oreficeria Senese dei secoli XIII e XIV, Florenz 1998
- Cole, Bruce: A Madonna Panel from the Circle of the Early Duccio, in: Allen Memorial Art Museum Bulletin XXV, 1968, 114-122
- Id.: Old in New in the Early Trecento, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz XVII, 1973, 229-248
- Coletti, Luigi: I primitivi, 2 Bde., Novara 1941/1946

Collareta, Marco: Immagini di devozione tra scultura e pittura, in: Burrese (ed.) 2000, 51-54

Collinet-Guérin, Marthe: Histoire du nimbe des origines aux temps modernes, Paris 1961

Conti, Alessandro: Appunti Pistoiesi, in: Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa Ser. III, I, 1971, 109-124

Id.: Tempera, oro, pittura a fresco: la bottega dei "primitivi", in: Castelnuovo (ed.) 1986, II, 513-528

Conti, Susanna: Il ritrovamento delle reliquie e i frammenti di tessuti della tavola di Santa Maria Maggiore. Indagini ottiche, tecniche e merceologiche dei reperti tessili, in: Ciatti/Frosinini (edd.) 2002, 69-76

Cook, William R.: The St. Francis Dossal in Siena. An important interpretation of the life of Francis of Assisi, in: Archivum Franciscanum Historicum 87, 1994, 3-20

Cooper, Donal Albert: In medio ecclesiae: screens, crucifixes and shrines in the Franciscan church interior in Italy (c. 1230 - c. 1400), 2 Bde., Ph. D. diss. London 2000

Id./Janet Robson: Pope Nicholas IV and the Upper Church at Assisi, in: Apollo CLVII, no. 492, 2003, 31-35

Coor, Gertrude: Coppo di Marcovaldo. His art in relation to his time, Ph. D. diss. New York 1948, Ann Arbor 1991

Coor-Achenbach, Gertrude: A Visual Basis for the Documents Relating to Coppo di Marcovaldo and His Son Salerno, in: The Art Bulletin XXVIII, 1946, 233-247

Ead.: A Neglected Work by the Magdalen Master, in: The Burlington Magazine for Connoisseurs LXXXIX, 1947, 119-129

Ead.: Two Additions to the Works of a Florentine Dugento Atelier, in: The Burlington Magazine XCII, 1950, 94-97

Ead.: Some Unknown Representations by the Magdalen Master, in: The Burlington Magazine XCIII, 1951, 73-78

Ead.: Contributions to the Study of Ugolino di Nerio's Art, in: The Art Bulletin XXXVII, 1955, 153-165 [= Coor-Achenbach 1955a]

Ead.: A New Attribution to the Monte Oliveto Master and some Observations concerning the Chronology of his Works, in: The Burlington Magazine XCVII, 1955, 203-207 [= Coor-Achenbach 1955b]

- Ead.: The Earliest Italian Representation of the Coronation of the Virgin, in: *The Burlington Magazine* XCIX, 1957, 328ss.
- Cordaro, Michele: Il problema dei rifacimenti e delle aggiunte nei restauri con due esempi relativi a dipinti medievali, in: *Arte medievale* I/1, 1983, 263-276
- Corrie, Rebecca W.: The Political Meaning of Coppo di Marcovaldo's Madonna and Child in Siena, in: *Gesta* XXIX, 1990, 61-75
- Cuppini, Luciano: Ranieri di Ugolino, in: *Commentari* 3, 1952, 7-13
- Dal Pino, Franco Andrea: I frati Servi di S. Maria dalle origini all'approvazione (1233 ca. -1304), 3 Bde., Louvain 1972
- D'Ancona, Paolo: *Les primitifs italiens du XI^e au XIII^e siècle*, Paris 1935
- Davidsohn, Robert: *Forschungen zur älteren Geschichte von Florenz*, 4 Bde., Berlin 1896-1908 (ND Osnabrück 1973)
- Id.: *Geschichte von Florenz*, 4 Bde., Berlin 1896-1927 (ND Osnabrück 1969)
- Davril, Anselme/Timothy Thibodeau (edd.): *Guillelmi Duranti Rationale Divinorum Officiorum I-IV* (Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis CXL), Turnhout 1995
- De Benedictis, Cristina: Pittura e miniatura del Duecento e del Trecento in terra di Siena, in: *Castelnuovo* (ed.) 1986, I, 325-363
- Deér, Josef: *The dynastic porphyry tombs of the Norman period in Sicily*, Cambridge (MA) 1959
- Deichmann, Friedrich Wilhelm: *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, 4 Bde., Wiesbaden 1958-89
- Del Serra, Alfio: Il restauro, in: *La Maestà di Duccio restaurata* (Gli Uffizi. Studi e Ricerche 6), Florenz 1990, 57-63
- De Nicola, Giacomo: Rez. Weigelt 1911, in: *Bullettino Senese di Storia Patria* XVIII, 1911, 431-439
- Id.: Di alcuni dipinti del Casentino, in: *L'Arte* XVII, 1914, 257-264
- Derbes, Anne: The Pistoia Lamentation, in: *Gesta* XXIII, 1984, 131-135
- Ead.: Siena and the Levant in the Later Dugento, in: *Gesta* XXVIII, 1989, 190-204
- Déroche, Colette (Übers.): *Cennino Cennini. Le livre de l'art* (Il Libro dell'arte), Paris 1991

Deuchler, Florens: Duccio, Mailand 1984

Di Fabio, Clario: Una tavola del Trecento fiorentino a Palazzo Bianco, in: Bollettino dei Musei Civici Genovesi XI, 1989, 23-28

Dodwell, C. R. (ed.): Theophilus. De Diuersis Artibus. The Various Arts, London et al. 1961

Donati, Pier Paolo: Il punto su Manfredino d'Alberto, in: Bollettino d'Arte LVII, 1972, 144-153

Eclercy, Bastian: Suis manibus? Studien zur Beteiligung von Mitarbeitern am Entwurfsprozeß von Duccios Maestà (tuduv-Reihe Kunstgeschichte 82), München 2004

Id.: Rez. Tartuferi/Scalini (edd.) 2004, in: Kunstchronik 58, 2005, 189-196

Id.: Rez. Bagnoli et al. (edd.) 2003a, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 69, 2006, 260-272

Eco, Umberto: Kunst und Schönheit im Mittelalter, München 1991

Edgell, George Harold: A History of Sienese Painting, New York 1932

Eglinski, Edmund R.: Sienese Dugento Painting. A Catalogue of Painting before Duccio, Ph. D. diss. Univ. of Iowa 1963, Ann Arbor 1984

Eisler, Colin: Meisterwerke in Berlin. Die Gemälde vom Mittelalter zur Moderne, Köln 1996

Esser, Saskia: Die Ausmalung der Unterkirche von San Francesco in Assisi durch den Franziskusmeister, Diss. phil. Bonn 1981, Bonn 1983

Faggioli, Roberto M.: La Chiesa e il Convento di S. Maria dei Servi di Orvieto, in: Studi storici dell'Ordine dei Servi di Maria VII, 1955-56, 31-64

Fanucci Lovitch, Miria: Artisti attivi a Pisa fra XIII e XVIII secolo, 2 Bde., Pisa 1991/1995

Falke, Otto von: Kunstgeschichte der Seidenweberei, 2 Bde., Berlin 1913

Fehlmann, Marc/Gaudenz Freuler: Die Sammlung Adolf von Stürler. In Memoriam Eduard Hüttinger (1926-1998) (Schriftenreihe Kunstmuseum Bern Nr. 7), Bern 2001

Felicetti-Liebenfels, Walter: Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei. Von ihren Anfängen bis zum Ausklänge unter Berücksichtigung der Maniera Greca und der italo-byzantinischen Schule, Olten/Lausanne 1956

- Filieri, Maria Teresa: Smalti dal nord-Europa, in: Baracchini (ed.) 1993, I, 89-98
- Filippini, Francesco: La Madonna di Cimabue nella chiesa dei Servi, in: Bologna. Rivista del Comune XV/6, 1937, 29-32
- Fillitz, Hermann/Martina Pippal (edd.): Europäische Kunst um 1300 (Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien 1983, Bd. 6), Wien/Köln/Graz 1986
- Fineschi, Vincenzo: Memorie storiche che possono servire alle vite degli uomini illustri del convento di S. Maria Novella di Firenze dall'anno 1221 al 1320, I, Florenz 1790
- Fontana, Maria Vittoria: I caratteri pseudo epigrafici dall'alfabeto arabo, in: Ciatti/Seidel (edd.) 2001, 217-225
- Frantz, M. Alison: Byzantine Illuminated Ornament. A Study in Chronology, in: The Art Bulletin XVI, 1934, 43-101
- Fratini, Corrado: Il Maestro della Madonna di San Brizio e le vicende della pittura in Orvieto fra Duecento e primo Trecento, in: Paragone 473, 1989, 3-22
- Frattaroli, Paola: Le raffigurazioni tessili nelle opere di Giotto: alcune deduzioni sul loro significato, in: Vittorio Sgarbi (ed.), Kat. Giotto e il suo tempo (Ausst. Padua 2000/01), Mailand 2000, 97-110
- Freuler, Gaudenz (Bearb.): Kat. „Künder der wunderbaren Dinge“. Frühe italienische Malerei aus Sammlungen in der Schweiz und in Liechtenstein (Ausst. Lugano 1991), Einsiedeln 1991
- Id.: Duccio et ses contemporains. Le Maître de Città di Castello, in: Revue de l'art 134, 2001, 27-51
- Id.: The Production and Trade of Late Gothic Pictures of the Madonna in Tuscany, in: Schmidt (ed.) 2002, 426-441
- Id.: Rez. Bagnoli et al. (edd.) 2003a, in: Kunstchronik 57, 2004, 576-594
- Frezzato, Fabio (ed.): Cennino Cennini. Il libro dell'arte, Vicenza ²2004 (¹2003)
- Friedländer, Max J.: Von Kunst und Kennerschaft, Berlin 1955
- Frinta, Mojmir S.: An Investigation of the Punched Decoration of Mediaeval Italian and Non-Italian Panel Paintings, in: The Art Bulletin XLVII, 1965, 261-265
- Id.: Note on the Punched Decoration of Two Early Painted Panels at the Fogg Art Museum: St. Dominic and the Crucifixion, in: The Art Bulletin LIII, 1971, 306-309

Id.: New Evidence of the Relationship of Central European and Italian Painting During the Fourteenth Century, in: György Rószka (ed.), *Évolution générale et développements régionaux en histoire de l'art* (Actes du XXII^e congrès international d'histoire de l'art, Budapest 1969), 3 Bde., Budapest 1972, II, 649-654 [= Frinta 1972a]

Id.: On the punched decoration in medieval panel painting and manuscript illumination, in: *Conservation of Paintings and the Graphic Arts* (Kongr. Lissabon 1972), London 1972, 115-121 [= Frinta 1972b]

Id.: Punchmarks in the Ingeborg Psalter, in: *The Year 1200. A Symposium*, New York 1975, 251-260 [= Frinta 1975a]

Id.: A seemingly Florentine yet not really Florentine Altar-piece, in: *The Burlington Magazine* CXVII, 1975, 527-535 [= Frinta 1975b]

Id.: The puzzling raised decorations in the paintings of Master Theodoric, in: *Simiolus* 8, 1975/76, 49-68

Id.: Deletions from the Œuvre of Pietro Lorenzetti and Related Works by the Master of the Beata Umiltà, Mino Parcis da Siena, and Jacopo di Mino del Pellicciaio, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* XX, 1976, 271-300

Id.: On the Relief Adornment in the Klarenaltar and other Paintings in Cologne, in: *Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300-1430. Ergebnisse der Ausstellung und des Colloquiums Köln 1974* (Begleithefte zum Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1977, Bd. 1), Köln 1977, 131-139

Id.: Raised Gilded Adornment of the Cypriot Icons, and the Occurrence of the Technique in the West, in: *Gesta* XX/2, 1981, 333-347

Id.: Unsettling evidence in some panel paintings of Simone Martini, in: *Os/Asperen de Boer* (edd.) 1983, 211-236

Id.: The decoration of the Gilded Surfaces in Panel Painting around 1300, in: *Fillitz/Pippal* (edd.) 1986, 69-75

Id.: Notes on Early Italian Panel Paintings in Belgrade, in: *Récueil du Musée National de Belgrade* XIII-2, 1987, 41-50

Id.: Stamped Halos in the 'Maestà' of Simone Martini, in: *Bellosi* (ed.) 1988b, 139-145

Id.: A Portable Coronation Triptych and a Carved Enthroned Madonna in the National Gallery at Prague: a Few Observations, in: *Bulletin of the National Gallery in Prague* 2, 1992, 4-12

Id.: Observations on the Trecento and Early Quattrocento Workshop, in: Peter M. Lukehart (ed.), *The Artist's Workshop (Studies in the History of Art 38)*, Washington 1993, 18-34

Id.: Punched decoration on late medieval panel and miniature painting, Part 1: Catalogue raisonné of all punch shapes, Prag 1998

Id.: Pastiglia Applique Decoration at Karlštejn Castle: Continuity of Procedure, in: Jiří Fajt (ed.), *Court Chapels of the High and Late Middle Ages and their Artistic Decoration (Kongr. Prag 1998)*, Prag 2003, 68-81

Fritz, Johann Michael: *Gestochene Bilder. Gravierungen auf deutschen Goldschmiedearbeiten der Spätgotik*, Diss. phil. Freiburg/Br. 1961, (Beihefte der Bonner Jahrbücher 20) Köln/Graz 1966

Id.: *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*, München 1982

Galoppi, Daniela/Laura Ugolini: Restoration of the pictorial surface, in: Maetzke (ed.) 2001, 37-49

Gamba, Carlo: *Opere d'Arte inedite alla Mostra del Tesoro di Firenze Sacra*, in: *Rivista d'Arte XV*, 1933, 65-74 [= Gamba 1933a]

Id.: *La Mostra del Tesoro di Firenze Sacra. La pittura*, in: *Bollettino d'Arte XXVII*, 1933, 145-163 [= Gamba 1933b]

Gardner, Julian: Guido da Siena, 1221, and Tommaso da Modena, in: *The Burlington Magazine CXXI*, 1979, 107s.

Id.: The Louvre Stigmatization and the problem of the narrative Altarpiece, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte 45*, 1982, 217-247

Id.: "Sanctae Dei Genitricis imago [...] reverenter compacta et sanctorum reliquiis cavato loco insignita". The altarpiece in Santa Maria Maggiore, in: Ciatti/Frosinini (edd.) 2002, 57-61 [= Gardner 2002a]

Id.: Torriti's birds, in: Quintavalle (ed.) 2002, 605-614 [= Gardner 2002b]

Gargani, G.: Un pittore fiorentino anteriore a Giovanni Cimabue, in: *Il Buonarroti*, Ser. II, IX, 1874, 149-163

Garibaldi, Vittoria/Bruno Toscano (edd.): *Kat. Arnolfo di Cambio. Una rinascita nell'Umbria medievale (Ausst. Perugia/Orvieto 2005/06)*, Mailand 2005

Garrison, Edward B.: Post-War Discoveries: Early Italian Paintings I, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs LXXXIX*, 1947, 147-152 [= Garrison 1947a]

- Id.: Post-War Discoveries: Early Italian Paintings II, in: *Ibid.*, 210-216 [= Garrison 1947b]
- Id.: Post-War Discoveries: Early Italian Paintings IV, in: *Ibid.*, 299-303 [= Garrison 1947c]
- Id.: Post-War Discoveries: Early Italian Paintings V, in: *Gazette des Beaux-Arts* XXXIV, 1948, 5-22
- Id.: *Italian Romanesque Panel Painting. An Illustrated Index*, Florenz 1949
- Id.: The St Agatha Master, the Carmine Madonna Master, and certain Questions of Method, in: *The Burlington Magazine* XCII, 1950, 355s.
- Id.: Toward a New History of Early Lucchese Painting, in: *The Art Bulletin* XXXIII, 1951, 11-31 [= Garrison 1951a]
- Id.: Addenda ad Indicem I, in: *Bollettino d'Arte* XXXVI, 1951, 206-210 [= Garrison 1951b]
- Id.: Addenda ad Indicem III, in: *Bollettino d'Arte* XLI, 1956, 301-312 [= Garrison 1956a]
- Id.: Addenda ad Indicem IV, in: *Id.*, *Studies in the History of Mediaeval Italian Painting*, 4 Bde., Florenz 1953-62, II (1956), 203-212 [= Garrison 1956b]
- Id.: Addenda ad Indicem V, in: *Ibid.*, III (1957/58), 261-277
- Id.: Addenda ad Indicem VI, in: *Ibid.*, IV (1962), 377-388
- Id.: Note on the Survival of Thirteenth-Century Panel Paintings in Italy, in: *The Art Bulletin* LIV, 1972, 140
- Gibbs, Robert: Rez. Norman 2003, in: *The Burlington Magazine* CXLVII, 2005, 495
- Gieben, P. Servus: La croce con Frate Elia di Giunta Pisano, in: Basile/Magro (edd.) 2001, 101-110
- Gillerman, Dorothy: The clotûre of Notre-Dame and its role in the fourteenth century choir program, Ph. D. diss. Cambridge (MA) 1973, New York 1977
- Giorgi, Silvia: Coppo di Marcovaldo miniatore, in: *Prospettiva* 82, 1996, 65-83
- Ead.: Alcune ipotesi sul Maestro di Tressa. La pittura a Siena nel primo Duecento, in: *Quaderni dell'Opera* IV-VI, 2000-2002, 55-88
- Giusti, Anna Maria: Una Biccherna del 1278, in: *Commentari* 25, 1974, 275-278

Ead.: Un dipinto inglese del Duecento in Santa Maria Novella a Firenze, in: *Bollettino d'Arte* LXIX, 1984, 65-78

Ead.: I mosaici della "scarsella". The Chancel Mosaics, in: Antonio Paolucci (ed.), *Il Battistero di San Giovanni a Firenze. The Baptistry of San Giovanni Florence* (*Mirabilia Italiae* 2), 2 Bde., Modena 1994, I, 265-279 [= Giusti 1994a]

Ead.: I mosaici della cupola. The Vault Mosaics, in: *Ibid.*, I, 281-342 [= Giusti 1994b]

Gombrich, Ernst H.: *Art and illusion. A study in the psychology of pictorial representation*, London 1960

Id.: Bonaventura Berlinghieri's Palmettes, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXXIX, 1976, 234ss.

Gomez-Moreno, Carmen et al.: A Sienese St. Dominic Modernized Twice in the Thirteenth Century, in: *The Art Bulletin* LI, 1969, 363-366

Gordon, Dillian et al.: Nardo di Cione's 'Altarpiece: Three Saints', in: *National Gallery Technical Bulletin* 9, 1985, 21-37

Ead.: The Virgin and Child by Cimabue at the National Gallery, in: *Apollo* CLVII, no. 496, 2003, 32-36

Grabar, André: *Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du moyen âge* (*Bibliothèque de l'Institut Hellenique d'Études Byzantines et Post-Byzantines de Venise* 7), Venedig 1975

Grabski, Józef (ed.): *Kat. Opus Sacrum. Catalogue of the Exhibition from the Collection of Barbara Piasecka Johnson* (*Ausst. Warschau 1990*), Wien 1990

Hall, Edwin/Horst Uhr: Aureola and Fructus: Distinctions of Beatitude in Scholastic Thought and the Meaning of Some Crowns in Early Flemish Painting, in: *The Art Bulletin* LX, 1978, 249-270

Id.: Aureola super Auream: Crowns and Related Symbols of Special Distinction for Saints in Late Gothic and Renaissance Iconography, in: *The Art Bulletin* LXVII, 1985, 567-603

Hall, Marcia B.: The Tramezzo in Santa Croce, Florence, Reconstructed, in: *The Art Bulletin* LVI, 1974, 325-341

Hamsik, Mojmír: Pastiglia: Origin and technical history, in: *technologia artis* 2, 1992, 45-49

Haussherr, Reiner/Christian Väterlein (edd.): *Kat. Die Zeit der Staufer. Geschichte – Kunst – Kultur* (*Ausst. Stuttgart 1977*), 5 Bde., Stuttgart 1977-79

Hautecœur, Louis: La peinture au Musée du Louvre. Écoles italiennes. XIII^e, XIV^e, XV^e siècles, Paris o. J.

Id.: Une peinture toscane du XIII^e siècle au Musée des Arts Décoratifs, in: Gazette des Beaux-Arts LXVII, 1925, 287-294

Id.: Les primitifs italiens, Paris 1931

Hecht, Christian: Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock, Regensburg 2003

Hiller von Gaertringen, Rudolf: Claritas. Das Hauptaltarbild im Dom von Siena nach 1260. Die Rekonstruktion [Tagungsbericht], in: Kunstchronik 55, 2002, 317-325

Id.: Italienische Gemälde im Städel 1300-1550. Toskana und Umbrien (Katalog der Gemälde im Städelischen Kunstinstitut Frankfurt am Main VI), Mainz 2004

Hills, Paul: The Light of Early Italian Painting, New Haven/London 1987

Hoener, Cathleen Sara: The painting technique of Simone Martini, Ph. D. diss. Princeton 1989, Ann Arbor 1990

Ead.: Cloth of Gold and Silver: Simone Martini's Techniques for Representing Luxury Textiles, in: Gesta XXX/2, 1991, 154-162

Hoenigswald, Ann: The "Byzantine" Madonnas. Technical Investigation, in: Studies in the History of Art 12, 1982, 25-31

Hohler, Erla B./Nigel J. Morgan/Unn Plahter/Anne Wichstrøm: Painted Altar Frontals of Norway 1250-1350, 3 Bde., London 2004

Hueck, Irene: Der Lettner der Unterkirche von San Francesco in Assisi, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz XXVIII, 1984, 173-202

Ead.: La tavola di Duccio e la Compagnia delle Laudi di Santa Maria Novella, in: La Maestà di Duccio restaurata (Gli Uffizi. Studi e Ricerche 6), Florenz 1990, 33-46

Huth, Hans: Künstler und Werkstatt der Spätgotik, Darmstadt ²1967 (Augsburg ¹1925)

Ilg, Albert (Übers.): Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennino Cennini da Colle di Valdelsa (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance I), Wien 1871 (ND Osnabrück 1970)

- Id. (ed.): Heraclius. Von den Farben und Künsten der Römer. Originaltext und Übersetzung (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance IV), Wien 1873 (ND Osnabrück 1970)
- Id. (ed.): Theophilus Presbyter. *Schedula diversarum artium*. I. Band. Revidirter Text, Übersetzung und Appendix (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance VII), Wien 1874 (ND Osnabrück 1970)
- Irmscher, Günter: *Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der Frühen Neuzeit (1400-1900)*, Darmstadt 1984
- Jacobsen, Emil: Das neue Museo Civico zu Pisa, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* XVIII, 1895, 91-104
- Id.: *Sienesische Meister des Trecento in der Gemäldegalerie zu Siena (Zur Kunstgeschichte des Auslandes 51)*, Straßburg 1907
- Jacobsen, Werner: *Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. Vierte Folge, Bd. 1)*, München/Berlin 2001
- Jett, Paul: Rez. Skaug 1994, in: *Journal of the American Institute for Conservation* 35, 1996 [von mir benutzt die nicht paginierte Online-Ausgabe: http://aic.stanford.edu/jaic/articles/jaic35-01-005_idx.html]
- John, Barbara: Die Geschichte des Sieneser Hauptaltarbildes nach 1260 und seine Rekonstruktion, in: Ead./Manzke/Penndorf (edd.) 2001, 89-119
- Ead./Holger Manzke/Jutta Penndorf (edd.): *Kat. Claritas. Das Hauptaltarbild im Dom zu Siena nach 1260. Die Rekonstruktion (Ausst. Altenburg 2001)*, Altenburg 2001
- Jülich, Theo: *Gemmenkreuze. Die Farbigkeit ihres Edelsteinbesatzes bis zum 12. Jahrhundert*, Diss. phil. Aachen 1987, in: *Aachener Kunstblätter* 54/55, 1986/87, 99-258
- Kanter, Laurence B.: *Italian Paintings in the Museum of Fine Arts Boston, Vol. I: 13th-15th century*, Boston 1994
- Karge, Henrik: Zwischen Naturwissenschaft und Kulturgeschichte. Die Entfaltung des Systems der Epochenstile im 19. Jahrhundert, in: Klein/Boerner (edd.) 2006, 39-60
- Kirschbaum, Engelbert/Wolfgang Braunfels (edd.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8 Bde., Rom et al. 1968-76

Klamt, Johann-Christian: Zum Berliner Diptychon aus St. Georg in Köln, in: Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300-1430. Ergebnisse der Ausstellung und des Colloquiums Köln 1974 (Begleithefte zum Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1977, Bd. 1), Köln 1977, 60s.

Klein, Bruno/Bruno Boerner (edd.): Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung, Berlin 2006

Klesse, Brigitte: Seidenstoffe in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts (Schriften der Abegg-Stiftung Bern I), Bern 1967

Ead.: Katalog der italienischen, französischen und spanischen Gemälde bis 1800 im Wallraf-Richartz-Museum (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums VI), Köln 1973

Knoepfli, Albert/Oskar Emmenegger: Wandmalerei bis zum Ende des Mittelalters, in: Kühn et al. 1984-90, II (1990), 7-212

Koch, Anke: Darstellung von Seidenstoffen in der Kölner Malerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, Diss. phil. Bonn 1994, Weimar 1995

Kosch, Clemens: Kölns romanische Kirchen. Architektur und Liturgie im Hochmittelalter, Regensburg 2000

Kreytenberg, Gert: Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts (Italienische Forschungen, hg. vom Kunsthistorischen Institut in Florenz. Dritte Folge, Bd. XIV), München 1984

Krischel, Roland: Stefan Lochner. Die Muttergottes in der Rosenlaube, Leipzig 2006

Krüger, Klaus: Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert, Diss. phil. München 1987, Berlin 1992

Id.: Medium and Imagination: Aesthetic Aspects of Trecento Panel Painting, in: Schmidt (ed.) 2002, 56-81

Kühn, Hermann et al.: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, 3 Bde., Stuttgart 1984-90

Kühnel, Ernst: Die Kunst des Islam, Stuttgart 1962

Kuhn, Rudolf: Cennino Cennini. Sein Verständnis dessen, was die Kunst in der Malerei sei, und seine Lehre vom Entwurfs- und vom Werksprozeß, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft XXXVI, 1991, 104-153

Kurmann, Peter: Jedem Meister seinen Stil? Zur Herstellungsproblematik französischer Monumentalskulptur in den großen Bauhöfen des 13. Jahrhunderts, in: Klein/Boerner (edd.) 2006, 137-149

Labriola, Ada: Lo stato degli studi su Cimabue e un libro recente, in: *Arte cristiana* XXXVIII, 2000, 341-352

Ead.: La miniatura senese degli anni 1270-1330, in: Ead./De Benedictis/Freuler 2002, 11-103

Ead.: Aspetti della miniatura a Firenze nella seconda metà del Duecento, in: Tartuferi/Scalini (edd.) 2004, 184-207

Ead./Cristina De Benedictis/Gaudenz Freuler: *La miniatura senese 1270-1420*, Mailand 2002

Ladis, Andrew: *Taddeo Gaddi. Critical Reappraisal and Catalogue Raisonné*, Columbia/London 1982

Laking, Sir Guy Francis: *A record of European armour and arms through seven centuries*, 5 Bde., London 1920-22

Lasareff, Victor: New Light on the Problem of the Pisan School, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs* LXVIII, 1936, 61-73

Id.: Un crocifisso firmato di Ugolino di Tedice, in: *Paragone* 67, 1955, 3-13

Lauria, Antonietta: Una Madonna tardoduecentesca tra Roma e Assisi, in: Antonio Cadei et al. (edd.), *Arte d'Occidente. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, 3 Bde., Rom 1999, II, 639-651

Lazarev, Victor: *Storia della pittura bizantina. Edizione italiana rielaborata e ampliata dall'autore*, Turin 1967

Legner, Anton: *Romanische Kunst in Deutschland*, München ³1999 (¹1982)

Lessi, Franco: *Un itinerario nella pittura medievale attraverso le valli dell'Era, del Cecina e del Cornia*, Volterra 1996

Lisini, Alessandro: Una interessante questione artistica, in: *Miscellanea Storica Senese* III, 1895, 10ss.

Id.: Elenco dei pittori senesi vissuti nei secoli XIII e XIV, in: *La Diana* II, 1927, 295-306

Lisner, Margrit: San Francesco e i suoi confratelli nella pittura italiana. Cromatismo e iconografia del colore fino al tempo di Torriti, in: *Dialoghi di Storia dell'Arte* 8/9, 1999, 4-29

Lodi, Letizia: Note sulla decorazione punzonata di dipinti su tavola di area emiliana dalla metà alla fine del Trecento, in: *Musei Ferraresi* 11, 1981, 9-208

- Longhi, Roberto: Giudizio sul Duecento [1939], in: *Proporzioni II*, 1948, 5-54
- Id.: Prima Cimabue, poi Duccio, in: *Paragone* 23, 1951, 8-13
- Id.: Giotto spazioso, in: *Paragone* 31, 1952, 18-24
- Id.: Qualità del 'Maestro di San Torpè', in: *Paragone* 153, 1962, 10-15
- Loseries, Wolfgang: La pala di San Giorgio nella Chiesa di San Cristoforo a Siena: Sano di Pietro o il "Maestro dell'Osservanza"?, in: *Prospettiva* 49, 1987, 61-74
- Lunardi, Roberto: Santa Maria Novella e la Croce di Giotto, in: Ciatti/Seidel (edd.) 2001, 159-181
- Lunghi, Elvio: Il Crocefisso di Giunta Pisano e l'Icona del 'Maestro di San Francesco' alla Porziuncola, Assisi 1995
- Lusini, Vittorio: Per lo studio della vita e delle opere di Duccio di Buoninsegna, in: *Rassegna d'arte senese IX*, 1913, 19-32
- Maetzke, Anna Maria: Dipinti, sculture e arti minori, in: Lionello G. Boccia et al. (edd.), *Kat. Arte nell'Aretino. Recupero e Restauri dal 1968 al 1974 (Ausst. Arezzo 1974/75)*, Florenz 1974, 13-144
- Ead. (ed.): *Kat. Arte nell'Aretino. Seconda mostra di restauri dal 1975 al 1979. Dipinti e sculture restaurati dal XIII al XVIII secolo (Ausst. Arezzo 1979/80)*, Florenz 1980
- Ead. et al., *Il Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna in Arezzo*, Florenz 1987
- Ead. (ed.): *Il Volto Santo di Sansepolcro. Un grande capolavoro rivelato dal restauro*, Cinisello Balsamo 1994
- Ead.: *Il Volto Santo di Sansepolcro: Dal disinteresse degli studi al recupero di un capolavoro. Dati certi, ipotesi e prospettive di ricerca*, in: *Ibid.*, 21-33
- Ead. (ed.): *Kat. Mater Christi. Altissime testimonianze del culto della Vergine nel territorio aretino (Ausst. Arezzo 1996)*, Cinisello Balsamo 1996
- Ead. (ed.): *Kat. Cimabue in Arezzo. The Restored Crucifix (Ausst. Arezzo 2001/02)*, Florenz 2001
- Ead.: *Il Volto Santo di Sansepolcro. Documentata riscoperta del più antico Crocefisso monumentale dell'Occidente*, in: *Kat. La bellezza del sacro. Sculture medievali policrome (Ausst. Arezzo 2002/03)*, Florenz 2002, 1-13

- Maginnis, Hayden B. J.: The So-Called Dijon-Master, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 43, 1980, 121-138
- Id.: Pietro Lorenzetti: A Chronology, in: *The Art Bulletin* LXVI, 1984, 183-211
- Id.: Duccio's Rucellai Madonna and the Origins of Florentine Painting, in: *Gazette des Beaux-Arts* CXXIII, 1994, 147-164
- Id.: *The World of the Early Sieneese Painter*, Pennsylvania 2001
- Id.: Everything in a Name? or The Classification of Sieneese Duecento Painting, in: Schmidt (ed.) 2002, 470-485
- Manca, Joseph: Cenni di Pepo as Cimabue: Personality, Appearance, or Activity?, in: *Source* XXIV/3, 2005, 1-5
- Marchini, Giuseppe: *Le Vetrate dell'Umbria (Corpus Vitrearum Medii Aevi, Italia I)*, Rom 1973
- Marcucci, Luisa: Un Crocifisso Senese del Duecento, in: *Paragone* 77, 1956, 11-24
- Ead.: *Gallerie Nazionali di Firenze. I dipinti toscani del secolo XIII. Scuole bizantine e russe dal secolo XII al secolo XVIII*, Rom 1958
- Marle, Raimond van: *The Development of the Italian Schools of Painting*, 19 Bde., Den Haag 1923-38
- Marques, Luiz C.: *La Peinture du Duecento en Italie Centrale*, Paris 1987
- Martelli, Cecilia: Per il Maestro di San Torpè e la pittura a Pisa nel primo Trecento, in: *Paragone* 3. Ser. 5-6-7, 1996, 19-47
- Ead.: Nuove proposte per il Maestro di San Martino [= Rez. Behr 1996], in: *Paragone* 3. Ser. 14, 1997, 77-84
- Martin, Frank: *Die Glasmalereien von San Francesco in Assisi. Entstehung und Entwicklung einer Gattung in Italien*, Regensburg 1997
- Id.: Rez. Bellosi 1998, in: *Journal für Kunstgeschichte* 3, 1999, 352-357
- Martindale, Andrew: *Simone Martini. Complete Edition*, Oxford 1988
- Masi, Francesca: I mosaici più antichi del Battistero di Firenze: una proposta per Jacopo, in: *Arte medievale XII-XIII*, 1998/99, 139-152
- Matějček, Antonín/Jaroslav Pešina: *Czech Gothic Painting 1350-1450*, Prag 1950
- Matthiae, Guglielmo: *Pittura romana del medioevo*, 2 Bde., Rom 1965/66

- Medica, Massimo (ed.): Kat. Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna (Ausst. Bologna 2000), Venedig 2000
- Id. (ed.): Kat. Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto (Ausst. Bologna 2005/06), Cinisello Balsamo 2005
- Meiss, Millard: "Ugolino Lorenzetti", in: *The Art Bulletin* XIII, 1931, 376-397
- Id.: The Problem of Francesco Traini, in: *The Art Bulletin* XV, 1933, 97-173
- Id.: A New Early Duccio, in: *The Art Bulletin* XXXIII, 1951, 95-103
- Id.: Nuovi dipinti e vecchi problemi, in: *Rivista d'Arte* XXX, 1955, 107-145
- Melli, Lorenza: La fortuna critica, in: Ciatti/Seidel (edd.) 2001, 183-190 [= Melli 2001a]
- Ead.: I documenti, in: *Ibid.*, 227-238 [= Melli 2001b]
- Mendelsohn, Henri: *Der Heiligenschein in der italienischen Malerei seit Giotto*, Berlin 1903
- Meoli Toulmin, Rachel: L'ornamento nella pittura di Giotto con particolare riferimento alla cappella degli Scrovegni, in: *Giotto e il suo tempo. Atti del Congresso Internazionale per la celebrazione del VII Centenario della nascita di Giotto (Kongr. Assisi/Padua/Florenz 1967)*, Rom 1971, 177-189
- Merzenich, Christoph: *Vom Schreinerwerk zum Gemälde. Florentiner Altarwerke der ersten Hälfte des Quattrocento. Eine Untersuchung zu Konstruktion, Material und Rahmenform*, Diss. phil. Berlin 1995, Berlin 2001
- Messina, Michela: La decorazione dei fondi oro nella pittura riminese del trecento, in: *Studi Romagnoli* XLIX, 1998, 391-401
- Meyer, Heinz/Rudolf Suntrup: *Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen (Münstersche Mittelalterschriften 56)*, München 1987
- Middeldorf Kosegarten, Antje: Nicola Pisano, das „Wolfenbütteler Musterbuch“ und Byzanz, in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* 3. F. XXXIX, 1988, 29-50
- Migne, Jacques-Paul (ed.): *Patrologiae cursus completus. Series latina*, 217 Bde., Paris 1844-55 [= Migne (ed.) 1844-55, PL]
- Mihályi, Melinda: I cistercensi a Roma e la decorazione pittorica dell'ala dei monaci nell'abbazia delle Tre Fontane, in: *Arte medievale Ser. II*, V/1, 1991, 155-189
- Milanesi, Gaetano: *Documenti per la storia dell'arte senese*, 3 Bde., Siena 1854-56

Id.: Della vera età di Guido pittore senese e della celebre sua tavola in San Domenico di Siena lettera storico-critica, in: *Giornale Storico degli Archivi Toscani* III, 1859, 3-16

Id./Carlo Milanese (edd.): *Il libro dell'arte, o trattato della pittura di Cennino Cennini da Colle di Valdelsa*, Florenz 1859

Möseneder, Karl: *Lapides Vivi. Über die Kreuzkapelle der Burg Karlstein*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXXIV, 1981, 39-69

Monciatti, Alessio: *Per la decorazione murale del Palazzo di Niccolò III Orsini in Vaticano. Il Cubicolo e la Sala dei Chiaroscuri*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 34, 2001/02, 7-40

Id.: *Per il cosiddetto "Alberto Sotio" e la pittura a Spoleto intorno al 1200: tradizioni dei modelli e alterità culturale*, in: *"Alberto Sotio" a Spoleto sul finire del secolo XII (Brera mai vista)*, Mailand 2005, 17-33

Monnas, Lisa: *Silk textiles in the paintings of Bernardo Daddi, Andrea di Cione and their followers*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 53, 1990, 39-58

Monner, Lisa: *Das Soester Kreuzigungsretabel – Technologie und Zustand*, in: Poeschke et al. (edd.) 2005, 113-127

Morello, Giovanni/Laurence B. Kanter (edd.): *Kat. The Treasury of Saint Francis of Assisi (Ausst. New York/San Francisco 1999)*, Mailand 1999

Morigi, Giovanni: *Per una storia della tecnologia*, in: Baracchini (ed.) 1993, I, 17-49

Moskowitz, Anita Fiderer: *The Sculpture of Andrea and Nino Pisano*, Cambridge et al. 1986

Mottez, Victor (Übers.): *Traité de la peinture de Cennino Cennini*, Paris/Lille 1858

Muller, Norman E.: *Lorenzettian technical influences in a painting of St. Philip by the Master of Figline*, in: Os/Asperen de Boer (edd.) 1983, 283-295

Id.: *The development of sgraffito in Sieneese painting*, in: Bellosi (ed.) 1988b, 147-150

Id.: *Reflections on Ugolino di Nerio's Santa Croce Polyptych*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 57, 1994, 45-74

Id.: *Guido da Siena's Annunciation in Context*, in: *Record. Princeton University Art Museum* 63, 2004, 28-39

Neri Lusanna, Enrica (ed.): Kat. Arnolfo. Alle origini del rinascimento fiorentino (Ausst. Florenz 2005/06), Florenz 2005

Nicholson, Alfred: Cimabue. A critical study (Princeton Monographs in Art and Archaeology XVI), Princeton/Leipzig/London 1931

Nickel, Helmut: Ullstein Waffenbuch. Eine kulturhistorische Waffenkunde mit Markenverzeichnis, Berlin/Frankfurt/Wien 1974

Nikolaus, Knut: Untersuchungen zur italienischen Tafelmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts. Eine maltechnische Analyse an Werken aus dem Besitz des Herzog Anton Ulrich-Museums in Braunschweig, in: Maltechnik – Restauro, 1973, 142-192 und 239-248

Id.: DuMont's Handbuch der Gemäldekunde. Material – Technik – Pflege, Köln 1979

Norman, Diana: Siena and the Virgin. Art and politics in a late medieval city state, New Haven/London 1999

Ead.: Painting in Late Medieval and Renaissance Siena (1260-1555), New Haven/London 2003

Nyholm, Esther: La Madonna di Santa Trinita di Cimabue, in: *Analecta Romana Instituti Danici* V, 1969, 41-74

Oakeshott, Walter: The mosaics of Rome. From the third to the fourteenth centuries, London 1967

Oertel, Robert: Giotto-Ausstellung in Florenz, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 6, 1937, 218-238

Id.: Die Frühzeit der italienischen Malerei, Stuttgart 1953

Id.: Ein toskanisches Madonnenbild um 1260, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* VII, 1953-56, 9-42

Id.: Frühe italienische Malerei in Altenburg. Beschreibender Katalog der Gemälde des 13. bis 16. Jahrhunderts im Staatlichen Lindenau-Museum, Berlin 1961

Offner, Richard: Italian Primitives at Yale University. Comments & Revisions, New Haven 1927 [= Offner 1927a]

Id.: Studies in Florentine Painting. The Fourteenth Century, New York 1927 (ND ed. Bruce Cole, New York 1972) [= Offner 1927b]

Id.: A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The Fourteenth Century III/I, New York 1931

- Id.: The Mostra del Tesoro di Firenze Sacra I, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs* LXIII, 1933, 72-84
- Id.: Guido da Siena and A.D. 1221, in: *Gazette des Beaux-Arts* XXXVII, 1950, 61-90
- Id.: *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The Fourteenth Century III/VI*, New York 1956
- Id.: *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The Fourteenth Century III/VIII*, New York 1958
- Os, Henk W. van: The Discovery of an Early Man of Sorrows on a Dominican Triptych, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XLI, 1978, 65-75
- Id./J. R. J. van Asperen de Boer (edd.): *La pittura nel XIV e XV secolo. Il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte (Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Bologna 1979, Bd. 3)*, Bologna 1983
- Ottokar, Nicola: Pittori e contratti d'apprendimento presso pittori a Firenze alla fine del dugento, in: *Rivista d'Arte* XIX, 1937, 55s.
- Paatz, Walter und Elisabeth: *Die Kirchen von Florenz. Ein kunstgeschichtliches Handbuch*, 6 Bde., Frankfurt/M. 1940-54
- Pace, Valentino: *Untersuchungen zur sizilianischen Buchmalerei*, in: *Haussherr/Väterlein (edd.) 1977-79, V (1979)*, 431-476
- Id.: *Modelli da Oriente nella pittura duecentesca su tavola in Italia centrale*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* XLIV, 2000, 19-43
- Pächt, Otto: *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften*, edd. Jörg Oberhaidacher/Artur Rosenauer/Gertraut Schikola, München ³1995 (¹1986)
- Palmer Thomason, Sally: *Painting and Sculpture Collection. Memphis Brooks Museum of Art*, Memphis 1984
- Paoli, Cesare (ed.): *Il Libro di Montaperti*, Florenz 1889
- Papageorgiou, Athanasios: *Ikonen aus Zypern*, München/Genf/Paris 1969
- Parenti, Daniela: Note in margine a uno studio sul Duecento fiorentino [= Rez. Tartuferi 1990], in: *Paragone* 505-507, 1992, 51-58
- Parlato, Enrico: *La pittura medievale in Umbria*, in: Bertelli (ed.) 1994, 180-196

- Parronchi, Alessandro: Una pala dugentesca nei pressi di Greve in Chianti, in: *Rivista d'Arte XIX*, 1937, 31-36
- Pasut, Francesca: *Ornamental Painting in Italy (1250-1310). An Illustrated Index (A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, suppl. II)*, ed. Miklós Boskovits, Florenz 2003
- Perali, Pericle: *Orvieto. Note storiche di topografia, note storiche d'arte, dalle origini al 1800*, Orvieto 1919
- Perkins, F. Mason: *Dipinti senesi sconosciuti o inediti*, in: *Rassegna d'arte* 14, 1914, 97-104
- Id.: *Due quadri inediti*, in: *Rassegna d'arte* 16, 1916, 121s.
- Id.: *Pitture senesi poco conosciute VIII*, in: *La Diana VII*, 1932, 79-90
- Peroni, Adriano: *La 'Maestà' di Ognissanti rivisitata dopo il restauro*, in: *La 'Madonna d'Ognissanti' di Giotto restaurata (Gli Uffizi. Studi e Ricerche 8)*, Florenz 1992, 17-36
- Id.: *Le aureole della Madonna di San Giorgio alla Costa*, in: *Florilegium. Scritti di storia dell'arte in onore di Carlo Bertelli*, Mailand 1995, 56-61
- Pettenati, Silvana: *I vetri decorati*, in: Ciatti/Seidel (edd.) 2001, 203-215
- Pierini, Marco: *Simone Martini*, Cinisello Balsamo 2000
- Pietrangeli, Carlo: *Die Gemälde des Vatikan, München* 1996
- Poeschke, Joachim: *Der „Franziskusmeister“ und die Anfänge der Ausmalung von S. Francesco in Assisi*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz XXVII*, 1983, 125-170
- Id.: *Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien*, München 1985
- Id.: *Die Skulptur des Mittelalters in Italien, Bd. 2: Gotik*, München 2000
- Id. et al. (edd.): *Das Soester Antependium und die frühe mittelalterliche Tafelmalerei. Kunsttechnische und kunsthistorische Beiträge (Kongr. Münster 2002; Westfalen 80)*, Münster 2005
- Polzer, Joseph: *Observations on known paintings and a new altarpiece by Francesco Traini*, in: *Pantheon XXIX*, 1971, 379-389
- Id.: *The "Master of the Rebel Angels" Reconsidered*, in: *The Art Bulletin LXIII*, 1981, 563-584

Id.: A contribution to the early chronology of Lippo Memmi, in: *Os/Asperen de Boer* (edd.) 1983, 237-252 [= Polzer 1983a]

Id.: Simone Martini's *Guidoriccio da Fogliano*: A New Appraisal in the Light of a Recent Technical Examination, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 25, 1983, 103-141 [= Polzer 1983b]

Id.: The Virgin and Child Enthroned from the Church of the Servites in Orvieto: Generally Given to Coppo di Marcovaldo. Recent Laboratory Evidence and a Review of Coppo's Œuvre, in: *Antichità viva* XXIII/3, 1984, 5-18

Id.: "Symon Martini et Lippus Memmi me pinxerunt", in: *Bellosi* (ed.) 1988b, 167-173

Id.: Pietro Lorenzetti's Artistic Origin and his Place in Trecento Siennese Painting, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 35, 1993, 71-110

Id.: Il gotico e la pittura senese tra Duecento e Trecento, in: *Valentino Pace/Martina Bagnoli* (edd.), *Il Gotico europeo in Italia*, Neapel 1994, 153-180

Id.: Some Byzantine and Byzantinising Madonnas painted during the later Middle Ages. Part I, in: *Arte cristiana* LXXXVII, 1999, 83-90 [= Polzer 1999a]

Id.: Some Byzantine and Byzantinising Madonnas painted during the later Middle Ages. The Kahn and Mellon Madonnas. Part II, in: *Ibid.*, 167-182 [= Polzer 1999b]

Id.: A Siennese Painting in the Gemäldegalerie, Berlin, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 41, 1999, 37-45 [= Polzer 1999c]

Id.: The "Byzantine" Kahn and Mellon Madonnas: Concerning their Chronology, Place of Origin, and Method of Analysis, in: *Arte cristiana* XC, 2002, 401-410

Id.: The Madonna and Child from Santa Maria Maggiore, Florence. Its recent restoration, and the conflicting scientific and stylistic evidence, in: *Studi di Storia dell'Arte* 15, 2004, 9-42

Id.: Studies in Late Dugento and Early Trecento Painting. Who is Duccio? Part I, in: *Zograf* 30, 2004/05, 89-110

Id.: A question of method: quantitative aspects of art historical analysis in the classification of early Trecento Italian painting based on ornamental practice, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* XLIX, 2005, 33-100

Pommeranz, Johannes W.: *Pastigliakästchen. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte der italienischen Renaissance*, Diss. phil. Münster 1994, (*Internationale Hochschulschriften* 167) Münster/New York 1995

Previtali, Giovanni: *Giotto e la sua bottega*, Mailand 1967

- Id.: Il Maestro della Madonna di San Brizio e le origini della scuola orvietana di pittura, in: Ciardi Dupré Dal Poggetto/Dal Poggetto (edd.) 1977, I, 106-110
- Id.: La periodizzazione della storia dell'arte italiana, in: Id./Federico Zeri (edd.), Storia dell'arte italiana, 3 Teile in 12 Bdn., Turin 1979-83, I/1 (1979), 3-95
- Procacci, Ugo: L'incendio della Chiesa del Carmine del 1771, in: Rivista d'Arte XIV, 1932, 141-232 [= Procacci 1932a]
- Id.: Opere sconosciute d'arte toscana II, in: Rivista d'Arte XIV, 1932, 463-475 [= Procacci 1932b]
- Id.: Restauri a dipinti della Toscana, in: Bollettino d'Arte XXIX, 1935/36, 364-383
- Proto Pisani, Rosanna Caterina: Una committenza per la Croce di Santo Stefano a Paterno, in: Prospettiva 47, 1986, 52-57
- Quintavalle, Arturo Carlo (ed.): Medioevo: i modelli. Atti del Convegno internazionale di studi. Parma, 27 settembre – 1 ottobre 1999 (I convegni di Parma 2), Mailand 2002
- Raff, Thomas: Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe, München 1994
- Ragghianti, Carlo L.: Pittura del Dugento a Firenze (sele arte monografie 1), Florenz 1955
- Id.: Pittura italiana a Cracovia, in: Critica d'Arte X, N. S., fasc. 59-60, 1963, 54-62
- Rajna, Pio: Pittura e pittori a S. Gimignano intorno all'anno 1300, in: Miscellanea Storica della Valdelsa XXVIII, 1920, 1-13
- Rau, Bernd: Die ornamentalen Hintergründe in der französischen gotischen Buchmalerei, Diss. phil. Tübingen 1971, Stuttgart 1975
- Rave, August Bernhard (Bearb.): Staatsgalerie Stuttgart. Frühe italienische Tafelmalerei. Vollständiger Katalog der italienischen Gemälde der Gotik, Stuttgart 1999
- Richter, George Martin: Megliore di Jacopo and the Magdalen Master, in: The Burlington Magazine for Connoisseurs LVII, 1930, 223-236
- Ridolfi, Enrico: Diporto secondo [1869], in: Atti della Reale Accademia Lucchese di Scienze, Lettere ed Arti XIX, 1873, 151-229
- Riegl, Alois: Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Berlin 1893

Id.: Spätromische Kunstindustrie, Wien ²1927 (¹1901)

Rinaldi, Simona: I dipinti del Museo Civico di Viterbo, Todi 2004

Romagnoli, Ettore: Biografia Cronologica de' Bellartisti Senesi 1200-1800, 13 Bde. (Ms.), o. O. 1835 (ND Florenz 1976)

Romagnoli, Manuela/Mara Sarlatto: Appendice 2. Relazione dendrocronologica sulla antica icona della Madonna con il Bambino di Santa Maria Maggiore, in: Ciatti/Frosinini (edd.) 2002, 106s.

Romanini, Angiola Maria (ed.): Enciclopedia dell'Arte Medievale, 12 Bde., Rom 1991-2002

Romano, Serena: Le storie parallele di Assisi: il Maestro di S. Francesco, in: Storia dell'arte 44, 1982, 63-81

Ead.: Il Sancta Sanctorum: gli affreschi, in: Sancta Sanctorum, Mailand o. J. [1995], 38-125

Ead.: Rez. Zanardi 1996, in: Storia dell'arte 89, 1997, 131-136

Ead.: L'inizio dei lavori di decorazione nella chiesa superiore. Pittori nordici e pittori romani fra Cimabue e Jacopo Torriti, in: Ead., La basilica di San Francesco ad Assisi. Pittori, botteghe, strategie narrative, Rom 2001, 49-76 [= Romano 2001a]

Ead.: Assisi e Roma. Cimabue, il ritratto di città, e il senso della storia, in: Ibid., 101-139 [= Romano 2001b]

Ead.: I maestri del transetto destro e la pittura romana, in: Basile/Magro (edd.) 2001, 231-245 [= Romano 2001c]

Ead.: Cristo, l'Antico e Niccolò III, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 34, 2001/02, 41-68

Ead.: Rez. Behr 1996, in: Journal für Kunstgeschichte 6, 2002, 18-21

Ead.: Rez. Schmidt (ed.) 2002, in: Journal für Kunstgeschichte 8, 2004, 21-27

Romizi, C.: La Madonna Duccesca Sequestrata a Milano, in: Emporium LI, 1920, 247s.

Roosen-Runge, Heinz: Farbgebung und Technik frühmittelalterlicher Buchmalerei. Studien zu den Traktaten „Mappae clavicula“ und „Heraclius“, 2 Bde., München/Berlin 1967

Rosenberg, Marc: Der Goldschmiede Merkmzeichen, 4 Bde., Frankfurt/M. ³1922-28

- Rossi, Filippo: *Il Museo Horne a Firenze*, Mailand 1966
- Rowland Jr., Benjamin: *Notes on the Magdalen Master*, in: *Art in America* XIX, 1931, 125-133
- Rowley, George: *Ambrogio Lorenzetti (Text- und Tafelband)*, Princeton (NJ) 1958
- Royt, Jan: *Mittelalterliche Malerei in Böhmen*, Prag 2003
- Rubinstein-Bloch, Stella: *Catalogue of the Collection of George and Florence Blumenthal* New York, 5 Bde., Paris 1926-30
- Salmi, Mario: *Una tavola primitiva nella Chiesa di S. Francesco a Pisa*, in: *Rivista d'Arte* VII, 1910, 67-72
- Id.: *La Mostra Giottesca*, in: *Emporium* XLIII, 1937, 349-364
- Salvini, Roberto: *Cimabue (Quaderni d'Arte 4)*, Rom 1946
- Id.: *Postilla a Cimabue*, in: *Rivista d'Arte* XXVI, 1950, 43-60
- Sandberg-Vavalà, Evelyn: *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Verona 1929
- Ead.: *The Madonnas of Guido da Siena*, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs* LXIV, 1934, 254-271
- Ead.: *Paintings by Salerno di Coppo*, in: *Art in America* XXVIII, 1940, 47-54
- Ead.: *Rez. Sinibaldi/Brunetti 1943*, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs* LXXXVIII, 1946, 102s.
- Ead.: *Siene studies. The development of the school of painting of Siena*, Florenz 1953
- Ead.: *Studies in the Florentine Churches. Part I: Pre-Renaissance Period*, Florenz 1959
- Sander, Jochen (ed.): *Kat. Kult Bild. Das Altar- und Andachtsbild von Duccio bis Perugino. Cult Image. Altarpiece and Devotional Painting from Duccio to Perugino (Ausst. Frankfurt 2006)*, Petersberg 2006
- Sanpaolesi, Piero: *Il restauro della Madonna dugentesca della chiesa di Mosciano – Firenze*, in: *Bollettino d'Arte* XXVIII, 1934/35, 470-474

- Santi, Bruno: "De pulcerima pictura ... ad honorem beate et gloriose Virginis Marie": vicende critiche e una proposta di lettura per la 'Madonna Rucellai', in: *La Maestà di Duccio restaurata (Gli Uffizi. Studi e Ricerche 6)*, Florenz 1990, 11-20
- Santi, Francesco: *Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti, sculture e oggetti d'arte di età romanica e gotica*, Rom 1969
- Satkowski, Jane Immler: *Duccio di Buoninsegna. The Documents and Early Sources. Edited and with an Introduction by Hayden B. J. Maginnis (Issues in the history of Art)*, Georgia Museum of Art, University of Georgia 2000
- Sauerberg, Marie Louise/Spike Bucklow: *Das Westminster-Retabel*, in: Poeschke et al. (edd.) 2005, 353-372
- Sauerländer, Willibald: *From Stilus to Style: Reflections on the Fate of a Notion*, in: *Art History* 6, 1983, 253-270
- Scalia, Fiorenza/Cristina De Benedictis: *Il Museo Bardini a Firenze, 2 Bde.*, Mailand 1984
- Scarpellini, Pietro: *Le pitture*, in: Rosalia Bonito Fanelli et al., *Il Tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi. Saggi e Catalogo (Il miracolo di Assisi 3)*, Assisi/Florenz 1980, 25-61
- Schenkluhn, Wolfgang: *Ordines studentes. Aspekte zur Kirchenarchitektur der Dominikaner und Franziskaner im 13. Jahrhundert*, Diss. phil. Marburg 1983, Berlin 1985
- Schleicher, Barbara: *In restauro: interventi, osservazioni, tecniche, indagini scientifiche*, in: Maetzke (ed.) 1994, 60-66
- Schlosser, Julius: *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien 1924
- Schmid, Wolfgang: *Kunstlandschaft – Absatzgebiet – Zentralraum. Zur Brauchbarkeit unterschiedlicher Raumkonzepte in der kunstgeographischen Forschung vornehmlich an rheinischen Beispielen*, in: Uwe Albrecht/Jan von Bonsdorff (edd.), *Figur und Raum. Mittelalterliche Holzbildwerke im historischen und kunstgeographischen Kontext*, Berlin 1994, 21-34
- Schmidt, Gerhard: *Malerei bis 1450. Tafelmalerei – Wandmalerei – Buchmalerei*, in: Karl M. Swoboda (ed.), *Gotik in Böhmen. Geschichte, Gesellschaftsgeschichte, Architektur, Plastik und Malerei*, München 1969, 167-321
- Id.: *Probleme der Begriffsbildung: Kunsthistorische Terminologie und geschichtliche Realität*, in: Id., *Gotische Bildwerke und ihre Meister (Text- und Tafelband)*, Wien/Köln/Weimar 1992, 313-356

Id.: Rez. Frinta 1998, in: *Kunstchronik* 53, 2000, 108ss.

Schmidt, Victor M.: Il trittico di Duccio alla National Gallery di Londra: la datazione, l'iconografia e il committente, in: *Prospettiva* 81, 1996, 19-30

Id.: Altenburg. Thirteenth-century panel paintings from Siena, in: *The Burlington Magazine* CXLIII, 2001, 512ss.

Id. (ed.): *Italian Panel Paintings of the Duecento and Trecento* (Kongr. Florenz/Washington 1998), (Studies in the History of Art 61) New Haven/London 2002

Id.: The Lunette-Shaped Panel and Some Characteristics of Panel Painting, in: *Ibid.*, 82-101

Id.: Tipologie e funzioni della pittura senese su tavola, in: Bagnoli et al. (edd.) 2003b, 531-569

Id.: *Painted Piety. Panel Paintings for Personal Devotion in Tuscany, 1250-1400* (Italia e i Paesi Bassi 8), Florenz 2005

Id./Norman Muller: Nuove evidenze tecniche sull' 'Annunciazione' di Guido da Siena a Princeton e un'ipotesi di ricostruzione del complesso di appartenenza, in: *Prospettiva* 103-104, 2001, 110ss.

Schmitt, Otto et al. (edd.): *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 1 ss., Stuttgart 1937ss.

Schmoll gen. Eisenwerth, Josef Adolf: Stilpluralismus statt Einheitszwang – Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte, in: Id., *Epochengrenzen und Kontinuität. Studien zur Kunstgeschichte*, edd. Winfried Nerdinger/Dietrich Schubert, München 1985, 11-30

Schnaase, Carl: *Geschichte der bildenden Künste*, 8 Bde., Düsseldorf ²1866-79

Schöne, Wolfgang: *Über das Licht in der Malerei*, Berlin ⁸1994 (¹1954)

Schubring, Paul: Die primitiven Italiener im Louvre, in: *Zeitschrift für christliche Kunst* XIV, 1901, 353-382

Schütz, Bernhard: *Die Katharinenkirche in Oppenheim* (Beiträge zur Kunstgeschichte 17), Berlin/New York 1982

Schultze, Jürgen: Zur Kunst des „Franziskusmeisters“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* XXV, 1963, 109-150

Schwarz, Michael Viktor: Rez. Boskovits 1993, in: *Kunstchronik* 48, 1995, 275-286

Id.: Übermalungen und Remakes: Stil als Medium, in: Klein/Boerner (edd.) 2006, 187-204

Id./Pia Theis: Giottus Pictor. Bd. 1: Giottos Leben. Mit einer Sammlung der Urkunden und Texte bis Vasari, Wien/Köln/Weimar 2004

Scudieri, Magnolia: Una riscoperta: la Croce dipinta delle Scuole Leopoldine, in: Scritti di Storia dell'Arte in onore di Roberto Salvini, Florenz 1984, 135-142

Ead.: Le due icone duecentesche: note storico-artistiche, in: Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto (ed.), Santa Maria Primerana chiesa del popolo fiesolano. Le opere d'arte, Florenz 1988, 43-50

Seidel, Max: Das Frühwerk von Pietro Lorenzetti, in: Städel-Jahrbuch N. F. 8, 1981, 79-158

Id.: Ikonographie und Historiographie. „Conversatio angelorum in silvis“. Eremiten-Bilder von Simone Martini und Pietro Lorenzetti, in: Städel-Jahrbuch N. F. 10, 1985, 77-142

Id.: „Il crocifixo grande che fece Giotto“. Problemi stilistici, in: Ciatti/Seidel (edd.) 2001, 65-157

Serchi, Mario (ed.): Cennino Cennini. Il Libro dell'Arte, Florenz 1999

Seymour Jr., Charles: Early Italian Paintings in the Yale University Art Gallery, New Haven/London 1970

Shapley, Fern Rusk: Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian Schools XIII-XV Century, London 1966

Shearman, John: A Note on the Early History of Cartoons, in: Master Drawings XX, 1992, 5-8

Shelton, Lois Heidmann: Gold in altarpieces of the early Italian Renaissance: A theological and art historical analysis of its meaning and of the reasons for its disappearance, Ph. D. diss. Yale Univ. 1987, Ann Arbor 1988

Siepmann, Ferdinand (ed.): Alberti Magni ordinis fratrum praedicatorum Postilla super Isaiam (Sancti doctoris ecclesiae Alberti Magni ordinis fratrum praedicatorum episcopi opera omnia XIX), Münster 1952

Sindona, Enio: L'opera completa di Cimabue e il momento figurativo pregiottesco (Classici dell'Arte 81), Mailand 1975

Sinibaldi, Giulia/Giulia Brunetti: Pittura Italiana del Duecento e Trecento. Catalogo della Mostra Giottesca di Firenze del 1937, Florenz 1943

Sirén, Osvald: The earliest pictures in the Jarves Collection at Yale University, in: *Art in America* 3, 1915, 273-283

Id.: A descriptive catalogue of the pictures in the Jarves Collection belonging to Yale University, New Haven/London/Oxford 1916

Id.: *Toskanische Maler im XIII. Jahrhundert*, Berlin 1922

Id.: Quelques peintures toscanes inconnues du XIII^e siècle, in: *Gazette des Beaux-Arts* LXVIII, 1926, 347-360 [= Sirén 1926a]

Id.: Considérations sur l'œuvre de Cimabue. A propos de la Madone de la Collection Gualino, a Turin, in: *La revue de l'art ancien et moderne* XLIX, 1926, 73-88 [= Sirén 1926b]

Id./Maurice W. Brockwell: *Catalogue of a Loan Exhibition of Italian Primitives in aid of the American War Relief* (Ausst. New York 1917), New York 1917

Skaug, Erling S.: Contributions to Giotto's workshop, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* XV, 1971, 141-160

Id.: The 'St. Anthony Abbot' ascribed to Nardo di Cione at the Villa I Tatti, Florence, in: *The Burlington Magazine* CXVII, 1975, 540-543 [= Skaug 1975a]

Id.: The St. Anthony Abbot ascribed to Bartolo di Fredi in the National Gallery, London. A contribution to the attribution game, in: *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* VI, 1975, 141-150 [= Skaug 1975b]

Id.: Notes on the Chronology of Ambrogio Lorenzetti and a New Painting from his Shop, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* XX, 1976, 301-332

Id.: Punch marks – what are they worth? Problems of Tuscan workshop interrelationships in the mid-fourteenth century: the Ovile Master and Giovanni da Milano, in: Os/Asperen de Boer (edd.) 1983, 253-282

Id.: Addenda to Ambrogio Lorenzetti's shop and a still unresolved problem, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* XXX, 1986, 582s.

Id.: Contributions to Giovanni Bonsi, in: *Antichità viva* XXVIII/1, 1989, 11-14

Id.: Cenniniana: Notes on Cennino Cennini and his treatise, in: *Arte cristiana* LXXXI, 1993, 15-22

Id.: *Punch Marks from Giotto to Fra Angelico. Attribution, Chronology, and Workshop Relationships in Tuscan Panel Painting. With Particular Consideration to Florence, c. 1330-1430*, 2 Bde., Oslo 1994

- Id.: Towards an integrated methodology for the Trecento: contributions to Pietro Nelli's early phase, in: *Arte cristiana* LXXXVI, 1998, 177-184
- Id.: Punch marks and Sgraffito in the Santa Maria Maggiore Madonna: a 12th century pioneer case?, in: Ciatti/Frosinini (edd.) 2002, 63-68
- Id.: Two new paintings by Ambrogio Lorenzetti: technical criteria and the complexity of chronology, in: *Arte cristiana* XCI, 2003, 7-17
- Id.: Towards a reconstruction of the Santa Maria degli Angeli altarpiece of 1388: Agnolo Gaddi and Lorenzo Monaco?, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* XLVIII, 2004, 245-257
- Id.: Tecniche ed estetica nella pittura del Trecento italiano: l'“impronta digitale” nei dipinti di Altenburg come supporto nella ricerca storico-artistica, in: Miklós Boskovits/Daniela Parenti (edd.), *Kat. Da Bernardo Daddi al Beato Angelico a Botticelli. Dipinti fiorentini del Lindenau-Museum di Altenburg (Ausst. Florenz 2005), Florenz/Mailand 2005*, 17-37
- Smart, Alastair: *Rez. Stubblebine 1964*, in: *The Burlington Magazine* CVIII, 1966, 267
- Id.: A Duccio Discovery: An Early Madonna Prototype, in: *Apollo* CXX, no. 272, 1984, 226-237
- Soulier, Gustave: *Cimabue, Duccio et les premières écoles de Toscane a propos de la Madone Gualino*, Paris 1929
- Southard, Edna Carter : *The Frescoes in Siena's Palazzo Pubblico, 1289-1539. Studies in Imagery and Relations to other Communal Palaces in Tuscany*, Ph. D. diss. Indiana Univ. 1978, New York/London 1979
- Speranza, Laura: *The Present Restoration. Work notation and remarks*, in: Maetzke (ed.) 2001, 33-36
- Stamm, Lieselotte E.: *Zur Verwendung des Begriffs Kunstlandschaft am Beispiel des Oberrheins im 14. und frühen 15. Jahrhundert*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 41, 1984, 85-91
- Stoichita, Victor Ieronim: *Ucenicia lui Duccio di Buoninsegna. Studii despre cultura figurativa a secolului al XIII-lea*, Bukarest 1976
- Stout, George L.: *A puzzling piece of gold leaf tooling*, in: *Fogg Art Museum Notes* II, 1929, 140-152
- Stratford, Neil: *De opere punctili. Beobachtungen zur Technik der Punktpunzierung um 1400*, in: Reinhold Baumstark (ed.), *Kat. Das Goldene Rössl. Ein Meisterwerk der Pariser Hofkunst um 1400 (Ausst. München 1995), München 1995*, 131-145

Straub, Rolf E.: Tafel- und Tüchleinmalerei des Mittelalters, in: Kühn et al. 1984-90, I (1984), 125-259

Strehlke, Carl Brandon: Rez. Skaug 1994, in: *The Burlington Magazine* CXXXVII, 1995, 753s.

Id.: Rez. Ciatti/Frosinini (edd.) 2002, in: *The Burlington Magazine* CXLIV, 2002, 626ss.

Id.: *Italian Paintings 1250-1450 in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia 2004

Strinati, Tommaso/Angelo Tartuferi (edd.): *Kat. Dipinti romani tra Giotto e Cavallini* (Ausst. Rom 2004), Mailand 2004

Strzygowski, Josef: *Cimabue und Rom. Funde und Forschungen zur Kunstgeschichte und zur Topographie der Stadt Rom*, Wien 1888

Stubblebine, James H.: *The Development of the Throne in Dugento Tuscan Painting*, in: *Marsyas* VII, 1957, 25-39

Id.: *Guido da Siena*, Princeton (NJ) 1964

Id.: *The Frick Flagellation Reconsidered*, in: *Gesta* XI/1, 1972, 3-10

Id.: *Cimabue and Duccio in Santa Maria Novella*, in: *Pantheon* XXXI, 1973, 15-21

Id.: *Duccio di Buoninsegna and his school* (Text- und Tafelband), Princeton (NJ) 1979

Id.: *Dugento Painting. An annotated bibliography*, Boston (MA) 1983

Id.: *A Crucifix for Saint Bona*, in: *Apollo* CXXV, no. 301, 1987, 160-165

Suckale, Robert: *Peter Parler und das Problem der Stillagen*, in: Anton Legner (ed.), *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern* (Ausst. Köln 1978), 5 Bde., Köln 1978-80, IV (1980), 175-183

Id.: *Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern*, München 1993

Suida, Wilhelm: *Einige florentinische Maler aus der Zeit des Übergangs vom Duecento ins Trecento. I. Die Madonna Ruccellai [sic]*, in: *Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen* 26, 1905, 28-39

Id.: *Zur Dugentomalerei* [= Rez. Aubert 1907], in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* II, 1909, 64-67

- Id.: Rez. Sirén 1922, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft XV, 1922, 321-325
- Id.: Die Sammlung Gualino in Turin, in: Der Cicerone XIX, 1927, 693-698
- Swarzenski, Georg: Die Sammlung Böhmer und ein unbekanntes altitalienisches Bild im Städelschen Kunstinstitut, in: Städel-Jahrbuch IX, 1935/36, 112-152
- Syamken, Georg: Das Maleramnt in Hamburg, in: Uwe M. Schneede (ed.), Kat. Goldgrund und Himmelslicht. Die Kunst des Mittelalters in Hamburg (Ausst. Hamburg 1999/2000), Hamburg 1999, 63-68
- Taggart, Ross E. (ed.): Handbook of the Collections in the William Rockhill Nelson Gallery of Art and Mary Atkins Museum of Fine Arts, Kansas City ⁴1959
- Tambroni, Giuseppe (ed.): Di Cennino Cennini Trattato della Pittura, Rom 1821
- Tanaka, Hidemichi: Oriental scripts in the paintings of Giotto's period, in: Gazette des Beaux-Arts CXIII, 1989, 214-226
- Tanfani Centofanti, Leopoldo: Notizie di artisti tratte dai documenti pisani, Pisa 1897
- Tartuferi, Angelo: Per il pittore fiorentino Corso di Buono, in: Arte cristiana LXXIII, 1985, 315-326
- Id.: Pittura fiorentina del Duecento, in: Castelnuovo (ed.) 1986, I, 267-282
- Id.: Dipinti del Due e Trecento alla mostra "Capolavori & Restauri", in: Paragone 445, 1987, 45-60
- Id.: Un libro e alcune considerazioni sulla pittura del Duecento in Italia centrale [= Rez. Marques 1987], in: Arte cristiana LXXVI, 1988, 429-442
- Id.: La pittura a Firenze nel Duecento, Florenz 1990
- Id.: Giunta Pisano, Soncino 1991
- Id.: Note in margine a un trattato sulla decorazione punzonata dei dipinti trecenteschi [= Rez. Skaug 1994], in: Arte cristiana LXXXIII, 1995, 478-482
- Id. (ed.): Kat. Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche (Ausst. Florenz 2000), Florenz 2000
- Id.: L'icona di Santa Maria Maggiore a Firenze: una questione coppesca, in: Ciatti/Frosinini (ed.) 2002, 43-56
- Id.: Riflessioni, conferme e proposte ulteriori sulla pittura fiorentina del Duecento, in: Id./Scalini (edd.) 2004, 50-65

Id./Mario Scalini (edd.): Kat. L'arte a Firenze nell'età di Dante 1250-1300 (Ausst. Florenz 2004), Florenz/Mailand 2004

Testi Cristiani, Maria Laura: Pisa tra Bisanzio e l'Europa. L'arcivescovo Federico Visconti, il "Maestro della Madonna di S. Martino" tra Giunta e Nicola: il Crocifisso doppio delle Vallombrosane, in: *Critica d'Arte* LXVI, 8. Ser., n. 20, 2003, 31-53

Thieme, Ulrich/Felix Becker (edd.): *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 37 Bde., Leipzig 1907-50

Thilo, Georg/Hermann Hagen (edd.): *Servii grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, 3 Bde., Leipzig 1878-81 (ND Hildesheim 1961)

Thode, Henry: *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin ²1904 (¹1885)

Id.: *Studien zur Geschichte der italienischen Kunst im XIII. Jahrhundert. Guido von Siena und die toscanische Malerei des 13. Jahrhunderts*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* XIII, 1890, 1-24 [= Thode 1890a]

Id.: *Sind uns Werke von Cimabue erhalten? Ein Nachtrag zum vorangehenden Aufsatz*, in: *Ibid.*, 25-38 [= Thode 1890b]

Thompson Jr., Daniel V. (ed.): *Cennino d'Andrea Cennini da Colle di Val d'Elsa. Il Libro dell'Arte*. Text, New Haven 1932

Id. (Übers.): *Cennino d'Andrea Cennini. The Craftman's Handbook. The Italian "Il Libro dell'Arte"*, New Haven 1933 (ND New York o. J.)

Id.: *The Practice of Tempera Painting*, New Haven/London 1936

Id.: *The Materials of Medieval Painting*, London ²1956

Tintori, Leonetto/Eve Borsook: *Giotto. La Cappella Peruzzi*, Turin 1965

Tintori, Leonetto/Millard Meiss: *The Painting of The Life of St Francis in Assisi with Notes on The Arena Chapel*, New York 1962

Todini, Filippo: *Pittura del Duecento e del Trecento in Umbria e il cantiere di Assisi*, in: *Castelnuovo* (ed.) 1986, II, 375-413

Id.: *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, 2 Bde., Mailand 1989

Toesca, Pietro: *Il Medioevo (Storia dell'Arte Italiana I)*, 2 Bde., Turin 1927 (ND 1965)

Id.: *Il Trecento (Storia dell'Arte Italiana II)*, Turin 1951

- Tomei, Alessandro: *Iacobus Torriti Pictor. Una vicenda figurativa del tardo Duecento romano*, Rom 1990
- Id.: *Pietro Cavallini*, Cinisello Balsamo 2000
- Id.: *Dal transetto alla navata: i pittori romani nella Basilica Superiore*, in: *Basile/Magro (edd.) 2001*, 247-259
- Id.: *La decorazione della basilica: affreschi e tavole*, in: *Id. (ed.), Santa Chiara in Assisi. Architettura e decorazione*, Cinisello Balsamo 2002, 58-137
- Id. (ed.): *Kat. Le Biccherne di Siena. Arte e Finanza all'alba dell'economia moderna (Ausst. Rom 2002)*, Azzano San Paolo 2002
- Torresi, Antonio P. (ed.): *Cennino Cennini. Il libro dell'Arte della Pittura. Il manoscritto della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, con integrazioni dal Codice Riccardiano*, Ferrara 2004
- Torriti, Paolo: *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XII als XV secolo*, Genua 1977
- Tosini, Isetta: *Datazione con radiocarbonio*, in: *Ciatti/Frosinini (edd.) 2002*, 163s.
- Tripps, Manfred: *Rez. Westhoff et al. 1996*, in: *Journal für Kunstgeschichte* 1, 1997, 151-154
- Turner, Jane (ed.): *The Dictionary of Art*, 34 Bd., London/New York 1996
- Valagussa, Giovanni: *Affreschi medioevali*, in: *Maria Luisa Gatti Perer (ed.), La basilica di S. Ambrogio: il tempio ininterrotto*, 2 Bde., Mailand 1995, I, 418-443
- Vandi, Loretta: *La trasformazione del motivo dell'acanto dall'antichità al XV secolo. Ricerche di teoria e storia dell'ornamento (Europäische Hochschulschriften XXVIII/386)*, Bern et al. 2002
- Venturi, Adolfo: *Di un dipinto di Meliore toscano nella Galleria di Parma*, in: *L'Arte* III, 1900, 304
- Id.: *Storia dell'Arte Italiana*, 11 Bde., Mailand 1901-40
- Venturi, Lionello: *La Collezione Gualino*, Turin/Rom 1926
- Verani, Cesare: *Giunta Pisano ha soggiornato a Roma?*, in: *L'Arte* LVII, 1958, 241s.
- Verkade, P. Willibrord (Übers.): *Des Cennino Cennini Handbüchlein der Kunst*, Straßburg 1916
- Vigni, Giorgio: *Pittura del Due e Trecento nel Museo di Pisa*, Palermo 1950

- Villers, Caroline/Astrid Lehner: Observations on the Coronation of the Virgin attributed to Guido da Siena in the Courtauld Institute Gallery, London, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 65, 2002, 289-302
- Vitzthum, Georg Graf/Wolfgang Fritz Volbach: *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien (Handbuch der Kunstwissenschaft)*, Wildpark-Potsdam 1924
- Volpe, Carlo: Preistoria di Duccio, in: *Paragone* 49, 1954, 4-22
- Id.: "Cimabue", di Eugenio Battisti [= Rez. Battisti 1963], in: *Paragone* 173, 1964, 61-74
- Id.: La formazione di Giotto nella cultura di Assisi, in: Giuseppe Palumbo (ed.), *Giotto e i Giotteschi in Assisi*, Rom 1969, 15-59
- Weber, Andrea: *Duccio di Buoninsegna, um 1255-1319*, Köln 1997
- Weber, Robert (ed.): *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, 2 Bde., Stuttgart 1969
- Weber, Walter: *Symbolik in der abendländischen und byzantinischen Kunst. Von Sinn und Gestalt der Aureole*, 2 Bde., Basel 1981
- Weigelt, Curt H.: *Duccio di Buoninsegna. Studien zur Geschichte der frühsienesischen Tafelmalerei (Kunstgeschichtliche Monographien XV)*, Leipzig 1911
- Id.: [Vortrag über die Madonna Rucellai], in: *Kunstgeschichtliche Gesellschaft. Sitzungsbericht IV*, 1913, 151-161
- Id.: Rez. Sirén 1922, in: *Kunstchronik und Kunstmarkt* 57, 1921/22, 832-835
- Id.: Über die „mütterliche“ Madonna in der italienischen Malerei des 13. Jahrhunderts, in: *Art Studies* 6, 1928, 195-221
- Id.: The Madonna Rucellai and the young Duccio, in: *Art in America* 17, 1929, 3-25
- Id.: The Problem of the Rucellai Madonna. Part Two: Sienese Characteristics, in: *Art in America* 18, 1930, 105-120 [= Weigelt 1930a]
- Id.: Die sienesische Malerei des vierzehnten Jahrhunderts, Florenz/München 1930 [= Weigelt 1930b]
- Weitzmann, Kurt: Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai, in: *The Art Bulletin* XLV, 1963, 179-203
- Id.: *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons. Volume One: From the sixth to the tenth century*, Princeton (NJ) 1976

Id.: Die Ikone. 6. bis 14. Jahrhundert, München 1978

Id.: Crusader Icons and la "Maniera greca", in: Belting (ed.) 1982, 71-77

Wenderholm, Iris: Aura, Licht und schöner Schein. Wertungen und Umwertungen des Goldgrunds, in: Weppelmann (ed.) 2005, 100-113

Wendler, Rainer: Die Verwendung von Blattgold in der Tafelmalerei, in: Ibid., 114-117

Weppelmann, Stefan: Spinello Aretino und die toskanische Malerei des 14. Jahrhunderts, Diss. phil. Münster 2002, Florenz 2003

Id. (ed.): Kat. Geschichten auf Gold. Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei (Ausst. Berlin 2005/06), Berlin/Köln 2005

West, Martin L.: Textual Criticism and Editorial Technique applicable to Greek and Latin texts, Stuttgart 1973

Westhoff, Hans et al.: Graviert, gemalt, gepreßt. Spätgotische Retabelverzierungen in Schwaben, Ulm 1996

White, John: Art and Architecture in Italy 1250 to 1400 (The Pelican History of Art), Harmondsworth et al. 1966

Id.: Carpentry and Design in Duccio's Workshop: The London and Boston Triptychs, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XXXVI, 1973, 92-105

Id.: Duccio. Tuscan Art and the Medieval Workshop, London 1979

Id.: The birth and rebirth of pictorial space, London ³1987 (¹1957)

Whitley, Kathleen P.: The Gilded Page. The History and Technique of Manuscript Gilding, New Castle/London 2000

Wickhoff, Franz: Über die Zeit des Guido von Siena, in: Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung X, 1889, 244-286

Wiener, Jürgen: Die Bauskulptur von San Francesco in Assisi (Franziskanische Forschungen 37), Werl/Westf. 1991

Wilde, Marc: Das unbekanntes Schlüsselwerk. Die Madonna del Bordone des Coppo di Marcovaldo in Siena, Weimar 2004

Willberg, Annette: Die Punzierung – Ein technologisches Detail, in: Frank Günter Zehnder (ed.), Kat. Stefan Lochner. Meister zu Köln. Herkunft – Werke – Wirkung (Ausst. Köln 1993), Köln 1993, 157-168

Ead.: Die Punzierungen in der Altkölner Malerei. Punzierungen in Kölner Tafelbildern des 14. und 15. Jahrhunderts, Diss. phil. Köln 1997 [Online-Publikation: <http://kups.ub.uni-koeln.de/volltexte/2003/611/>]

Willems, Gerrit: Erklären und Ordnen. Stilanalytische Ansätze in der Kunstgeschichte, in: Marlite Halbertsma/Kitty Ziljmans (edd.), Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute, Berlin 1995, 83-111

Wirth, Karl-August: Die Entstehung des Drei-Nagel-Crucifixus. Seine typengeschichtliche Entwicklung bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts in Frankreich und Deutschland, Diss. phil. (ms.) Frankfurt/M. 1953

Wolf, Gerhard: *Salus populi romani*. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter, Diss. phil. Heidelberg 1989, Weinheim 1990

Wollesen, Jens T.: Die Fresken von San Piero a Grado bei Pisa, Diss. phil. Heidelberg 1975, Bad Oeynhausen 1977

Id.: Die Fresken in Sancta Sanctorum. Studien zur römischen Malerei zur Zeit Papst Nikolaus' III. (1277-1280), in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 19, 1981, 36-83

Id.: Pictures and Reality. Monumental Frescoes and Mosaics in Rome around 1300 (Hermeneutics of Art 8), New York et al. 1998 [= Wollesen 1998a]

Id.: The Case of the Disappeared Stoclet Madonna, in: Pantheon LVI, 1998, 4-9 [= Wollesen 1998b]

Id.: Hasten to my Aid and Counsel... The Answers of the Pictures: Private Devotional Panel Painting in Italy around 1300, New York/Ottawa/Toronto 2005

Wolters, Christian: A Tuscan Madonna of c. 1260: Technique and Conservation, in: Studies in Conservation II, 1955, 87-96

Wulff, Otto: Zwei Tafelbilder des Ducento [sic] im Kaiser-Friedrich-Museum, in: Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen 37, 1916, 68-98

Zamponi, Stefano: Il cartellino delle reliquie, in: Ciatti/Frosinini (edd.) 2002, 83ss.

Zanardi, Bruno: Relazione di restauro della decorazione della cappella del Sancta Sanctorum con due appendici sulle tecniche d'esecuzione dei dipinti murali duecenteschi, in: Sancta Sanctorum, Mailand o. J. [1995], 230-269

Id.: Il cantiere di Giotto. Le Storie di san Francesco ad Assisi, Mailand 1996

Id.: Giotto e Pietro Cavallini. La questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco (Biblioteca d'Arte Skira 05), Mailand 2002

Zeri, Federico/Andrea G. De Marchi: La Spezia. Museo Civico Amedeo Lia. Dipinti, Mailand 1997

Zeri, Federico/Elizabeth E. Gardner: Italian Paintings. A Catalogue of the Collection of The Metropolitan Museum of Art. Florentine School, Bradford/London 1971

Zimmermann, Max Gg.: Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter, Bd. 1: Voraussetzung und erste Entwicklung von Giotto's Kunst, Leipzig 1899

Zocca, Emma: Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Assisi, Rom 1936

ohne Hrsg.:

Auktionskat. Sotheby's London, Thursday 6 July 2000. Old Master Paintings, Part I
[= Auktionskat. Sotheby's 2000]

Collezione Gualino. Catalogo, Turin 1961 [= Kat. Coll. Gualino 1961]

Dizionario Biografico degli Italiani, Bd. 1ss., Rom 1960ss. [= DBI 1960ss.]

Kat. Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto (Ausst. Siena 1979), Genua 1979 [= Kat. Siena 1979]

Kat. Capolavori & Restauri (Ausst. Florenz 1986/87), Florenz 1986 [= Kat. Florenz 1986]

Saur. Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 1ss., München/Leipzig 1995ss. [= Saur AKL 1995ss.]

Lebenslauf

Bastian Eclercy

Geb. 31.10.1978 in Donaueschingen

- 1985-89 Besuch der Grundschule St. Nikola in Landshut
- 1989-98 Besuch des Hans-Carossa-Gymnasiums in Landshut (humanistischer
Zweig, Fremdsprachen: Latein, Englisch, Griechisch; Französisch
[Wahlfach])
- 1998 Abitur ebenda (Prüfungsfächer: Latein, Griechisch, Mathematik, Kath.
Religionslehre; Gesamtnote: 1,0)
Preis der Dr. Dr. Volker Schaub-Stiftung (Landshut / Mailand)
Landessieger beim Landeswettbewerb Alte Sprachen (Bayern)
Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes (bis Juni 2003)
Aufnahme des Studiums der Kunstgeschichte, Lateinischen Philologie
und Klassischen Archäologie an der Ludwig-Maximilians-Universität
München (WS 1998/99)
- 2000 Zwischenprüfung ebenda (SS 2000)
Teilnahme an der Sommerakademie der Studienstiftung in Salem
(Arbeitsgruppe: „Die Rolle der gotischen Kathedrale im sakralen und
profanen Leben der Zeit“, Leitung: Prof. Dr. Johannes Tripps)
- 2001 Wechsel an die Westfälische Wilhelms-Universität Münster (SS 2001)
- 2002 Teilnahme an der Sommerakademie der Studienstiftung in Rovinj
(Arbeitsgruppe: „Renaissance in Italien: Padua – Venedig – Florenz“,
Leitung: Prof. Dr. Norberto Gramaccini / Prof. Dr. Frank Zöllner)
- 2003 Magister Artium an der Universität Münster bei Prof. Dr. Werner
Jacobsen mit einer Arbeit über Duccios Maestà (SS 2003;
Gesamtnote: 1,0)
Teilnahme an der Sommerakademie der Studienstiftung in Prag
(Arbeitsgruppe: „Über die Körperlichkeit des Kunstwerks: Anatomie-,
Pflege- und Heilmethoden“, Leitung: Dipl.-Rest. Annette Kurella / Dr.
Anna Janišťinová)
Beginn des Promotionsstudiums an der Universität Münster und des
Dissertationsprojektes zum Nimbendekor in der toskanischen
Dugentomalerei unter Betreuung von Prof. Dr. Werner Jacobsen
- 2004 Teilnahme als Stipendiat am Studienkurs des Kunsthistorischen
Institutes in Florenz („Genua. Stadtraum und Bildkultur einer
Seemacht (12.-17. Jh.)“, Leitung: Prof. Dr. Gerhard Wolf, Prof. Dr.
Rudolf Preimesberger)
- 2005 wiss. Lektoratstätigkeit für Prof. Dr. Gerd Blum (Kunstakademie
Münster, Lehrstuhl für Kunstgeschichte)
Promotionsstipendiat der Gerda Henkel Stiftung (Mai 2005 – Mai
2007)

Teilnahme als Stipendiat am Studienkurs des Kunsthistorischen Institutes in Florenz („Sizilien zur Zeit der Normannen (Palermo – Monreale – Cefalù)“, Leitung: Prof. Dr. Gerhard Wolf, Prof. Dr. Barbara Schellewald)

Münster, den 15.11.2006